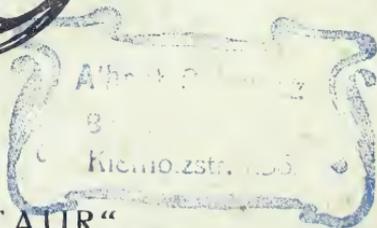


DIE SCHRIFTEN
DES SINNENDEN WANDERERS

II

A. BOGDANOFF
DIE KUNST UND DAS
PROLETARIAT



„DER KENTAUR“

VERLAG IN LEIPZIG UND WOLGAST 1919

103411 12

orig
hd
2/3



Digitized by the Internet Archive
in 2016

Henry S. Fulton



DIE SCHRIFTEN
DES SINNENDEN WANDERERS

Z W E I T E S . B U C H

A. B O G D A N O F F
DIE KUNST UND DAS
PROLETARIAT

83 PP

„DER KENTAUR“ VERLAG
LEIPZIG UND WOLGAST 1919

ÜBERSETZUNG VON GR. JARCHO

Druck von Radelli & Hille in Leipzig

WAS DIE
PROLETARISCHE POESIE IST



I.

Die proletarische Poesie ist vor allen Dingen Poesie, eine bestimmte Art Kunst.

Es gibt keine Poesie und überhaupt keine Kunst, wo keine lebendigen Bilder sind. Würden wir die Rechentafel oder die Gesetze der Physik in beliebig bearbeiteten und glatten Versen darlegen, so würde es noch keine Poesie sein, denn abstrakte Begriffe sind keine lebendigen Bilder.

Es gibt auch da keine Poesie und überhaupt keine Kunst, wo keine Harmonie in der Verbindung der Bilder ist, und keine gegenseitige Übereinstimmung und kein Zusammenhang zwischen ihnen, was man „Organisiertheit“ nennt, vorhanden ist. Wenn z. B. die gemalten Figuren durch einen gemeinsamen Plan miteinander nicht verbunden sind, oder wenn sie durch Zufall ordnungslos aufgestellt sind, so haben wir kein Bild vor uns, keine Kunstmalerei.

Vor einiger Zeit wurde in einer russischen Zeitung ein Gedicht gedruckt, welches so anfing:

Krieg ohne Ende, Krieg bis zum Sieg!
Schreien berauscht die Taschen des Kaufmanns.
Was schert ihn das Blut der Gefallenen.
O nur mit Gewinn den Krieg zu beendigen!
Auch der Industrielle, die Taschen gestopft
Belügt bewußt die Arbeiter.

Seitens der Redaktion war es ein Verbrechen, solche Verse zu drucken. Ein Verbrechen wie gegen den Leser, so auch gegen den Autor, irgendeinen aufrichtigen, ehr-

lichen Arbeiter, der einfach nicht wußte, was Poesie ist. Hier sind entweder gar keine lebendigen Bilder („den Krieg mit Gewinn zu beendigen“, „der Industrielle belügt bewußt die Arbeiter“) oder sie stehen in einem schroffen Gegensatz zueinander (die Taschen „schreien“ und noch „berauscht“). Das ist wie ein speziell geschriebenes Muster von dem, was dem Künstlerischen entgegengesetzt ist.

Man muß wissen und nicht vergessen: Kunst ist die Organisierung von lebendigen Bildern; die Poesie – die Organisierung von lebendigen Bildern in Worten.

II.

Der Anfang der Poesie liegt da, wo auch der Anfang der menschlichen Rede überhaupt liegt.

Die Schreie, die die Urmenschen bei ihren Arbeitsanstrengungen unwillkürlich ausstießen – die Arbeitsschreie – waren die Embryonen der Worte, die ersten Bezeichnungen: als natürliche und für alle verständliche Wiedergabe der Handlungen, bei denen sie entstanden sind. Und dieselben Arbeitsschreie wurden die Keime der Arbeitslieder.

Sie waren nicht eine einfache Unterhaltung oder Zerstreuung. In gemeinsamen Arbeiten hatten sie die Anstrengungen der Arbeitenden geeinigt, verliehen ihnen Harmonie, rhythmische Regelmäßigkeit und Bündigkeit. Sie waren infolgedessen ein Mittel zur Organisation der kollektiven Anstrengungen. Dieselbe Bedeutung behalten sie auch jetzt noch.

In den Schlachtliedern, die sich später entwickelten, tritt die organisatorische Bedeutung mit einer anderen Schattierung auf. Sie wurden meistens vor der Schlacht gesungen und bereiteten für sie eine einige Stimmung, ein Band des kollektiven Gefühls, das Fundament

einer einmütigen, ebenmäßigen Handlung im Kampfe. Das war, sozusagen, die einleitende Organisation der Kräfte des Kollektivs für die ihm bevorstehende schwere Aufgabe.

Die zweite Wurzel der Poesie ist der Mythos; er ist auch der Anfang des Wissens überhaupt.

Ursprünglich haben die Worte die menschlichen Handlungen bezeichnet, nun aber konnten die Menschen mit denselben Worten einander über die Erscheinungen und Wirkungen der äußeren Natur und ihrer Elementarkräfte Mitteilungen machen. In dieser Weise wurde auch in der einfachsten Erzählung oder Beschreibung die Natur vermenschlicht; ob die Rede von einem Tiere, einem Baum, der Sonne oder dem Monde, dem Flusse oder einem Bache war, überall kam es so heraus, als ob es sich um einen Menschen handle: die Sonne „geht“ über den Himmel, morgens „steht“ sie auf, abends „geht sie schlafen“, im Winter „wird sie krank“, im Frühling „wieder hergestellt“ usw. Diese willkürliche Übertragung der Begriffe von dem Menschlichen auf die Elemente wird als „Grundmetapher“ bezeichnet. Ohne die letztere würde das Denken nicht imstande gewesen sein, seine Arbeit an der umgebenden außermenschlichen Welt anzufangen – und die Erkenntnis würde nicht entstehen.

Später prägte sich das Denken die Differenzen zwischen sich und der Umgebung nach und nach ein, befreite sich von der Grundmetapher, besonders, nachdem man die Bezeichnungen für die Dinge erarbeitet hatte. Eigentlich ist es aber auch jetzt noch lange nicht ganz frei von ihr. Sogar selbst das Wort „die Welt“ ist einer ihrer Reste, denn „Welt“ bezeichnet eigentlich eine Gemeinde, ein Kollektiv der Menschen. Und in der Poesie war und bleibt die Rolle der Grundmetapher unge-

heuer. Die Ver menschlichung der Natur ist einer der Haupthandgriffe der Poesie.

Also war ursprünglich in dem Mythos gar keine Lüge. Wenn der Vater seinen Kindern erzählte, was er selbst aus Erfahrung über das wechselnde Schicksal der Sonne in ihrem Jahreszyklus wußte, so nahm diese ursprüngliche astronomische Vorlesung unvermeidlich die Form einer Erzählung an, von den Abenteuern eines Menschen, stark und gut, in dem Kampf mit feindlichen Kräften, welche vor ihm zurückweichen, bald aber ihm Niederlagen und Wunden verletzten, welche ihn entkräften usw. Daraus entwickelte sich in der Folge irgendeine poetische Sage: wie z. B. bei den Griechen – von Herakles. Wenn ein Mensch einem andern, weniger erfahrenen, erzählte, daß die Leichen den lebendigen Leuten schaden und Krankheiten verursachen, die zur Schwäche und sogar zum Tode führen, so entstand eine Erzählung von den bösen Toten und ihrer Feindseligkeit gegenüber den Lebendigen, woraus sich mit der Zeit die Mythe über die Vampire bildete. Damals war es die einzig mögliche Form der Übertragung des Wissens in der Gesellschaft.

Poesie, Prosa und Wissenschaft – all das war untrennbar in dem unbestimmten Keim der ursprünglichen Mythe. Aber ihr Lebenssinn, ihre Bedeutung für die Gesellschaft ist ganz klar: sie ist wiederum ein Werkzeug der Organisation des sozialen Arbeitslebens der Menschheit.

Wozu sammeln und übertragen die Menschen in der Reihe der Generationen Kenntnisse über sich selbst, das Leben und über die Natur? Um sich diesen Kenntnissen anzupassen, ihnen entsprechend zu leiten und zu vereinigen, überhaupt um die praktischen Bemühungen der Menschen auf ihrer Grundlage zu organisieren. Der ursprüngliche Sonnenmythos – die Beschreibung der

Abwechselung der Jahreszeiten – gab die notwendigen leitenden Weisungen für den Zyklus der landwirtschaftlichen Arbeiten, sowie auch für die Jagd und den Fischfang und alle diejenigen, deren Organisation sich auf das planmäßige Verteilen der Arbeiten den Jahreszeiten nach, auf die „Orientierung in der Zeit“ stützt. Die Mythe von den Leichen gab die Weisungen zur Leitung der hygienischen Maßregeln den Toten gegenüber, z. B. sie genügend tief zu begraben, weiter von den Wohnstätten usw. Das primitive poetische Wissen spielte in der damaligen Praxis dieselbe organisierende Rolle wie die neuesten genauen Wissenschaften in der gegenwärtigen Wirtschaft.

III.

Hat sich denn seit der Zeit die Bedeutung der Poesie im wesentlichen geändert?

Denken wir zurück an das, was die Dichtungen von Homer und Hesiod für das alte Griechenland waren: das wichtigste Erziehungsmittel. Und was ist Erziehung? Das ist die Hauptorganisierungsarbeit, die der Gesellschaft neue Mitglieder zuführt.

Die menschliche Larve wird so bearbeitet und in der Richtung vorbereitet, daß sie ein brauchbares lebendiges Glied im System der gemeinschaftlichen Beziehungen werde, und ihren Platz einnehme und ihr Werk erfülle in dem gesamten Prozeß. Die Erziehung organisiert den Menschenkollektiv in derselben Weise wie der Unterricht in Taktik, Disziplin ein Heer organisiert.

Unsere Theoretiker, welche die Kunst in Übereinstimmung mit einer aristokratischen und teils auch bürgerlichen Tradition als eine „Zierde des Lebens“, eine Art Luxus ansehen, verstehen nicht, wie sehr sie sich widersprechen, wenn sie zur selben Zeit anerkennen,

daß die Kunst eine erzieherische, d. h. gerade eine praktisch-organisierende Bedeutung hat.

Es existieren zwei bürgerliche Theorien – der „reinen Kunst“ und der „Politischen Kunst“. Die erste behauptet, die Kunst muß ein Ziel für sich selbst sein, muß frei sein von den Interessen und Bestrebungen des praktischen Kampfes der Menschheit. Die zweite glaubt, sie muß die progressiven Tendenzen dieses Kampfes in ihrem Leben durchführen. Beide Theorien können wir zurückweisen, da wir feststellen, daß die Kunst in Wirklichkeit im Leben der Menschheit existiert. Sie organisiert ihre Kräfte ganz unabhängig davon, ob politische Probleme gestellt sind oder nicht. Es ist nicht notwendig, sie der Kunst aufzudrängen – das wird für die Kunst bloß eine Beengung, unnötig und schädlich für das Künstlerische: der Künstler ist dann fähig, die Bilder am meisten harmonisch zu organisieren, wenn er es frei tut, ohne Zwang oder Weisung. Aber ebenso abgeschmackt ist es, der Kunst zu verbieten, politische und soziale Kampf motive aufzunehmen: ihr Inhalt ist das ganze Leben, ohne Beschränkungen und Verbote.

Als „reinstes“ Gebiet der Poesie erscheint die Lyrik, die Kunst der persönlichen Stimmungen, Erlebnisse und Gefühle. Was und wen könnte sie nun sozial organisieren?

Würde die Lyrik nur die persönlichen Erlebnisse der Künstler ausdrücken, und keines andern mehr, so würde sie keinem außer ihm verständlich und interessant sein – sie würde dann auch keine Kunst sein. Der Sinn der Lyrik liegt darin, daß sie einen für viele verschiedene Menschen gemeinsamen Stimmungstypus wiedergibt, einen ihnen ähnlichen und verwandten Zusammenhang der seelischen Regungen. Dieses Gemeinsame den Menschen offenbarend und erklärend, einigt und schmiedet sie der Dichter zusammen durch die Einheitlichkeit der

gegenseitigen Verständigung auf dem Gebiete des Gefühls, durch das „Mitgefühl“, welches er in allen erregt. Und in derselben Zeit erzieht er diese Seite ihrer Seele in der für sie gleichen Richtung, was ihre Seelennähe und die Festigkeit ihres Gruppen-, Klassen- und Sozialzusammenhangs vertieft und erweitert. Und das bereitet vor und entwickelt die Möglichkeit von bündigen, übereinstimmenden Handlungen, d. h. auch hier, wie auch früher von dem Schlachtliede bemerkt wurde, handelt es sich um eine Art einleitende Organisation der Kräfte des Kollektivs für gewisse Erscheinungen seines gemeinsamen Lebens und gemeinsamen Kampfes.

Die Poesie aber, die das Leben beschreibt und darstellt, wie Epos, Drama, Roman, diese ist ihrer organisatorischen Bedeutung nach der Wissenschaft gleich und dient als Anleitung auf Grund der früheren Erfahrungen in der Errichtung der gegenseitigen Beziehungen der Menschen. So geben z. B. die epischen Dichtungen lebendige Bilder der Massenhandlungen, der Verbindung in ihnen zwischen den „Helden“ oder Führern und der „Menge“, die hinter ihnen geht, Bilder des Kampfes und der Versöhnung der kollektiven Volksgewalten usw. Die Mehrzahl der Romane und namentlich in ihrer „romanhaften“ Seite stellen eine auf konkreten Beispielen angebrachte Lösung des einen und desselben Typus von Problemen vor: wie aus männlichen und weiblichen Individuen bei verschiedenen Bedingungen die elementaren Organisationen entstehen, in der Form einer Familie; und weiter wie überhaupt die Anpassung der verschiedensten Individuen an die sie umgebenden Menschen, an das soziale Milieu vorgeht. Das Drama gibt in der Handlung Organisationskonflikte und deren Lösung usw. In unserer Zeit ist die Poesie und die Belletristik überhaupt, wenigstens für die Stadtbevölkerung

beinahe das verbreitetste und bedeutfamste Mittel der Erziehung, d. h. der Einführung der Persönlichkeit in das System der sozialen Verbindungen.

IV.

Die gegenwärtige Gesellschaft teilt sich in Klassen. Das sind Kollektive, die durch viele Lebensgegenstände getrennt sind, und darum sich abgeteilt organisieren eines gegen das andere. Natürlich, daß auch ihre Organisationswerkzeuge, d. h. Ideologien, verschieden und besonders sind, und in vielen nicht nur nicht übereinstimmen, sondern sogar direkt miteinander unvereinbar sind. Das bezieht sich auch auf die Poesie; in der Klassengesellschaft ist sie auch klassenhaft: agrarisch, bäuerisch, bürgerlich und proletarisch.

Das muß man selbstverständlich nicht so auffassen, als ob die Poesie der einen oder der andern Klasse Interessen verteidigt; zwar ist es mitunter der Fall, aber verhältnismäßig selten, meistens nur in der politischen Poesie. Im allgemeinen aber liegt ihr Klassencharakter viel tiefer. Er besteht darin, daß der Dichter auf dem Standpunkt einer bestimmten Klasse steht: sieht mit ihren Augen die Welt, denkt und fühlt genau so wie es dieser Klasse, ihrem Sozialnaturell nach, eigen ist. Hinter dem Autor = Person steht der Autor = Kollektiv, der Autor = Klasse, und die Poesie ist ein Teil seiner Selbsterkenntnis.

Der Autor = Person denkt vielleicht gar nicht darüber, ahnt es vielleicht gar nicht. In den Werken selbst findet man oft gar keine direkte Angabe ihrer Klassenquelle, nicht einmal in der Form einer Erwähnung. Zum Beispiel die Lyrik von Fet*. Diese schöne Poesie,

* Fet, Pseudonym des russischen Dichters Afanassij Afanasjewitsch Schenchtin, geb. 22. 11. 1820, gest. 22. 11. 1892. Bedeutender russischer Ly-

in welcher die Erscheinungen des Lebens der Natur sich so elegant mit den verfeinerten, spitzfindigen Seelenregungen des Dichters selbst verbinden, scheint vom ersten Anblick an ein Beispiel der „reinen Kunst“ zu sein, die ganz fern jeder politischen, sozialen Unterlage ist. Und doch, als es in Rußland noch keinen Marxismus gab, fanden sich Leute, die bemerkten, daß es eine „herrschaftliche“ Poesie ist. „Herrschaftliche“, d. h. gutsbesitzerliche, erzeugt durch die Stimmungen, Einrichtungen und Formen des Lebens und der Gedanken einer gewissen (Stand-) Klasse des Landes. Und es ist auch in Wirklichkeit so.

Jene tiefe und vollständige Ausschließung aller materieller, ökonomischer, profaischer Sorgen, welche die Lyrik Fetts charakterisiert, war nur möglich für die wirklich herrschaftlichen, großgrundbesitzerlichen Elemente, die sich mehr und mehr von der Wirtschaft abtrennten. Sogar das sich damals entwickelnde Bürgertum, um den Gewinn und die Konkurrenz besorgt, durchtränkt von Geschäftsatmosphäre, konnte nicht so die verfeinerten Empfindungen kultivieren; – und außerdem war das Bürgertum als eine mehr städtische Klasse nicht imstande, die Natur so zu verstehen, so feinfühlig zu empfinden, wie die ländlichen, herrschaftlichen Grundbesitzer. Und es ist nicht schwer zu sehen, daß diese Poesie in Wirklichkeit eine organisierende Kraft sein mußte für die Großagrariarierklasse (-stand), welche schon damals abzulieben begann, aber selbstverständlich die Bühne der Geschichte nicht verlassen wollte und energisch seine

riker. Die erste Sammlung seiner Gedichte erschien 1840. Außerdem bekannt als Übersetzer vieler lateinischer Klassiker, einiger Dramen Shakespeares, Goethes „Hermann und Dorothea“ und „Faust“, sowie Schopenhauers „Welt als Wille und Vorstellung“. Ausgewählte Gedichte, deutsch übersetzt von Fiedler erschienen in Reclams Univ.-Bibl.

Bemerkung des Übersetzers.

Interessen verteidigte. Diese Poesie hat nicht nur die Vertreter des Herrenstandes in einer gewissen Gemeinsamkeit der Stimmungen vereinigt, sondern stellte sie gleichzeitig indirekt dem Rest der Gesellschaft entgegen, ihre Zusammengehörigkeit in dieser Weise verstärkend. Sie verstärkte in ihnen das Bewußtsein ihrer seelischen Vortrefflichkeit vor den anderen Gesellschaftsklassen und infolgedessen des Rechts auf eine privilegierte Stellung, als ob sie ihnen sagte: „So ästhetische, erhabene Wesen sind wir, wie empfindsam und feinfühlig sind unsere Seelen, wie edel ist unsere Kultur.“ Und hieraus entsprang von selbst das Streben, diese Kultur fest und einmütig zu verteidigen, d. h. augenscheinlich, ihre Grundlagen: den materiellen Reichtum und die herrschende Lage.

In der Klassengesellschaft kann die Poesie nicht außerklassenhaft sein, aber daraus folgt nicht, daß sie in jedem gegebenen Falle einer gewissen Klasse eigen ist. In der Poesie, z. B. von Njekrassoff*, liegt auch eine heiße Verteidigung der Interessen des Bauerntums auf der Grundlage eines tiefen und mitfühlenden Verständnisses seines Lebens und ein lauter Ausdruck der Bestrebungen, Gedanken und Gefühle des sich entwickelnden, aber in dieser Entwicklung durch das alte Regiment bedrängten, gebildeten Mittelstandes der Städte, und zweifellose Reste der Psyche des Gutsbesitzerstandes, aus welchem der Dichter stammt. Das ist eine klassen-gemischte Poesie. Solcherart ist auch in unserer Zeit die demokratische Poesie: die der Bauernintelligenz, Bauern-

* Njekrassoff, Nikolaj Alexejewitsch, geb. 22. 11. 1821, gest. 27. 12. 1877. Lyriker von Gottes Gnaden, Hero der damaligen russischen Literatur. Seine Gedichte wurden zum gewaltigsten Ausdruck der sozialen Bestrebungen und Ideen der Nation in den 50er und 60er Jahren. Ins Deutsche zum Teil übersetzt von A. Kocher (Leipzig, 1885—83, Bd. 1 und 2).
Bemerkung des Übersetzers.

arbeiterschaft oder die der Arbeiterbauernintelligenz. Das würde sich leicht beweisen lassen an vielen neuesten Dichtern aus dem Volke.

Das Proletariat braucht selbstverständlich keine solche, sondern eine klassenreine, proletarische Poesie.

V.

Der Charakter der proletarischen Poesie wird durch die Grundlebensbedingungen der Arbeiterklasse selbst bestimmt, durch seine Lage in der Wirtschaft, durch den Typus seiner Organisation und durch sein geschichtliches Schicksal.

Das Proletariat ist eine schaffende, ausgebeutete, kämpfende und sich entwickelnde Klasse. Es ist eine Klasse, die massenhaft in den Städten konzentriert ist, und welcher die genossenschaftliche Form der Mitarbeiterschaft eigen ist. Alle diese Züge spiegeln sich unvermeidlich wider in seinem Kollektivbewußtsein, in seiner Ideologie, infolgedessen auch in seiner Poesie. Aber nicht alle in gleichem Maße, sondern die proletarische Poesie, isolieren sie von jeder anderen.

Arbeit, Ausbeutung seitens der herrschenden Klassen, der Kampf gegen sie, der Drang zum Fortschritt – unterscheiden denn diese Züge das Proletariat von der ärmsten Bauernschaft und von den niedrigsten Schichten der werktätigen Intelligenz? Augenscheinlich nicht; sie sind auch diesen Gruppen eigen, sie nähern sie der Arbeiterklasse. Diese Gruppen konnten früher ihre Poesie erbauen, und natürlich schließt sich das Proletariat in seinen ersten Schritten auf dem Wege der poetischen Schöpfung ihnen an. Hier haben seine Versuche noch einen klassenunbestimmten Charakter einer revolutionär-demokratischen Poesie. Hier zum Beispiel ein schönes

Lied, geschrieben von einem Arbeiter, Alexey Gmyreff,
der vor einigen Jahren bei den Zwangsarbeiten in den
sibirischen Bergwerken umgekommen ist:

Das Purpurne.

Wir sind näher zur Sonne, Schritt für Schritt,
Und fingen der Freiheit ein purpurnes Lied.

Es summt auf der Erde wie Purpurgeläute
Und weckt und erschreckt wie ein Krieg die Leute,

Und jeden, der Stolz noch im Herzen behält,
Einladend ruft unser Lied durch die Welt . . .

Wir gehen der Sonne entgegen in Reihen,
Und tragen die purpurne Fahne der Freien.

Mit Sonnenblut purpurn bestrichener Funke,
Und sieg unser Banner wohl über das Dunkel!

Das Schwarze der Stange – ist Krepp für die Toten,
So leicht ist es unter der Fahne der Roten.

Wir gehn mit der Fahne, wir gehen schon lang
Rotsonnigen Weges mit rotem Gesang,

Und schwer ist der Weg voller Dornen und Tod,
So ist es der Wege am meisten rot.

Und sind wir auch lebenslänglich darauf,
So ist es der reinste, geradeste Lauf.

Und ist unsere Zahl auch gering, mit den Tagen
Da werden es Heere, Millionen zum Tragen

Der Fahnen von uns und des Bluts und der Lasten,
Denn uns wie die Liebe wird Tod nicht antasten!

Hört auf mit dem Weinen um die, die geliebt,
Geht weiter und weiter, die Sonnenschein lieben!

Wir gehen der Sonne entgegen und singen,
Und hoch unsere purpurne Fahne wir schwingen!

Hier gibt es außer der Person des Autors nichts, was das Lied zu einem gerade proletarischen macht. Es könnte, gleich mit den Arbeitern, auch die früheren Vorkämpfer der fortschrittlichen Intelligenz – der Narodowolzy und auch die Bauernkämpfer für Boden und Freiheit – begeistern und im revolutionären Drang verbinden. Und solcherart ist der größte Teil der alten revolutionären Poesie; gleichviel, ob sie aus der Intelligenz, dem Bauern- oder Arbeiterstande stammt.

VI.

Was im wesentlichen das Proletariat von allen anderen demokratischen Elementen unterscheidet, ist sein besonderer Typus der Arbeit und Zusammenarbeit.

Der tiefste Bruch ging durch den Arbeitscharakter des Menschen in der Zeit, als sich das „Gehirn“ von den „Arbeits Händen“ und die „Leitung“ von der „Ausführung“ trennten, als einer anfang zu denken, für die anderen zu entscheiden und sie zu weisen und die anderen das zu machen, was und wie er ihnen anwies. Das war die Absonderung des Organifators von dem Vollzieher, der Anfang der Macht und der Unterordnung. Ein Mensch wurde in seinen Beziehungen zum anderen ein höheres Wesen und es ist das Gefühl der Anbetung entstanden. Auf diesem Grunde fing die religiöse Weltanschauung sich zu entwickeln an; früher gab es keine solche und konnte auch keine geben, denn die elementare Natur rief mit ihren grausamen Ge-

walten in dem Menschen eine tierische Angst, aber keine „Gottesfurcht“ hervor, eine Angst vor mächtigen Feinden und nicht die Vorstellung von höher qualifizierten Faktoren, die sich mit Demut und Anbetung vereinigt, und ohne welche es keine Religion gibt. Die autoritäre Zusammenarbeit, in dem Maße, in dem sie sich entwickelte und vertiefte, durchtränkte das ganze Bewußtsein der Menschen mit dem Geiste der Autorität: die gesamte Natur war untergeordnet den Herrschern Organifatoren – den Gottheiten, jedem Körper ist ein Leiter gegeben – die Seele usw.

Schon dem Charakter seiner Arbeit nach ist der Organifator in Wirklichkeit ein höher qualifizierter Typus als der Vollzieher; bei dem einen ist die Initiative, die Erwägung, die Überwachung und Kontrolle, wozu man Erfahrung und Wissen und gespannte Aufmerksamkeit braucht; bei dem anderen – mechanische Vollziehung, wozu man nicht alle diese höher erwähnten Eigenschaften, sondern eine passive Disziplin, ein blindes Gehorchen braucht. Für einen Sklaven, Leibeigenen, Bauern oder einen Soldaten der Heere eines altertümlichen Despoten war das Überlegen bei der Ausführung seines Werkes zwecklos und sogar schädlich. Er war ein lebendiges Werkzeug und nichts mehr.

Ein anderer Bruch in dem Arbeitscharakter des Menschen war die Spezialisierung. Jeder Spezialist hat seine Aufgabe, seine Erfahrung und seine besondere kleine Welt: der Landwirt kennt seinen Acker, Pflug und Pferd, der Schmied seinen Herd, Blasbälge und Hammer, der Schuster sein Leder, Nähahle und Schuhblöcke; ein jeder kann nicht und will auch nicht eine fremde Sache kennen, um desto besser auf seiner eigenen sich zu konzentrieren und desto vollkommener sie zu beherrschen. Und noch wurde dieser Bruch ver-

tieft durch die Besonderheit und Unabhängigkeit der spezialisierten Wirtschaften, die sich nur bei dem Austausch ihrer Erzeugnisse auf dem Markte begegneten. Dort aber wird ihr gegenseitiger Zusammenhang gänzlich verborgen unter dem Kampf aller gegen alle: der Käufer mit den Verkäufern um den Preis, der Verkäufer unter sich um den Abfaß, und der Käufer um die nötigen Waren, wenn sie nicht ausreichen.

Dieser zweite Bruch des Arbeitercharakters erzeugt den Individualismus. Der Mensch gewöhnt sich daran, sich in seinen Gedanken und Gefühlen den anderen entgegenzustellen; er sieht in sich ein absolut besonderes Wesen, unabhängig von dem gesellschaftlichen Milieu in seinen Bestrebungen und Handlungen, mit ganz isolierten Interessen und selbständig-schöpferisch. Das Individuum, das persönliche „Ich“, ist für ihn das Zentrum der Weltanschauung und Weltauffassung, die Freiheit dieses „Ichs“ das höchste Ideal.

Die beiden Brüche im Arbeitscharakter der Menschen gehen durch das ganze Bewußtsein der alten Klassen, infolgedessen auch durch ihre Poesie. Die Poesie der rein autoritären Epoche ist durch und durch mit dem Geiste der Autorität durchtränkt; ihre Mythen und Dichtungen, wie z. B. die Bücher Mose bei den Juden, die Iliade und die Odyssee bei den Griechen, die historischen Sagen bei den Russen, und die Nibelungen bei den Deutschen führen den ganzen Lauf des Lebens und die Kette der Geschehnisse auf Tätigkeit der Götter, Helden, Fürsten und Führer zurück; die Lyrik – ein klares Beispiel sind Davids Psalmen – empfindet die Natur als eine Offenbarung des göttlichen Willens und ist von Flehen und Ergebenheit durchdrungen. In der Poesie der bürgerlichen Welt herrscht der Individualismus: dort ist das Zentrum die Persönlichkeit, ihr Schicksal und ihre

Erlebnisse; das Gedicht, der Roman und das Drama stellen die Zusammenstöße der Persönlichkeit mit der Außenwelt dar, so wie auch ihren Kampf um Glück und Erfolg, ihr Schaffen, ihre Siege und Niederlagen. Die Lyrik ist auch ganz individuelle Psychologie, Seelenregung und Stimmung eines besonderen Individuums, seine persönliche Empfindung der Natur, seine Freuden und sein Kummer, Träume und Enttäuschungen, seine sexuelle Liebe mit ihren Qualen und Entzückungen – solches ist der Inhalt dieser Lyrik.

Man muß notieren, daß die Poesie der bürgerlichen Welt auch vieles vom autoritären Bewußtsein beibehält, weil auch die bürgerliche Gesellschaft Elemente der autoritären Mitarbeit der Macht – der Unterordnung – festhält. Außerdem ist zu bemerken, daß die Mannigfaltigkeit der bürgerlichen Gruppen – Groß- und Kleinkapitalisten, höhere Intelligenz, konservative und progressive Gutsbesitzer, Börsenspekulanten, Rentiers usw. – zusammen mit den verschiedensten Vermischungen und Kreuzungen dieser Gruppen natürlicherweise auch eine Mannigfaltigkeit der Formen und des Inhalts ihrer Poesie hervorruft, obwohl schon der Grundtypus allgemein derselbe bleibt.

VII.

In der Maschinenwirtschaft kommt zum erstenmal der Zusammenwuchs der Hauptbruchstellen des Arbeitscharakters vor. Da sind die „Arbeits Hände“ nicht nur einfache Hände, der Arbeiter – nicht ein passiv mechanischer Vollzieher. Er ist Untergeordneter, aber auch „Leiter“ des „eisernen Sklaven“ – der Maschine. Je komplizierter und vollkommener die Maschine, je mehr ist die Arbeit nichts als Überwachung und Kontrolle, Erwägung aller Seiten und Umstände ihrer Arbeit und

ein Eingreifen in ihre Bewegungen nur, wenn es notwendig ist; bei ihren unvermeidlichen Störungen aber muß ein schnelles Verständnis des Vorgekommenen, eine Initiative und Entschiedenheit in den Handlungen vorhanden sein. All das sind die typischen Haupteigenschaften der organisatorischen Arbeit, und mit ihnen ist auch das Bedürfnis gewisser Kenntnisse, Intelligenz und die Fähigkeit zur gespannten Aufmerksamkeit – alles Eigenschaften eines Organistors – verbunden. Aber es bleibt auch die unmittelbare physische Anstrengung; mit dem Gehirn arbeiten auch die Hände.

Zur selben Zeit hört auch die Spezialisierung auf, so scharf die Arbeiter zu trennen – sie geht von ihnen auf die Maschinen über, die Arbeit aber bei den verschiedensten Maschinen ist in ihrem hauptsächlich „organisatorischen“ Inhalt ziemlich ähnlich. Dadurch wird der Zusammenhang und das gegenseitige Verständnis bei der gemeinschaftlichen Arbeit und die Möglichkeit, sich gegenseitig mit Rat und Tat zu helfen, erhalten. Hier entsteht jene genossenschaftliche Form der Zusammenarbeit, auf welcher nachher das Proletariat alle seine Organisationen baut.

Und sie wird dadurch charakterisiert, daß die organisatorische Arbeit in eins mit der vollziehenden verschmolzen ist. Aber so gut wie als Organistoren, so auch als Vollziehende erscheinen hier nicht einzelne Personen, sondern ein Kollektiv. Die Angelegenheiten werden gemeinschaftlich besprochen, entschieden und erfüllt; jeder einzelne nimmt teil an der Ausarbeitung des kollektiven Willens und an seiner Verwirklichung. Hier wird die Organisiertheit nicht durch Gewalt und Unterordnung erreicht; anstatt ihrer ist hier gemeinschaftliche Initiative und Leitung seitens aller und genossenschaftliche Disziplin seitens jedes einzelnen.

Die Keime der genossenschaftlichen Zusammenarbeit waren auch früher; aber nur in unserem Zeitabschnitt wird sie erst massenhaft, und tritt hervor als Haupttypus der Organisation für eine ganze Klasse. Sie vertieft sich mit der Entwicklung der höheren Technik und dehnt sich aus je nach dem Grade der Ansammlung von proletarischen Massen in den Städten und deren Konzentration in gigantischen Betrieben.

Diese Ansammlung des Proletariats in den Städten und auf den Werken hat einen gewaltigen und komplizierten Einfluß auf seine Psyche. Es hilft dem Bewußtsein, sich zu entwickeln, daß in dem Schaffen und Kampf mit den Elementen und dem Leben eine Persönlichkeit nur ein Glied der großen Kette ist und einzeln genommen nur ein vollständig kraftloses Spielzeug der äußeren Gewalten sein würde, so wie ein unlebendiges Stückchen Gewebe, welches von einem mächtigen Organismus abgeschnitten ist. Das persönliche „Ich“ wird zu seiner eigentlichen Größe und zum gebührenden Platz zurückgeführt.

Aber mit derselben Ansammlung in den Städten und Werken ist auch ein ziemlich schmerzhafter Prozeß der Abtrennung von der Natur verbunden. Sie erscheint dem Proletariat als eine Zeugungskraft und nicht als eine Quelle der mannigfaltigsten lebendigen Eindrücke. Indessen bietet ihm das Stadtleben wenig Freuden und Zerstreuungen, nicht so, wie den herrschenden Klassen; und um so stärker ist sein Drang zur lebendigen Natur, der sogar in eine Sehnsucht nach ihr sich verwandelt. Dieses ist auch eines der Motive seines Unbefriedigtseins und seines Kampfes um neue Formen des Lebens.

Die genossenschaftliche Zusammenarbeit ist keine fertige Form, sie befindet sich in Entwicklung überall auf verschiedenen Stufen, und das genossenschaftliche Bewußt-

sein folgt ihr nach, doch aber notwendig zurückbleibend. Das ist die Grundlinie des Weges des Proletariats, aber sie ist noch sehr weit von einer Vollendung sogar in den am meisten vorgeschrittenen Ländern. Die Vollendung wird im Sozialismus gegeben, welcher nichts anderes als eine genossenschaftliche Organisation des ganzen Gesellschaftslebens ist.

VIII.

Der Geist der Autorität, der Geist des Individualismus, der Geist der Genossenschaft – drei aufeinanderfolgende Typen der Kultur. Die proletarische Poesie gehört der dritten, höchsten Phase an.

Der Geist der Autorität ist ihr fremd, und sie kann ihm nicht unfeindlich sein. Das Proletariat ist eine untergeordnete Klasse, aber es kämpft gegen diese Unterordnung. Hier ist ein Gedicht, das aus einer Arbeiterzeitung genommen und einem politischen Führer des Proletariats gewidmet ist:

Die Bürgerordnung wankt bis auf den Grund,
Vom kühnen Wagnis steht die Welt in Wirren
Und sieht das Spiel des Geniusses und
Erharrt Gewinns, um ihm zu applaudieren;
Sie harrt des Endes, wartet ohne Bangen
Der alten Bauten Sturz um neues Glänzen,
Um eine freie Ära anzufangen,
Und das Genie in Ewigkeit zu kränzen.

Ob es ein Arbeiter oder kein Arbeiter schrieb, aber es ist klar, daß hier das ganze System der Gefühle und Gedanken nicht proletarisch ist. Das arbeitende und kämpfende Kollektiv schätzt seine Führer – Organisatoren – aber gerade als die Verkündiger der gemein-

samen Aufgaben, des gemeinsamen Willens des Kollektivs selbst, als die Vertreter seiner gemeinsamen Kraft. Aber das große Welt drama unseres Zeitabschnitts als ein gewagtes Glücksspiel darzustellen, welches ein Genie meisterhaft gegen andere politische Spieler führt, wobei die „Welt“, d. h. die Massen, nur „zusehen“, um nachher zu „applaudieren“ und die Sieger zu „bekränzen“ – das ist eine rein autoritäre, vielleicht sogar höfische Lebensauffassung.

Genau so fremd ist dem Proletariat der Geist des Individualismus, der überall ins Zentrum das „Ich“ stellt.

„Ich bin stolz gewesen und rebellisch immer,
Lächelte dem Unglück, und trieb Verzagtheit weg,
Immer grenzlos freudig, immer Frühlingschimmer,
Und die Nachtgespenster brachten keinen Schreck.
Ich war immer mutig und freudig doch in allem,
Sonnentrunknen sang ich Sonnenlieder froh,
Fürchtete für meine Sache keine Qualen
Und in der Idee brant' ich lichterloh.

— — — — —

Und so ging ich immer offen, stolz und ehrlich
Meinem Recht entgegen, die Seele tief beglückt,
Dachte nicht an „schwierig“, „schwer“ oder „gefährlich“,
Lebte von dem freien, hellen Kampf entzückt...“

Nicht durch Zufall ist die erste Titelzeile dieses Gedichts, das aus derselben Arbeiterzeitung genommen ist, fast gänzlich einem willentlich bürgerlichen Dichter entnommen worden, wie auch ein großer Teil der Bilder desselben. Hier ist im Grunde nicht das kollektivschöpferische „wir“, sondern das alte auf sich konzentrierte und sich bewundernde „Ich“. Selbstverständlich ist auch das keine proletarische Poesie.

Das Proletariat ist eine sehr junge Klasse und seine

Kunst ist noch im Kindesstadium. Sogar in der Politik, wo seine Erfahrung größer ist, gehen Millionen von Proletariern in Deutschland, England und Amerika an den Zügeln des Bürgertums. Desto eher und leichter muß das mit den Proletarier-Dichtern vorkommen. Aber wie wir dort offen erklären müssen: „Das ist keine proletarische Politik“, so muß auch hier die Stimme der genossenschaftlichen Kritik fest warnen: „Das ist keine proletarische Kunst.“

Bis jetzt ist noch die Poesie der Arbeiter zu oft, wahrscheinlich, zum größten Teil keine Arbeiterpoesie. Es handelt sich eben nicht um den Verfasser, sondern um den Gesichtspunkt. Der Dichter selbst kann ökonomisch auch nicht der Arbeiterklasse angehören; aber hat er sich in ihr kollektives Leben eingelebt, ist er wirklich aufrichtig von ihren Bestrebungen, Idealen und ihrer Denkungsart durchdrungen, freut er sich ihrer Freuden, und leidet ihre Leiden, – mit einem Wort, ist er seelisch mit ihr verschmolzen, so kann er ein künstlerischer Darsteller des Proletariats, ein Organisator seiner Kräfte und seines Bewußtseins in poetischer Form sein. Selbstverständlich kommt es nicht oft vor; in der Poesie muß das Proletariat noch weniger als in der Politik auf Bundesgenossen von außen rechnen.

IX.

Ein kleines Gedicht in Prosa eines Arbeiters – eines Dichters und Ökonikers:

Die Fabrikpfeifen.

Wenn die Fabrikpfeifen morgens in den Fabrikvorten summen, ist es gar kein Ruf zur Sklaverei. Das ist ein Zukunftslied.

Einmal haben wir in armseligen Werkstätten gearbeitet,

und haben morgens zur verschiedenen Zeit mit der Arbeit begonnen.

Und jetzt schreien morgens um acht Uhr die Fabrikpfeifen für eine ganze Million.

Eine ganze Million nimmt den Hammer in ein und demselben Augenblick.

Unfere ersten Schläge donnern zusammen.

Wovon singen denn die Fabrikpfeifen?

Das ist die Morgenhymne der Einigkeit.

(Die Poesie des Arbeitschlages. A. Gasteff - J. Doforoff.)

Das ist Lyrik, aber nicht Lyrik des persönlichen „Ich“. Für den Arbeiter als für eine einzelne Persönlichkeit, ist die Fabrikpfeife selbstverständlich ein Erinnerung an eine unwillige Arbeit, die manchmal sogar ein Folterwerkzeug ist. Aber für das wachsende Kollektiv ist es anders. Das „Subjekt“ der Poesie, ihr eigentlicher Schöpfer, der sich durch den Dichter offenbart, ist nicht derselbe wie früher und findet auch nicht das gleiche im Leben. Es ist der Geist der Genossenschaft.

Der Zukunft.

Ich erlauchte diese Lieder naher, froher, bess'rer Tage ...

In dem Wirbelwind der Städte blüht die feurige Sage,
Dieser goldnen Zukunftszeiten Lieder konnte ich er-

lauschen

In dem Stahlgeschrei der Werke und dem bösen Riemen-
rauschen.

Als ich zufah, wie den Hammer mein Kollege schwang
ins Licht,

Da enträfelte ich unfres Zukunftsanbruchs Angesicht.
Und die ganze Weltenweisheit ich in diesem Hammer
fand,

Und in der beharrlich starken, dieser sich'ren Arbeitshand,

Je geschwinder nur der Hammer stückerlt, schlägt und
schmiedet fein,
Desto heller wird die Freude auf der trüben Erde sein.
Und je schneller die Getriebe und die Riemen sich be-
wegen,
Desto herrlicher und heller wird die Zeit auf unfren
Wegen.

Diese Lieder sang mir damals ein millionenstarker Chor,
Millionen kühner Schmiede fangen diese Lieder vor.
Wie rebellisches Geläute ist der roten Lieder Band
Und verkündigt, daß der tote lange Traum sein Ende
fand,
Wie ein Ruf zum Kampf und Sonne, sind die Lieder
voller Macht
Und sie fordern kühn das Schicksal zornig stolz heraus
zur Schlacht.

(W. Kirilloff in der Zeitschrift „Budulchtscheje“ [die
Zukunft] Nr. 1, 1918, Ptb.).

Hier tritt auch das „Ich“ des Dichters hervor, aber
es erkennt klar seine Rolle und seinen Platz, es tritt her-
vor, um auf den eigentlichen Schöpfer dieser Poesie –
auf das Kollektiv, auf die wirkliche, grundsöpferische
Kraft – die organisierte Arbeit hinzuweisen. Und der
Dichter bleibt nicht im Stadium des reinen kampf- und
sturmrevolutionären Bewußtseins des Proletariats stehen,
wie es öft mit der Mehrzahl der jetzigen anfangenden
Arbeiterdichtern der Fall ist. Dieses Bewußtsein ergibt
noch keine proletarische Poesie – denn der Geist der
Kampfgenossenschaft ist auch den Soldaten eigen. Der
Dichter geht weiter und tiefer und offenbart das Be-
wußtsein der Kulturarbeit seiner Klasse: „Je geschwinder
nur der Hammer stückerlt, schlägt und schmiedet fein...
und je schneller die Getriebe und die Riemen sich be-

wegen“, desto schneller wird die Morgenröte anbrechen, desto näher ist das Zukunftsreich. In den Schlachten ist der Sieg über die Feinde, aber nur in der Entwicklung der Arbeit, in der Entwicklung der Erzeugungskraft ist die Verwirklichung des sozialen Ideals.

X.

Der Forscher braucht einen realen Stützpunkt. In einer schweren Lage waren wir, zu jener Zeit noch wenige Propagandisten der Idee der proletarischen Kunst, solange wir über das Sprechen mußten, was uns noch in Wirklichkeit nicht zu finden gelang, und wovon wir fest und überzeugt sagen konnten: „Hier, das ist echte, proletarische Kunst, diesem Beispiel nach können sie urteilen, mit diesem hier vergleichen.“ Und ich kann den Wunsch, das Gedicht, welches mir persönlich ursprünglich als Stützpunkt diente, anzuführen, nicht unerfüllt lassen.

In der Zeitung „Prawda“ (die Wahrheit) oder in einer ihrer Verwandlungen für 1913 war ein kleines Gedicht des Samobytnik's gedruckt:

Dem neuen Genossen.

Räderwirbelwinde singen,
Riemen tanzen toll und dicht....
Ei, Genosse, fürchte nicht!
Laß das Stahlchaos erklingen,
Laß ihn Tränenmeere schlingen
Und vernichten manches Licht -
Fürchte nicht!

Du kommst her von grünem Lande,
Das in hellem Taue liegt.
Ei, Genosse, fürchte nicht!
Hier, was grenzlos - fließt in Bande,

Was unmöglich – kommt zustande,
Vor dem neuen, hellen Licht –
Fürchte nicht!

Unser Glück – es ist im Morgen,
Schwingt sich auf, und kommt in Sicht....
In dem Reich der Not und Sorgen
Eine Sonne war verborgen,
Nun entströmt sie hellstes Licht –
Fürchte nicht!

Wie ein Riese, du Prolete,
Zu den Rädern stelle dich....
Laß sie brausen um die Wette,
Noch ein Glied kam in die Kette,
Schließt das Heer sich dicht an dicht –
Fürchte nicht!

Es liegt nicht am Künstlerischen des Gedichts: man sieht unzweifelbares und kräftiges Talent, das aber sich noch nicht ganz entfaltet hat, und die Form könnte auch vollkommener sein. Aber es überrascht die Reinheit des Inhalts, es ist wohl kaum möglich, in größerem Maße proletarisch zu denken und zu fühlen.

Die Handlung spielt sich unter dem alten Regime ab. In die Werke vermietet sich ein Neuling, direkt aus dem Dorfe, ein gestriger Landarbeiter. Was ist er für einen von jeher echten Arbeiter? Ein Konkurrent und noch dazu ein höchst unbequemer: er drückt den Lohn herunter infolge eines niedrigen Niveaus der Bedürfnisse und einer Unfähigkeit, sogar für sich selbst einzutreten, um nichts über den Schutz der gemeinsamen Interessen zu sagen. Von diesen hat er überhaupt noch keinen Begriff. Schwer ist sein Denken, beschränkt die Gefühle und der Wille, und kläglich sein Gesichtskreis..

Und es ist schwer auf ihn zu rechnen, falls heute oder morgen einmütige, genossenschaftliche Handlungen nötig sein werden. – Aber seht doch, wie sein Kollege – Dichter zu ihm, einem zufälligen und fremden Ankömmling, sich verhält...

Mit welcher ritterlicher Aufmerksamkeit, mit welcher zarter Sorgfalt ermuntert er den schüchternen Neuling und führt ihn in die unbekannte, unbegreifliche, sonderbare, und sogar schreckliche Welt hinein. Mit welcher Einfachheit und Kraft, in wenigen Worten, aber starken Bildern, erzählt ihm der Dichter alles, was er zu wissen und zu empfinden braucht, um ein Genosse zwischen Genossen zu werden. Das großartige Bild der jetzigen Technik, und die bittere Wahrheit über die „Tränenmeere“, die sie der Menschheit kostete, und die freudige Botschaft von der „hellsten Sonne“ des erhabenen Ideals und das stolze Glück des gemeinsamen Kampfes. Rührend klingt die Erinnerung an die herrliche, weite Natur, an das „grüne Land“, das im hellen Taue liegt. Wie sehnt sich nach ihr das Herz des Proletariats zwischen dem Stein und Eisen und wie selten ist ihm die Freude des Wiedersehens mit ihr gegönnt! Aber alles wird in seiner wachsenden, standhaften und unabwendbaren Anstrengung der kollektiv-schöpferische Wille erreichen... Siegreich überzeugend klingt der Schlußakkord:

 Noch ein Glied kam in die Kette,
 Schließt das Heer sich dicht an dicht –
 Fürchte nicht!

Das ist eine Einweihung des neuen Bruders zum Rittertum der sozialistischen Idee.

Ist denn der Dichter nicht ein Organisator seiner Klasse?

* * *

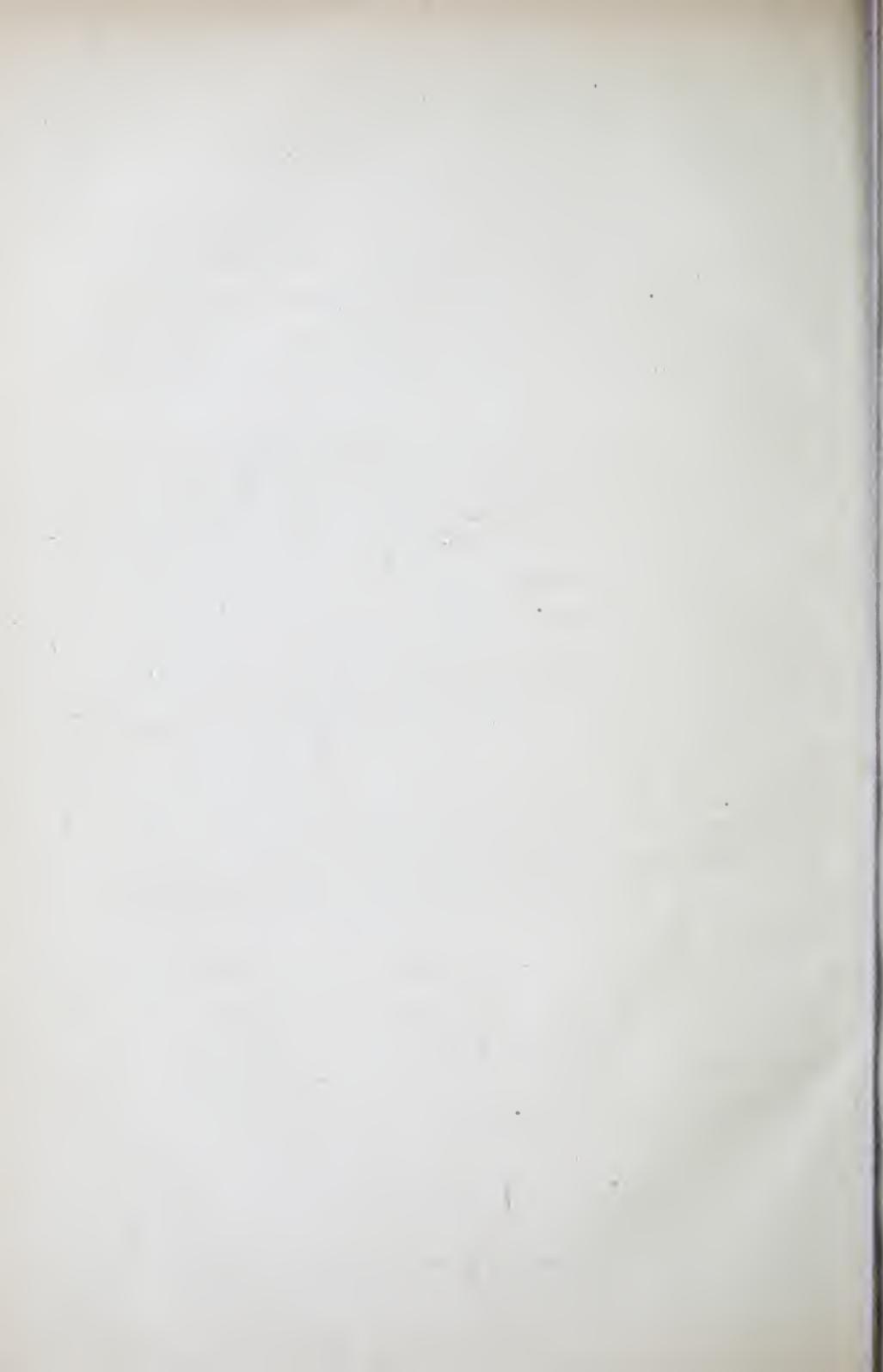
Die proletarische Poesie ist noch im Entstehen. Aber sie wird sich aufschwingen. Sie ist notwendig, weil der Arbeiterklasse ein vollendetes Selbstbewußtsein not tut, und die Poesie ist ein Teil davon.

Sie ist noch in der Kindheit. Aber wenn sie auch heran- gewachsen ist, wird das Proletariat nicht allein von ihr leben. Die Arbeiterklasse ist die rechtmäßige Erbin der gesamten früheren Kultur, auch die Erbin all des Besten, was in der Poesie der feudalen und bürgerlichen Welt zu finden ist.

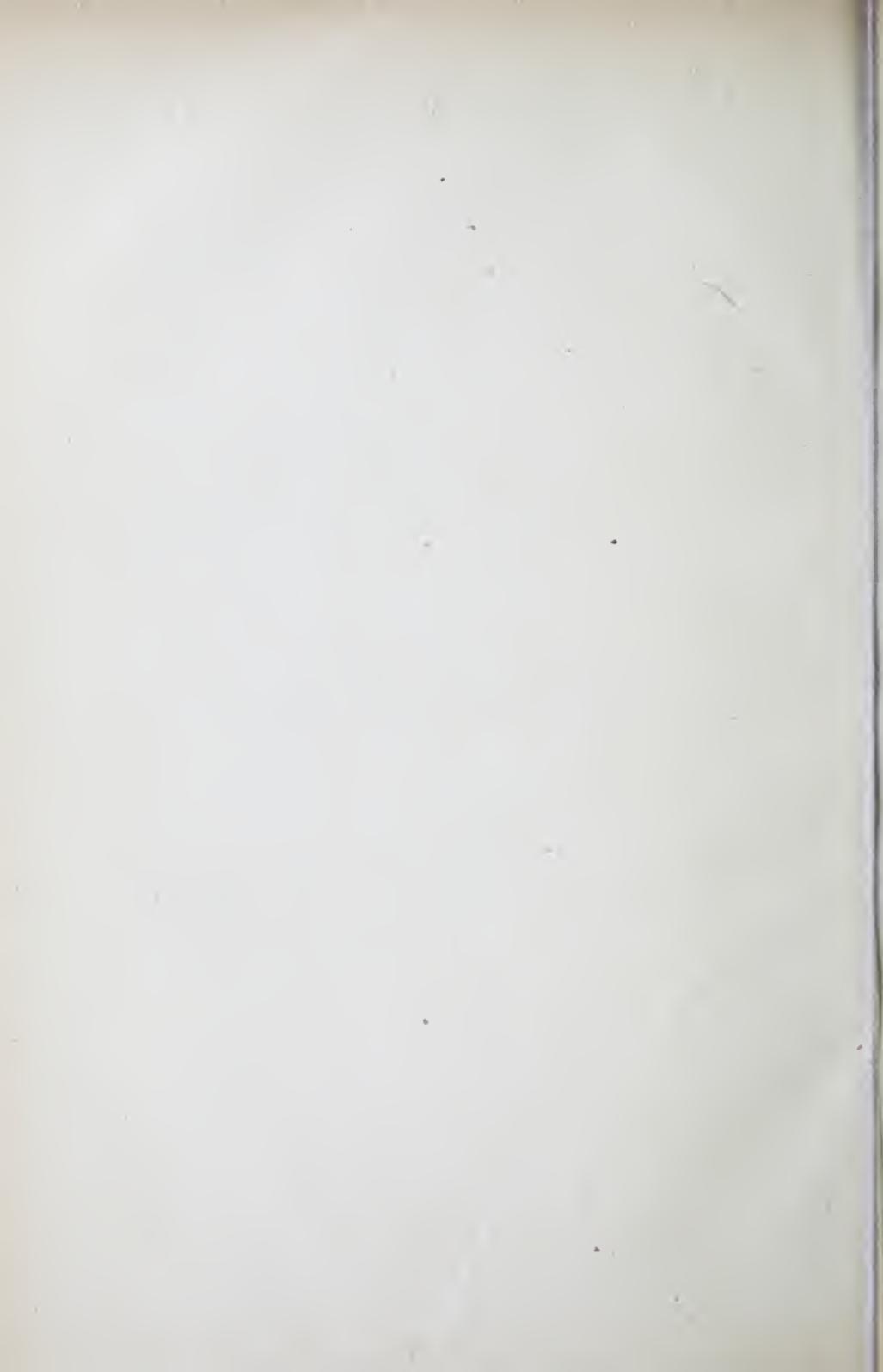
Aber das Proletariat muß diese Erbschaft so in Empfang nehmen, daß es dem darin herrschenden Geist der Vergangenheit nicht unterliegt, wie es bis jetzt bei jedem Schritt der Fall ist. Die Erbschaft muß nicht über den Erben Oberhand gewinnen, sondern muß nur ein Werkzeug in seinen Händen sein. Das Tote muß dem Lebendigen dienen und es nicht aufhalten und fesseln.

Und dazu braucht das Proletariat seine eigene Poesie. Um dem fremden poetischen Bewußtsein, welches so stark ist durch seine langjährige Reife, nicht zu unterliegen, muß das Proletariat sein eigenes poetisches Bewußtsein, unabänderlich in seiner Klarheit, haben. Dieses neue Bewußtsein muß sich entfalten und das ganze Leben und die ganze Welt mit einer schöpferischen Einigkeit umfassen.

Möge denn die proletarische Poesie wachsen und reifen und möge sie die Arbeiterklasse lehren, das zu werden, wozu sie die Geschichte vorausbestimmt hat: Kämpfer und Zerstörer nur nach äußerer Notwendigkeit und Schöpfer ihrer ganzen Natur nach!



ÜBER DEN KUNSTNACHLASZ



Zwei großartige Aufgaben stehen für die Arbeiterklasse im Gebiete der Kunst. Die erste – selbständiges Schaffen: sich selbst und die Welt in harmonischen lebendigen Bildern zu erkennen, und ihre geistigen Kräfte in künstlerischer Form zu organisieren. Die zweite – Annahme der Erbschaft: von den in der Vergangenheit entstandenen Schätzen der Kunst Besitz zu nehmen, und alles Große und Herrliche in ihnen sich zu eigen zu machen, ohne dabei dem in ihnen abgeprägten Geist der feudalen oder bürgerlichen Gesellschaftsordnung zu unterliegen. Diese zweite Aufgabe ist nicht leichter als die erste. Wollen wir die gemeinsamen Arten ihrer Lösung untersuchen.

I.

Ein gläubiger Mensch, der ernst und aufmerksam eine fremde Religion studiert, ist der Gefahr, ihr zu verfallen, oder etwas, vom Standpunkte seiner eigenen Religion aus Kezerisches sich anzueignen, ausgesetzt. So war es z. B. oft der Fall, daß gelehrte Christen, die den Buddhismus erforschten, selbst entweder zu Buddhisten wurden oder zu Nachfolgern der sittlichen Lehren des Buddhismus; aber es kam auch das umgekehrte vor. Nehmen wir aber an, daß dieselben religiösen Systeme ein Freidenker studiert, der in allen Religionen eine Erscheinung der poetischen Schaffenskraft der Völker sieht (das ist nicht die volle Wahrheit, aber deren Teil). Droht ihm auch dieselbe Gefahr, wie dem gläubigen Gelehrten? Selbstverständlich nicht! Er kann mit höch-

stem Entzücken die Schönheiten und Tiefen der Lehren, die sich Hunderte von Millionen von Menschen unterworfen haben, empfinden, aber er nimmt sie wahr, nicht vom religiösen, sondern von einem anderen, höheren Standpunkt. Der gewaltige Reichtum an Gedanken und Gefühlen, der im Buddhismus organisiert ist, gibt seinem Herzen und seiner Vernunft sicherlich mehr, als dem Herzen und Verstande eines gelehrten Christen, der sich bei den Studien nicht von dem verborgenen Widerstand seines eigenen Glaubens, der gegen die „Verfuchung“ des Fremden kämpft, freimachen kann. Aber gerade so eine Verfuchung, ein gläubiger Buddhist zu werden, existiert für den freien Denker überhaupt nicht, denn nicht so geartet ist der Mechanismus seines Bewußtseins, der das religiöse Material auf seine Art und Weise umarbeitet.

Der Christ so gut wie der Freidenker nehmen den Buddhismus „kritisch“. Der Hauptunterschied liegt aber im eigentlichen Typus ihrer Kritik, in ihren Grundlagen – „Kriterien“. Der Gläubige steht nicht höher als der Gegenstand seiner Studien, sondern ungefähr auf demselben Niveau. Er kritisiert vom Standpunkte seiner Dogmen und seiner Gefühle aus und sucht Widersprüche in fremden Mythen, Kulte und moralischen Offenbarungen, und diese Widersprüche findend, ist er unfähig, die oft hinter ihnen verborgene poetische oder Lebenswahrheit zu schätzen. Soll er sie aber durchdringen, so wird er mit einem Widerspruche in sich selbst büßen – er wird „der Verfuchung unterliegen“. Für ihn kann der Buddhismus kein kultureller Nachlaß einer fremden Welt sein; wird er aber teilnehmend dieser Religion gegenüberstehen, so wird sie ihn unterwerfen und zwingen, die frühere aufzugeben.

Nicht viel besser steht die Sache für einen wütenden

Atheisten, einen Repräsentanten des progressiven, aber noch nicht ganz entwickelten bürgerlichen Bewußtseins, welcher in jeder Religion nur Aberglauben und Betrug sieht. Das ist ein „gewendet - Gläubiger“. Er ist nur hoch genug über der Religion, um sie zu verstoßen, aber nicht so hoch, um sie verstehen zu können. Auch für ihn ist sie kein Nachlaß. Im schlimmsten Falle aber kann sie zur Verführung werden: namentlich, wenn er empfindet, daß sie nicht nur Betrug und Aberglaube, aber nicht versteht, was sie denn eigentlich ist.

In einer ganz anderen Lage ist unser Freidenker, der Vertreter der höchsten Stufe, die für die bürgerliche Erkenntnis existiert. Seine Einsicht, daß die religiöse Schöpfungskraft eine volks-poetische ist, erlaubt ihm, im Rahmen dieses Standpunktes ganz frei und unparteiisch seinen Gegenstand zu taxieren. Für ihn wird es kein schwerer innerlicher Widerspruch, einzusehen, daß, z. B. der Tiefe der Ideen nach, die Gesetze Manus, der alten Arier Indussen, in vielem höher stehen als die des alten so gut wie die des neuesten Christentums, und ihre Stellung zum Tode, die in den Beerdigungsgebräuchen zum Ausdruck kommt, in Edelsinn, Schönheit und Größe die christliche bei weitem übertrifft. Er, frei von religiöser Erkenntnis überhaupt, und gegen sie kämpfend überall, wo sie die Gedanken verdunkelt und den Willen der Menschen beugt, er ist zugleich imstande, für sich und für die anderen alle Religionen zu einem wertvollen kulturellen Nachlaß zu machen.

Das Verhältnis des Proletariats zur gesamten Kultur der Vergangenheit, zur Kultur der feudalen und der bürgerlichen Welt, passiert dieselben Stufen. Zuerst ist sie für ihn einfach eine Kultur, die Kultur überhaupt. Eine im wesentlichen andere kann er sich nicht vorstellen. Er selbst steht ganz auf ihrem Niveau. In ihrer

Wissenschaft und Philosophie können Irrtümer sein, in ihrer Kunst – falsche Motive, in ihrer Moral und ihrem Recht – Ungerechtigkeiten, aber all das ist für ihn nicht mit ihrem Wesen verbunden – das sind ihre Fehler, Abweichungen und Unvollkommenheiten, die ihr Fortschritt verbessern [muß. Bemerkte er aber nachher in dieser Kultur „Bourgeoisität“ und „Aristokratismus“, so versteht er das eine wie das andere nur als einen Schutz der Interessen der herrschenden Klassen, einen Schutz, der die Kultur verfälscht, allein die Methoden und der Gesichtspunkt dieser Kultur – ihr Wesen – ist für ihn keinem Zweifel ausgesetzt. Er kann nicht von ihrem Boden weggehen, und sich bemügend, „das, was in ihr gut ist“, sich anzueignen, ist er ihr gegenüber nicht einmal so gut geschützt, wie ein Buddhist oder ein Bramane gegen die Verführungen des Christentums, wenn er es erforscht. Es wird auch von der alten Art des Denkens und Fühlens und von dem ganzen auf ihnen gegründeten Verhältnis zur Welt durchtränkt. Sein eigener proletarischer Gesichtspunkt wird bei ihm nur dort und insofern erhalten, als die Stimme der Klasseninteressen genügend klar und genügend machtvoll spricht. Wenn aber solche Klarheit und Überzeugungskraft nicht vorhanden ist, und wenn die Lebensfrage schwer und kompliziert ist, besonders, wenn sie noch neu ist, so wird sie nicht selbständig gelöst: entweder wird dann eine fertige, fremde Lösung aus den umgebenden sozialen Kreisen genommen, oder es wird sogar das klassen-proletarische Interesse von einem fremden Gesichtspunkt aus beleuchtet und verstanden. Beides kam klar an den Tag in dem Verhältnis der Arbeiterintelligenz der europäischen Staaten zum Weltkrieg, als er ausbrach: die einen gaben sich der Welle des Patriotismus hin, fast ohne zu überlegen, die andern ver-

standen es, zu „erkennen“, daß die höheren Interessen der Arbeiterklasse die Einigung der Bourgeoisie zum Schutze und zur Rettung des Vaterlandes und der vaterländischen Betriebe verlangten. Denn die „Zertrümmerung des einen und des anderen würde die Arbeiterklasse und die ganze Zivilisation weit zurückwerfen“.

Aus diesem großartig-grausamen Experiment stellt sich klar hervor, daß bei der Unentwickeltheit einer eigenen Weltanschauung, eigener Methoden des Denkens und eines eigenen alles umfassenden Gesichtspunktes, nicht der Proletarier von der Kultur der Vergangenheit, als von seiner Erbschaft Besitz nimmt, sondern sie bemächtigt sich seiner als menschlichen Materials zur Erfüllung ihrer Aufgaben.

Wird der Proletarier, davon überzeugt, zur nackten anarchistischen Verneinung der alten Kultur kommen, d. h. wird er die Erbschaft verweigern, so nimmt er die Stellung des naiven Atheisten im Verhältnis zur Religion ein, aber wiederum in einem noch verschlechterten Sinne; denn die Entbehrung des Religionsverständnisses ist für einen bürgerlichen Atheisten doch praktisch möglich, er hat schon andere kulturelle Stützen, nur die Breite seiner Gedanken und der Schwung seiner Schaffenskraft wird darunter leiden. Der Arbeiter aber wird in solchem Falle außerstande sein, etwas einigermaßen Gleichkräftiges der reichen, ausgearbeiteten Kultur des Feindeslagers entgegenzustellen; denn etwas ganz neues, dem Maßstabe nach Vergleichbares, schaffen, kann er nicht. Er bleibt dann ein vorzügliches Werkzeug und eine Waffe in den Händen seiner Feinde – gegen sich selbst.

Die Folgerung ist klar. Es ist für die Arbeiterklasse notwendig, einen solchen Gesichtspunkt zu finden, auszuarbeiten und bis zu Ende durchzuführen, der so viel höher im Verhältnis zu der gesamten Kultur der Ver-

gangenheit steht, wie der Gesichtspunkt des Freidenkers zu der Welt der Religionen. Dann wird es möglich werden, von dieser Kultur Besitz zu ergreifen, ohne sich ihr zu fügen – sie zum Werkzeug des Baues eines neuen Lebens und zur Waffe im Kampfe gegen die alte Gesellschaftsordnung zu machen.

II.

Den Anfang zu so einer Besitznahme von Geisteskräften der alten Welt machte Karl Marx. Die Umwälzung, die von ihm im Gebiete der sozialen Wissenschaften hervorgebracht worden ist, besteht darin, daß er ihre Grundmethoden und die erlangten Resultate von einem neuen, höheren Gesichtspunkte revidiert hat. Der letzte war aber proletarisch-klassenhaft. Neun Zehntel, wenn nicht mehr, nicht nur der Materialien für seinen titanischen Bau, sondern auch der Methoden ihrer Bearbeitung nahm Marx aus bürgerlichen Quellen: die bürgerliche klassische Ökonomie, die Berichte der englischen Fabrikinspektion, die kleinbürgerliche Kritik des Kapitals bei Sismondi und Proudhon, und im wesentlichen fast den ganzen Intelligenzsozialismus der Utopisten, die Dialektik des deutschen Idealismus, den Materialismus der französischen Aufklärer und Feuerbachs, die sozial-klassenhaften Konstruktionen der französischen Geschichtsschreiber und die genialen Beschreibungen der Klassenpsychologie bei Balzac usw. usw. All das trat ganz umgestaltet hervor, legte sich in ein neues Band zusammen und wurde zum Werkzeuge des Aufbaues der proletarischen Organisation; zur Waffe des Kampfes gegen die Herrschaft des Kapitals.

Wie konnte so ein Wunder geschehen?

Marx stellte fest, daß die Gesellschaft vor allen Dingen

eine Wirtschaftsorganisation sei, daß darin das Fundament aller Geseze ihres Lebens und der ganzen Entwicklung ihrer Formen sei. Das ist der Gesichtspunkt der sozialproduzierenden Klasse, der Gesichtspunkt des werktätigen Kollektivs. Von ihm aus hat Marx die Wissenschaft der Vergangenheit der Kritik unterworfen, und nachdem er ihr Material gereinigt und im Feuer seiner Idee umgeschmolzen hat, schuf er aus dem Entstandenen ein proletarisches Wissen – den wissenschaftlichen Sozialismus.

Das ist also die Methode, mit welcher die Ergebnisse früheren, kulturellen Schaffens in eine wirkliche Erbschaft der Arbeiterklasse verwandelt worden sind: die kritische Umarbeitung vom kollektiv-werkstätigen Standpunkte aus. So verstand es auch Marx selbst; nicht umsonst hat er seine Hauptarbeit „Das Kapital“ „Kritik der politischen Ökonomie“ genannt.

Und das bezieht sich nicht nur auf die sozialen Wissenschaften. In allen anderen Gebieten erscheint als Methode zur Empfängnis und Aneignung des kulturellen Nachlasses unsere Kritik, die proletarisch-klassenhafte.

III.

Decken wir vollständiger den Grund unserer Kritik – den Sinn und das Wesen des kollektiv-werkstätigen Gesichtspunktes – auf.

Der soziale Prozeß zerlegt sich in drei Momente, oder vielleicht genauer, hat drei Seiten: die technische, die ökonomische und die ideologische. In der technischen kämpft die Gesellschaft gegen die Natur und unterwirft sie, d. h. sie organisiert die Außenwelt in den Interessen ihres eigenen Lebens und ihrer eigenen Entwicklung. In der ökonomischen – den Verhältnissen der

Zusammenarbeit und Verteilung zwischen den Menschen - organisiert sich die Gesellschaft selbst für diesen Kampf mit der Natur. In der ideologischen organisiert sie ihre Erfahrung und ihre Erlebnisse und schafft daraus Organisationswerkzeuge für ihr gesamtes Leben und ihre gesamte Entwicklung. Infolgedessen ist jede Aufgabe in der Technik, in der Ökonomie oder im Gebiet der geistigen Kultur eine Organisationsaufgabe und außerdem eine soziale.

Ausnahmen sind hier nicht und können auch nicht sein. Nehmen wir an, daß eine Armee als ihr Ziel Zerstörung, Vernichtung und Desorganisation aufstellt. Aber dann ist es nicht das Endziel, sondern ein Mittel zur Reorganisation der Welt im Interesse des Kollektivs, welchem die Armee gehört. Nehmen wir dann an, daß ein Individualist-Künstler sich einbildet, daß er bloß für und von sich aus schafft. Würde er aber in Wirklichkeit nur für sich schaffen und nicht die Erlebnisse eines gewissen Kollektivs organisieren, so würde für sein Schaffen, außer bei ihm selbst, bei keinem anderen Bedürfnis bestehen, und es würde ebensowenig zur geistigen Kultur gehören, wie die entschlüpfende, unmittelbare, wenn auch schöne Phantasie der Traumbilder. Und würde er nur aus sich schaffen, sich des Materials und der Art seiner Bearbeitung, Gestaltung und seines Ausdrucks, die aus dem sozialen Milieu erhalten sind, nicht bedienen, so könnte er auch eben nichts erschaffen.

Also ist der kollektiv-werktätige Gesichtspunkt ein allorganisierender. Anders kann auch der Gesichtspunkt der Arbeiterklasse nicht sein, die die Außenmaterie in ein Produkt organisiert - in ihrer Arbeit, sich selbst in ein schaffendes und kämpfendes Kollektiv - in ihrer Mitarbeit und in dem Klassenkampf, ihre Erfahrung in Klassenbewußtsein - in ihrer ganzen Lebensart und

ihrem Schaffen und welche die Geschichte mit der Mission beauftragt, harmonisch und gänzlich das Leben der gesamten Menschheit zu organisieren.

IV.

Kehren wir zu unserer ersten Illustration zurück. Kann und soll denn die ganze Welt des religiösen Schaffens für die Arbeiterklasse, gegen die jede Religion bisher augenscheinlich als ein Vergewaltigungswerkzeug diente, ein kultureller Nachlaß werden? Was für Nutzen kann das Proletariat aus solcher Erbschaft ziehen? Was soll es mit ihr anfangen?

Unsere Kritik gibt eine klare und erschöpfende Antwort auf diese Frage. Eine Religion ist eine Lösung des ideologischen Problems für einen gewissen Typus der Kollektive, namentlich für den autoritären. Das ist ein Kollektiv, das auf der autoritären Zusammenarbeit aufgebaut ist, auf den leitenden Rollen der einen und den vollzieherischen Rollen der andern, auf der Macht und der Unterordnung. So war die patriarchalische Stammgemeinschaft, so ist die feudale Gesellschaft, so die Leibeigenen- und die Sklavenbesitzerordnung, und so ist ein polizei-bureaukratischer Staat. Denselben Charakter hat die gegenwärtige Armee und in kleinem Maßstabe auch die bürgerliche Familie. Endlich auf der Macht und der Unterordnung baut auch das Kapital seine Unternehmungen.

Worin besteht die Organisationsaufgabe der Ideologie? Ebenmäßig und total die Erfahrungen des Kollektivs zu organisieren, und zwar in so einer Übereinstimmung mit seiner Entwicklung, daß die erzielten Kulturprodukte selbst ihrerseits als organisierende Werkzeuge für ihn dienen, d. h. den gegebenen Typus der Organisation

des Kollektivs erhalten, formieren, befestigen und entwickeln sollten. Und es ist leicht zu begreifen, wie sich all das in der autoritären Lebenseinrichtung zusammenlegt.

Diese Einrichtungen werden einfach in das Gebiet der Erfahrung und des Denkens übertragen. Jede Handlung, ob elementar oder menschlich, jede Erscheinung wird als Zusammenhang zweier Glieder – des organisatorischen aktiven Willens und der passiven Vollziehung – dargestellt. Die ganze Welt wird nach dem Bilde einer autoritären Gesellschaft gedacht, mit einer obersten Autorität „Gottheit“ über ihr, und, bei der Verwicklung des autoritären Bandes, mit einer Kette ihm untergeordneter Autoritäten, einer hinter der andern, niedrigerer Götter, „Halbgötter“, „Heiliger“ usw., die die verschiedenen Seiten und Gebiete des Lebens leiten. Und all diese Vorstellungen werden von autoritären Gefühlen und Stimmungen durchtränkt: von Demut, Ergebenheit und von ehrerbietiger Angst. So ist die religiöse Weltauffassung: sie ist einfach eine autoritäre Ideologie.

Es ist ganz verständlich, was für ein vollkommenes Organisationswerkzeug sie für die autoritäre Lebensordnung ist. Die Religion führt den Menschen gleich in diese Ordnung ein, stellt ihn auf einen gewissen Platz in diesem System und diszipliniert ihn zur Vollziehung der Rolle, welche ihm in diesem System vorbehalten ist. In der Einheit der Gefühle, Gedanken und der Praxis verschmilzt sich die Persönlichkeit organisch mit ihrem sozialen Ganzen. Es gewinnt dadurch eine unzerstörbar feste Zusammenlötung.

Die Form des religiösen Schaffens ist vorwiegend poetisch, wie es richtig unser Freidenker bemerkte, ohne aber des wichtigsten sozialen Inhalts der Religion ge-

wahr geworden zu sein. Auf jenen Stufen der Entwicklung, auf welchen die Religionen erwachsen, ist die Poesie von dem praktischen und theoretischen Wissen noch nicht abgefordert, und umfaßt sie mit ihrer Umhüllung. Und die Religion enthält dann in sich alles und jegliches Wissen und organisiert die Gesamterfahrungen der Menschen. Jede Kenntnis wird dann als eine Offenbarung, die direkt oder durch Vermittlung von der Gesellschaft ausgeht, aufgefaßt.

Was für eine Erbschaft ist denn endlich die religiöse Kultur für die Arbeiterklasse? Sie ist sehr bedeutend und wertvoll. Durch die proletarische Kritik durchgegangen, kann dieser Nachlaß für das Proletariat zum Werkzeuge nicht des Erhaltens, sondern des Verstehens alles Autoritären im Leben werden. Die autoritäre Welt hat abgelebt, ist aber nicht tot. Ihre Überreste umgeben uns von allen Seiten, teils offen, teils aber - immer öfter und öfter - in allen möglichen, manchmal ganz unerwarteten Schutzverkleidungen. Um so einen Feind zu besiegen, muß man ihn aber kennen, tief und ernst kennen.

Es handelt sich nicht nur darum, die religiösen Lehren zu widerlegen, obwohl auch darin der sich der neuen Kritik bedienende Arbeiter als unvergleichlich besser ausgerüstet erweisen wird, als der wütende aber naive Atheist, der einen fremden Glauben durch logische Berechnungen oder kindische Behauptungen, daß die Religion von den Pfaffen zum Berauben des Volkes erdacht sei, zu widerlegen versucht. Noch wichtiger aber ist es, daß der Besitz dieser Erbschaft die Möglichkeit gibt, richtig die Bedeutung der autoritären Elemente in der jetzigen Gesellschaft und ihren gegenseitigen Zusammenhang und ihr Verhältnis zur sozialen Entwicklung zu taxieren.

Ist die Religion ein Werkzeug zur Erhaltung der autoritären Organisation, so ist es klar, daß z. B. in dem Verhältnis der Klassen die Religiosität der Arbeiter ein Mittel zur Befestigung ihrer Untergebenheit, ein Mittel, diejenigen Seiten der Disziplin zu erhalten, welche für die herrschenden Klassen zur sichergestellten Ausbeutung notwendig sind, ist, was auch darüber die verschiedenen gläubigen Sozialisten sagen. Es ist klar, daß die in einigen Arbeiterparteien angenommene Formel, „Religion ist Privatsache“, nichts anderes ist als ein politischer Kompromiß, bei welchem man nicht bleiben kann. Auch der ständige Bund des Säbels und des Talars, des Militärs und der Kirche wird begreiflich: hier wie dort ist eine streng autoritäre Organisation. Ebenso wird die Anhänglichkeit der Bürgerlichen oder bäuerlich-patriarchalen Familie zur Kirche und „zum Gesetze Gottes“ erklärt; zugleich kommt auch an den Tag die ungeheure Gefahr, die für den sozialen Fortschritt in dieser sich erhaltenden autoritären Zelle steckt. Im neuen Lichte tritt auch die Rolle der Parteiführerautoritäten hervor und die Bedeutung einer kollektiven Kontrolle über sie usw. usw.

Und dann noch all der künstlerische Reichtum der Erfahrungen der Völker, der in allerlei heiligen Schriften und Sagen kristallisiert ist; Bilder eines fremden, eigentümlichen, in seiner Weise harmonischen Lebens, die den Horizont des Menschen erweitern, in die Weltbewegung der Menschheit tief einführen und zu einem neuen, selbständigen, durch die übliche Umgebung und die Gewohnheiten nicht gefesselten Schaffen Anstoß geben . . .

Hat es denn einen Sinn für die Arbeiterklasse, den religiösen Nachlaß anzutreten?

V.

Ich habe absichtlich mit dem Strittigsten und Schwersten angefangen. So wird es leichter sein, mit unserer Hauptaufgabe – der Frage vom künstlerischen Nachlaß der Vergangenheit – fertig zu werden. Es ist klar, daß das Werkzeug, mit welchem die Arbeiterklasse sich seiner bemächtigen kann und muß, lediglich unsere Kritik ist, mit ihrem neuen, allorganisierenden kollektiv-werkstätigen Gesichtspunkt.

Wie paßt sie sich hier ihrer Sache an?

Die Seele eines Kunstwerkes ist das, was man als seine „künstlerische Idee“ bezeichnet. Das ist sein Vorhaben und das Wesen seiner Erfüllung oder seine Aufgabe und das Prinzip ihrer Lösung. Was für eine Art Aufgabe ist es denn? Jetzt wissen wir es: wie auch der Künstler selbst sie auffassen mag, sie ist immer eine Organisationsaufgabe. Und dabei mit zwei Bedeutungen: erstens handelt es sich darum, eine gewisse Summe von Lebenselementen und Erfahrungen harmonisch und vollkommen zu organisieren, und zweitens darum, daß das auf diese Weise geschaffene Ganze selbst wiederum als Organisationswerkzeug für ein gewisses Kollektiv dienen könnte. Ist das erste nicht vorhanden, so hätten wir keine Kunst vor uns, sondern eine Ungeheimtheit; fehlt das zweite, so ist das Werk keinem, außer dem Autor selbst, interessant und für nichts zu gebrauchen.

Als Illustration wollen wir eines der größten Werke der Weltliteratur, den herrlichsten Brillanten des alten Kulturnachlasses, den „Hamlet“ von Shakespeare, nehmen.

Was ist seine künstlerische Idee? Es ist die Stellung und Lösung der Organisationsfrage der menschlichen Seele, welche von einem schweren Lebenswiderspruch

gespalten ist zwischen dem Drang zum Glücke, zur Liebe und zum harmonischen Leben, und zwischen der Notwendigkeit, einen quälenden, rohen und schonungslosen Kampf zu führen. Wie aus diesem Widerspruch geraten, wie ihn auslöshen? Wie erreichen, daß das Verlangen nach Harmonie den Menschen in den unvermeidlichen Kämpfen des Lebens nicht schwäche und die dazu nötige Kraft, Härte und Kaltblütigkeit nicht wegnehme – und daß zur selben Zeit die erzwungene Grausamkeit des Schlages, das Blut und der Schmutz der zugefügten Wunden all die Freude und all die Schönheit des Seins nicht zerstört? Wie die Eigenart der Seele wieder herstellen, der Seele, die durch die schroffen Zusammenstöße zwischen ihrem höchsten und tiefsten Bedürfnis und der machtvollen Forderung, die von der Feindlichkeit des umgebenden Milieus diktiert ist, gesprengt wird?

Und wir sehen auf einmal, wie großartig breit der Maßstab dieser Organisationsaufgabe ist und die Größe ihrer gemeinmenschlichen Bedeutung. Sie bezieht sich selbstverständlich nicht nur auf den dänischen Prinzen Hamlet und nicht auf die mehrfachen „Hamlets“ und „Hamletchens“ unserer Zeitgenossen und unserer Literatur. Diese Aufgabe ist ein unvermeidlicher Moment in der Entwicklung jedes Menschen. Wer Kräfte genug hat, um sie zu lösen, den hebt sie auf eine höhere Stufe des Selbstbewußtseins; wer aber schwach ist, für den wird sie zur Quelle des geistigen Zusammenbruchs, mitunter auch des vollen Verderbens. Es kann sein, daß diese Tragik in die Seele eines idealistischen Proletariers – oder noch viel mehr in die kollektive Psyche der Arbeiterklasse – am schärfsten eindringt. Brüderschaft – ist ihr Ideal, die Harmonie des Lebens der gesamten Menschheit – ihr höchstes Ziel. Aber wie weit

davon ist das umgebende Milieu, was für einen, mitunter finstergraufamen Kampf bürdet es ihr auf, unter der Drohung des Verlustes all des durch frühere unzählige Bemühungen Erworbenen, des Verlustes ihrer sozialen Würde und des Sinnes des Lebens selbst. Wenige Freuden sind dem Proletariat gegeben, und groß ist der Durst nach ihnen. Aber auch das wenige, was es hat, droht ständig die unwiderstehliche Elementarität der sozialen Feindschaft und Anarchie wegzunehmen oder zu vergiften. In der Erbitterung des Kampfes, in der Verzweiflung der Niederlagen und in der Raserei der Rückschläge, wird denn in all diesem nicht selbst die Wurzel der Fähigkeit zur Liebe und Freude angegriffen?

Hamlets Tragödie entfaltet sich auf dieser Grundlage. Er ist ein sehr begabter Mensch, mit einer feinen, künstlerischen Natur, und ist zugleich vom Leben verwöhnt. Die Erziehung des Prinzen – des Thronfolgers, einige Jahre von Studienwanderschaften in Deutschland und des Genusses von all dem, was die Beschäftigung mit Wissenschaften und der Kunst geben – einerseits, die lebenslustige, kameradschaftliche Umgebung – andererseits und endlich, um den Moment der Lösung, die helle, poetische Liebe zu Ophelia . . . Selten hat jemand so ein von Harmonie erfülltes Dasein. Hamlet ist daran gewöhnt, hat kein anderes erprobt und kann es sich nicht vorstellen. Aber es kommt die Zeit, und die Schrecken und Abscheulichkeiten des Lebens schleichen sich zu ihm heran – zuerst eine dumpfe Ahnung und nachher eine qualvolle Augenscheinlichkeit.

Zerstört ist sein Heim, und in den Grundlagen erschüttert die gesetzliche Ordnung seines Vaterlandes. Der Verräter, der Brudermörder, bemächtigte sich des Thrones seines Vaters und verführte seine Mutter;

Heuchelei, Intriguen und Sittenverderbnis herrschen am Hof; der Verfall der alten guten Sitten verbreitet sich im Lande, einen Aufruhr hervorbringend. Man muß das Recht wiederherstellen, den Verbrechen ein Ende machen, und den Tod des Vaters und die Schmach der Familie rächen. Das ist für Hamlet die unabänderliche Pflicht, die durch den ganzen feudalen Bau seines Bewußtseins bestimmt ist.

Hat er denn auch Kraft genug dazu? Ja, sein reiches Naturell hat sie; er ist ja nicht nur ein Artist und ein Liebling des Schicksals, nicht nur ein passiver Ästhet, welcher, wie Luft, eine harmonische Umgebung zum Leben braucht. Er ist außerdem ein Sohn eines Königs und Kriegers, und der Nachkomme der grausamen Wikinge, und hat eine vortreffliche Kriegserziehung bekommen. Ein Kämpfer ist in ihm, aber ein unentwickelter, einer, der sich bis jetzt noch nie geprüft hat, und was noch schlimmer – in einer Person mit dem passiven Ästhet verbunden ist.

Das ist nun das Wesentliche der Tragödie. Der Kampf fordert von Hamlet Listigkeit, Betrug, Gewalttaten und Grausamkeit. Sie sind schon an sich seiner weichen und zarten Seele widerlich, aber sie müssen indessen gegen die ihm nächsten und teuersten Menschen angewandt werden: im Lager der Feinde befindet sich seine Mutter, und er sieht, wie Ophelia zum Werkzeug einer Intrigue gegen ihn wird. Die Feinde schieben sie vor – und bedienen sich der schwachen Stellen seiner Seele wie erfahrene Strategen. Die zum Schlage gehobene Hand bleibt stehen, der innere Kampf parallelisiert den Willen, die minutenlange Entschlossenheit wird von Schwanken und von Tatlosigkeit abgelöst, die Zeit vergeht in fruchtlosen Disputen mit sich selbst – es entsteht eine tiefe Spaltung der Seele und vorübergehend sogar ein echter

Zusammenbruch: alles vermischt sich im Chaos der ausgangslosen Widersprüche, Hamlet „wird verrückt“.

Ein gewöhnlicher Mensch würde so umkommen, ohne daß es ihm gelingen würde, etwas zu vollbringen. Aber Hamlet ist eine ungewöhnliche, heroische Figur. Durch die Qualen der Verzweiflung, durch die schwere Krankheit der Seele hindurch schreitet er doch Schritt für Schritt zu einer tatkräftigen Lösung. Die Elemente der zwei in ein und derselben Person auseinanderfallenden Persönlichkeiten – des Ästheten und des Kriegers – dringen eine in die andere ein und verschmelzen sich in neuer Einigkeit. Es verschwindet der Hauptwiderspruch: der Durst nach Harmonie ergießt sich in eine Kampfanstrengung, das Blut und der Schmutz des Kampfes werden unmittelbar durch das Gefühl der Reinigung des Lebens und seiner Hebung zur höchsten Stufe wieder gut gemacht. Die Organisationsaufgabe ist gelöst, die künstlerische Idee hat sich formiert.

Zwar kommt Hamlet um, und darin ist der große Dichter objektiv-wahr, wie immer. Die Feinde Hamlets hatten einen Vorteil: während er seine Seelenkräfte sammelte, handelten sie und hatten alles zu seinem Verderben vorbereitet. Aber er stirbt als Sieger: das Verbrechen ist bestraft, die gesetzliche Ordnung wiederhergestellt, und die Schicksale Dänemarks werden in zuverlässige Hände überwiesen: dem jungen Helden Fortinbras, einem weniger Großen als Hamlet, aber einen vollständig in sich geschlossenen und von den Prinzipien jener feudalen Welt, dessen Ideale auch Hamlet begeisterten, durch und durch durchdrungenen Menschen.

Hier tritt das andere Moment unserer Kritik hervor. Die Organisationsaufgabe ist gestellt und gelöst, aber welches Kollektiv gab dem Autor das Lebens-

material zu ihrer Verkörperung? Selbstverständlich nicht das proletarische Kollektiv, denn dieses existierte dazumal überhaupt noch nicht. Hamlets Autor, wer er auch in Wirklichkeit sein mag — wie bekannt, ist es eine Streitfrage — war entweder selbst Aristokrat, oder gehörte zu den heißen Anhängern der Aristokratie: aus dieser Welt schöpft er den größten Teil der Inhalte seiner Dramen und das feudal-monarchistische Ideal legt auf sie seinen Stempel. Dort sind die Grundlagen der Gesellschaftsordnung — Macht und Unterordnung, der Glaube an einen weltregierenden Willen einer Gottheit an die Heiligkeit und Unabänderlichkeit der von jeher festgestellten Ordnung, die Anerkennung einiger Menschen als höherer Wesen, die schon selbst der Geburt nach zum Leiten vorbestimmt sind, und anderer Menschen — als Niedrigerer, der Leitung Bedürftiger, und zu irgendeiner anderen Rolle als der, der Unterordnung, Unfähiger. Annulliert das nicht den Wert des Werkes für die Arbeiterklasse?

Ich werde mit einer Frage antworten: braucht die Arbeiterklasse auch andere Organisationstypen außer ihrem eigenen zu kennen? Kann sie sogar überhaupt diesen ihren eigenen Typus anders ausarbeiten und formieren, als auf dem Wege des Vergleiches und der Gegenüberstellung mit anderen und durch deren Kritik, deren Umarbeitung und des Ausnüzens ihrer Elemente? Und wer könnte denn besser als der Meister — Künstler das Proletariat in die höchste Tiefe der fremden Organisation des Lebens und des Denkens einführen? Die Sache unserer Kritik ist es, ihre geschichtliche Bedeutung, ihren Zusammenhang mit dem niedrigeren Niveau der Entwicklung und ihre Widersprüche mit den Lebensbedingungen und den Aufgaben des Proletariats zu zeigen. Ist das getan, so besteht die Gefahr, dem Ein-

fluß eines fremden Organisationstypus zu unterliegen, nicht mehr; das Wissen von ihm verwandelt sich in eins der kostbaren Werkzeuge zur Schaffung des Eigenen.

Und hier bietet die Objektivität des großen Künstlers die beste Stütze der Kritik. Ganz von selbst treten bei ihm der ganze Konservatismus der autoritären Welt und seine ursprüngliche Beschränktheit und die Schwäche des menschlichen Bewußtseins hervor. Man erinnere sich nur des ersten Auftretens des Helden Fortinbras im „Hamlet“ – des Anstoßes zur Wendung in der Seele Hamlets selbst, auf den Weg der Lösung seiner Aufgabe. Fortinbras, mit einer stolzen Überzeugung von seinem Recht, führt ohne jede Zweifel und Schwankungen eine Armee zum Erobern irgend eines Fleckchens Erde, der vielleicht des Blutes des letzten der Soldaten, der in diesem Kriege umkommt, nicht wert ist . . .

Schließlich hat eine ungeheurere Bedeutung die Tatsache, daß die Organisationsaufgabe in dem Werke auf die Grundlagen einer fremden Gesellschaft gestellt und gelöst wird, die Lösung dennoch, in ihrer Gesamtheit, ihre Kraft auch für das gegenwärtige Leben und für das Proletariat beibehält – überall, wo der Durst nach Harmonie mit der Rauheit der Forderungen des Kampfes sich begegnet. Hier lehrt die Kunst die Arbeiterklasse, die allumfassende Aufstellung und die allumfassende Lösung der Organisationsaufgaben – was ihr zur Verwirklichung des Weltorganisationsideals notwendig ist.

VI.

Der belgische Künstler Meunier stellt ein seinen Skulpturen das Leben im Kreise der Arbeiter dar. Seine Statue „Der Philosoph“ gibt die Gestalt eines Arbeiterdenkers wieder, der in die Lösung irgendeiner wichtigen philosophischen Frage vertieft ist. Die nackte Ge-

stalt macht einen starken und geschlossenen Eindruck des angestrengtesten Denkens, welches auf etwas konzentriert ist und einen großen, unsichtbaren Widerstand überwindet.

Worin besteht die künstlerische Idee der Statue? Die Organisationsaufgabe ist diese: wie die schwere physische Arbeit mit der Ideenschöpfung zu vereinigen und in eins zu verbinden? Die Lösung der Aufgabe . . . Wer die Figur des „Philosophen“ genau betrachtet, die Figur, die ganz von einer zurückgehaltenen Anstrengung durchdrungen ist, in der jeder sichtbare Muskel von einer Anstrengung erfaßt ist, die angehalten ist, und in eine äußere Aktion nicht übergeht, so als ob sie sich vertieft, für den wird mit einer gewaltigen Klarheit und einer vollkommenen unmittelbaren Überzeugungskraft diese Lösung hervortreten: „Der Gedanke ist selbst eine physische Anstrengung, seine Natur ist der Natur der Arbeit identisch, ein Widerspruch zwischen ihnen besteht nicht, und ihre Teilung ist künstlich und vorübergehend.“ Die Ausführungen der genauen Wissenschaft, der physiologischen Psychologie, bestätigen gänzlich diesen Gedanken, aber viel näher und begreiflicher ist er in künstlerischer Darstellung. Und seine ungeheure Bedeutung für das Proletariat bedarf keiner Beweise.

Aber unsere Kritik muß die Frage stellen: „Auf dem Gesichtspunkte welcher Klasse oder welcher sozialen Gruppe steht der Künstler in seinem Schaffen?“ Und es wird sich herausstellen, daß obwohl er Arbeiter darstellt, so tut er es doch nicht als ein Ideologe der Arbeiterklasse; der Gesichtspunkt ist ein werktätiger, aber nicht ein kollektiv-werktätiger. Der Arbeiter-Denker ist individuell genommen, man fühlt nicht, oder nur höchstens sehr verworren; fast unfaßbar zeichnen sich

die Bande ab, die die Anstrengung seines Gedankens mit den physischen und geistigen Anstrengungen von Millionen verschmelzen, — welche sie zu einem Glied der Weltkette der Arbeit machen. Der Künstler ist ein „Intelligent“ seiner sozialen Lage nach; er ist gewohnt, individuell zu arbeiten ohne zu bemerken, wie sehr seine Arbeit dem Ursprung, der Methode und den Aufgaben nach aus der gesamten kollektiven Arbeit der Menschheit hervorgeht. Darin unterscheidet sich der Gesichtspunkt der werktätigen Intelligenz wenig von dem der Bourgeoisie, er ist ebenso individualistisch. Und hier muß unsere Kritik das, was der Künstler nicht geben konnte, ergänzen.

VII.

So bestimmen sich von selbst die Aufgaben der proletarischen Kritik in bezug auf die Kunst der Vergangenheit. Sie erfüllend, gibt sie der Arbeiterklasse die Möglichkeit, sich dauerhaft der Organisationserfahrungen der Jahrhunderte, kristallisiert in künstlerischen Formen, zu bemächtigen und sie selbständig zu benutzen.

Das übliche Verständnis der Rolle und des Sinns der proletarischen Kritik ist anders. Am öftesten verirrt es sich auf das Gebiet der „politischen Kunst“, auf die Frage über ihre agitations-propagandistische Bedeutung für den Schutz der Klasseninteressen. Vor einigen Jahren hat der Arbeiter Iw. Kubikoff, die Arbeiter zum Studium der besten Werke der Literatur der alten Welt herbeirufend, die erzieherische Bedeutung dieser Werke in folgender Weise betrachtet: „Zweifellos ist in ihnen nicht nur reines Gold, sondern sind auch Elemente einer für das Proletariat schädlichen Ligatur“, und zwar „konservativ-mäßigende Kräfte“. Doch ist es aber nicht gefährlich,

denn der Arbeiter besitzt einen Klasseninstinkt, der ihm das Gold von der Legierung mit Erfolg zu lösen erlaubt. „Wollen wir die Eindrücke, die von der Kunst entstehen, genau betrachten, so werden wir sehen, daß nur das Gold wirkt, die Ligatur aber an dem Bewußtsein des Arbeiters vorbeigeht . . . Ich persönlich habe oft durch Beobachten die Möglichkeit gehabt, darüber zu staunen, wie ein oppositionell gestimmter Arbeiter mitunter aus einem unschuldigsten Werke revolutionäre Folgerungen zu machen sich erschwang“ („Nascha Sarja“, [„Unser Anbruch“] 1914, Nr. 3, S. 48 u. 49). Das ist ein, sogar selbst im Grunde, falscher und naiver Gesichtspunkt.

Wenig des Guten ist in so einem Instinkt, der aus einem wirklich unschuldigen Werke revolutionäre Folgerungen zu machen „sich erschwingt“. Eine Entstellung ist eine Entstellung. Wovon zeugt sie? Von einer großen Kraft des unmittelbaren Gefühls und von einem Mangel an Objektivität und davon, daß der Gedanke niedriger als dieses Gefühl ist und ihm unterliegt. Muß denn etwa das Bewußtsein der Klasse, welcher die Weltorganisationsaufgabe zu lösen bevorsteht, so sein?

Als Beispiel der Korrelation „des Goldes und der Ligatur“ nimmt Kubikoff den Schillerfchen „Don Carlos“ wobei er denkt: die Entlarvung der Tyrannei und die feurigen Reden des Marquis Posa – das ist Gold; all das aber, was er von einer ebenso absoluten, nur aber aufgeklärten und humanen Monarchie erträumt – das ist Ligatur. Falsch! Aus den feurigen Reden und einer Verworrenheit und Schwäche des Gedankens kann sich der Leser in der Richtung der revolutionären Phrase erziehen. Im Gegenteil aber ist die lebendige, künstlerisch-tiefe Darstellung des Ideals eines gebildeten Absolutismus gar keine Ligatur für einen geschichtlich auf-

geklärten und auf dem Gesichtspunkt der proletarischen Kritik stehenden Leser. Das Ideal ist das abstrakte Modell der Organisation. Solche Modelle, die von der Vergangenheit erarbeitet sind, zu kennen und zu verstehen ist notwendig für die Klasse, die Organisatorin der Zukunft ist. In dem Kampf der Heldenpersönlichkeiten, die vom Künstler aufgeführt worden sind, muß man den Kampf der sozialen Kräfte, die das Bewußtsein und den Willen der Menschen aus jener Zeit bestimmten, und die Notwendigkeit dieser oder jener Ideale, die aus dem Naturell dieser Kräfte entstand, auffangen. Die künstlerische Eindringung in den Geist der verschwundenen oder aus der Geschichte scheidenden Klassen, sowie der Klassen, die ihre Arena einnehmen, ist eins der besten Mittel zur Besitzergreifung der angehäuften kulturellen Organisationserfahrung – des kostbarsten Nachlasses für die Erbauerklasse:

Und soweit die Kunst der Vergangenheit imstande ist, die Gefühle und die Stimmung des Proletariats zu erziehen, soweit muß sie als Mittel ihrer Vertiefung und Aufklärung und der Erweiterung ihres Feldes auf das ganze Leben der Menschheit, auf ihrem ganzen Arbeitsweg – aber nicht als Mittel der Anregung, nicht als Agitationswerkzeug – dienen.

* * *

Der Kritiker, der es verstehen wird, dem Proletariat ein großes Werk der alten Kultur wiederzugeben, z. B. im Theater nach der Aufführung eines genialen Bühnenstücks, der es leisten wird, den Zuschauern dessen Sinn und Wert von dem organisatorischen, kollektiv-werk tätigen Gesichtspunkte zu erklären, oder so eine Erklärung in einem kurzen und zugänglichen Erklärungsprogramm zu geben, oder z. B. in einem Artikel einer Arbeiterzeitung

eine Dichtung oder einen Roman eines großen Meisters beleuchten wird, so ein Kritiker wird eine für die Arbeiterklasse nötige und ernste Arbeit machen.

Hier ist ein unübersehbares Arbeitsfeld einer notwendigen und zur selben Zeit sichersten Arbeit, die nie verloren gehen wird.

**KRITIK
DER PROLETARISCHEN KUNST**

Jedes Schaffen, ob es das Schaffen der Natur oder der Menschen, ob elementar oder planmäßig, führt zu organisierten, harmonischen und lebensfähigen Formen nur durch das Regulieren. Das sind zwei untrennbar verbundene, gegenseitig notwendige Seiten eines jeglichen, organisatorischen Prozesses. So tritt in der elementaren Entwicklung des Lebens die „Veränderlichkeit“ als Schaffenskraft hervor: sie gründet immer neue Vereinigungen der Elemente, immer neue Abweichungen von den alten Formen; als deren Regulierung dient hier die „natürliche Auslese“: sie beseitigt aus ihrer Zahl alle an das Milieu nicht angepaßten und erhält und befestigt alle Anpassungsfähigen. In der Wirtschaft ist das Schaffensmoment die Arbeitsanstrengung, die den Zusammenhang der Dinge verändert; der Regulator ist die planmäßige Kontrolle des Bewußtseins, welches fortwährend die Resultate der Anstrengung verfolgt, diese Anstrengung einstellend, wenn das unmittelbare Ziel erreicht ist, und ihre Richtung verändernd, wenn sie von diesem Ziele abschweift usw.

In der Arbeit des Künstlers sind dieselben Korrelationen: es werden immer neue Kombinationen von lebendigen Bildern geschaffen und sofort reguliert durch eine bewußte, planmäßige Auswahl, durch den Mechanismus der „Selbstkritik“, welcher alles unharmonische und der Aufgabe nicht entsprechende wegwirft, und alles, was in ihrer Richtung geht, befestigt. Wenn die Selbstkritik unzureichend ist, so entstehen im Resultat Widersprüche, eine Unbündigkeit, eine Auftürrung von

Bildern und eine Kunstwidrigkeit, dem Maße dieses Mangels an Selbstkritik entsprechend.

Die Entwicklung der Kunst im Gesellschaftsmaßstabe wird elementar reguliert durch das ganze soziale Milieu, welches die neu eintretenden Kunstwerke annimmt oder verwirft und die neuen Strömungen in der Kunst aufrechthält oder unterdrückt. Aber es besteht auch ein planmäßiges Regulieren: es wird von der Kritik vollzogen. Als ihre tatsächliche Grundlage erscheint selbstverständlich auch das soziale Milieu: die Arbeit der Kritik ist vom Standpunkte eines gewissen Kollektivs und in der Klassengesellschaft – vom Gesichtspunkte dieser oder jener Klasse geführt.

Prüfen wir jetzt, auf welchem Wege und in welchen Richtungen die proletarische Kritik die Entwicklung der proletarischen Kunst regulieren kann und muß.

I.

Die erste Aufgabe unserer Kritik in Hinsicht auf die proletarische Kunst ist, die Grenzen dieser Kunst und ihre Rahmen klar festzusetzen, damit sie in dem umgebenden, kulturellen Milieu nicht zerfließt und sich mit der Kunst der alten Welt nicht vermischt. Gar keine so einfache Aufgabe, wie es vom ersten Anblick an erscheint: hier werden bis jetzt fortwährend Fehler und Verwechslungen beobachtet.

Erstens unterscheidet man gewöhnlich die Bauernkunst nicht von der proletarischen. Ohne Zweifel stammt die Arbeiterklasse und insbesondere die russische aus dem Bauerntum, und sie haben nicht wenig gemeinsame Berührungspunkte. Die Bauern sind in ihrer Masse auch ein werktätiges und ausgebeutetes Element der Gesellschaft; nicht umsonst ist in Rußland ein ziemlich dauer-

hafter Bund der einen und der andern entstanden. Aber in der Zusammenarbeit, in der Ideologie und in den Grundmethoden des Denkens und Arbeitens sind tiefe prinzipielle Unterschiede. Der Geist des Proletariats, sein organisatorischer Ursprung ist der Kollektivismus und die genossenschaftliche Zusammenarbeit. Je mehr es „es selbst“ wird, als soziale Klasse, um so mehr entwickelt sich diese Grundlage in seinem Leben, dringt ein und durchtränkt es. Die Bauern – kleine Wirte – werden in ihrer Masse vom Individualismus, vom Geiste der persönlichen Interessen und des Privateigentums angezogen. Sie sind die „Kleinbourgeoisie“ – eine schablonenhafte und ungenaue Benennung, denn „Bourgeois“ heißt eigentlich ein Stadtbewohner – und trotzdem eine, die richtig den Grundcharakter der Lebensbestrebungen des Bauerntums wiedergibt. Außerdem erhält die patriarchale Ordnung der Familienwirtschaft in den Bauern den autoritären und religiösen Geist; dazu tragen noch bei die überhaupt unvermeidliche Enge des Gesichtskreises, die dem Dorfe eigen ist, und die Abhängigkeit des zurückbleibenden Ackerbaus von den für den Bauer geheimnisvollen Kräften, die die reiche oder die Mißernte senden.

Sieht doch die bäuerische Poesie – ich sage schon nichts von der vorrevolutionären – nein, die allgegenwärtigste links-erische*, z. B. den „Krasnyj Swon“ („Das rote Geläute“), ein Sammelwerk der talentvollen Dichter Kljueff's, Jessenin's und anderer. Hier ist überall der Fetischismus der „Sjemliža“ (des „Bodenchens“) die

* S.-R. Abkürzung für Sozial-revolutionäre Partei, die die eigentlich russische Partei der Freiheitsbewegung 1905–1917 war, und die im Gegensatz zu den Sozialdemokraten das Bauerntum und nicht die Arbeiter als den Träger des revolutionären Gedankens betrachtete.

Bemerk. des Übersetzers.

Grundlage einer eigenen Wirtschaft. Hier ist auch der ganze Olymp der Bauerngötter – die Dreieinigkei und Mutter Gottes, und Georg der Tapfere, und Nicolaus der Gnädige; und alsdann ein fortwährendes Lieb-äugeln mit der Vergangenheit, die Erhebung solcher Führer der unorganisierten, elementaren Volkskraft, wie Stjenjka Rafin . . . Das ist dem Bewußtsein des sozialistischen Proletariats so fremd wie möglich.

Trotzdem werden solche Kunstwerke in den Arbeiterzeitungen und Sammelheften als proletarische gedruckt und werden von der Kritik unter dieser Bezeichnung analysiert. Es ist wahr, daß nicht wenige der Arbeiterdichter mit der bäuerischen Poesie anfangen, weil sie noch nicht lange vom Dorfe fern sind und die Verbindung mit ihm noch aufrechterhalten, oder einfach infolge der Nachahmung. In diesem Sinne sind die ersten Sammelhefte der Arbeiterdichter interessant, die vor fünf Jahren in Moskau erschienen und von der Zensur vernichtet worden sind: „Naschi Pesni“ („Unsere Lieder“), Bd. I und II. Dort ist ein nicht unbedeutender Teil der Gedichte rein bäuerisch, ein noch größerer Teil aber vom Übergangstypus. Es lohnt sich, zwei, drei Dichtungen desselben Autors in ihren sich verändernden Schattierungen zu vergleichen. Hier ist W. Torsky ein noch ganz angehender Dichter.

Das Kirchdorf.

Ich steh' auf dem Hügel im Heimatsort
Und blick' auf das liegende Dorf immerfort,
Wie der teuren Bauern Häuser in Reihe
Aus dem grünen Gebüsch blicken auf in das Freie,
Wie das Kirchkreuz so glänzt auf dem Himmelsgrund,
Wie der Birkenwald rauscht dort zu jeder Stund,

Wie die Feldblumen werden so bunt in der Au',
Und der Fluß ist ihr Gürtel, so schön und so blau,
Bis ein Reigen der Wolken den Himmelsrand
Kleidet in Abendrots spielend Gewand.

Gewiß ist es nachgeahmt und schwach, die Haupt-
sache aber ist, daß hier kein einziger Strich ist, der an
einen Proletarierdichter deuten könnte; indessen ist aber
der Autor aus diesem Milieu und nicht ein wirtschaft-
licher Bauer, wie man es seinem Gedicht nach denken
kann.

Von ihm -

Der Morgen.

Tag wird es, und mit Vergoldung
Deckt der Osten sich geschwind,
Den verschlaf'nen Heiden flüstert
Etwas der erwachte Wind.
Und in ihrem grünen Mantel
Spürt des Morgenfrostes Hauch,
Und mit dem verklärten Himmel
Aufersteht die Jugend auch.
Nur der Fichtenwald, der alte,
Atmet auf, mißtrauisch, schwach,
Seine trüben Locken senkend
Wieder zu dem Purpurbach.

Auch nicht sehr selbständig. Aber hier ist schon eine
Andeutung auf die neue Weltauffassung: der Wald ist
für den Dichter ein Kollektiv mit verschiedenen Strö-
mungen in ihm, die verschieden auf die Naturereignisse
reagieren, und nicht eine besondere, heroische Persön-
lichkeit wie bei Koltzoff*.

* Koltzoff, Alexej Wassiljewitsch — russischer Dichter, der das russische
Volkslied wirklich künstlerisch bearbeitet hatte (1809—1842). Deutsch
von Fiedler in Reclams Univ.-Bibl. Bemerk. des Übersetzers.

Und ein drittes Gedicht von Torsky:

Der Herbst.

Fichtengipfel rauschen, rauschen:
„Herbst im Kommen“ . . .
Birken lassen ihre Zweige
Traurig hangen und beklommen,
Und in Unruhe versunken,
Äste rührend schlafestrunken,
Streiten sie sich nicht mehr offen,
Ohne Vorwurf, ohne Hoffen
Wiederholen sie im Walde:
„So balde“ . . .
Und wie stille Visionen
Gehn vorüber vor den Kronen
Frühlingsstunden, Millionen,
Die verweht im Zeitentausch . . .
Sonnenlichte, Windgedichte,
Und der Schmuck in tausend Düften
Von den Blumen und den Gräsern,
Und die Vöglein in den Lüften,
Und die Träume wie ein Rausch . . .
O wie sich die Birken neigen,
Wie verlieren sie im Schweigen
Kätzchentränen aus den Zweigen . . .
Und als ob sie was bereuen,
Können sie sich gar nicht freuen
Über Laubes goldne Wangen.
Und mit sterbendem Verlangen
Sehnen sie sich voller Bangen
Nach dem Schönen, das vergangen . . .

Die Stimmung der Reaktionsepoche; aber die Natur wird mit den Augen eines Kollektivisten aufgefaßt; seine

Symbole sind die allgemeinen Erlebnisse des Waldes und nicht die individuellen Erlebnisse irgendeiner Birke oder Fichte, wie in der üblichen Lyrik. Die wahrheits-treuen Symbole erzählen davon, wie die Bande des Kollektivs in der sie bedrückenden Umgebung nachgeben, wie seine lebendigen Glieder sich den Träumen – Erinnerungen – hingebend, sich in sich selbst vertiefen und voneinander entfernen – Dinge, die einen Dichter-Individualisten nicht interessieren und seinem Gesichtskreis entgehen. Selbstverständlich aber ist der Kollektivismus in der Art der Auffassung und des Verständnisses der Natur, so wie hier bei Torsky, nur ein Teil, eine Seite des vollen, echten, aktiv-werk tätigen Kollektivismus.

Eine andere Quelle der Vermischung sind die Soldateneinflüsse, denen das Proletariat während des Krieges und der Revolution ausgesetzt war. Ihrem Hauptbestande nach sind die Soldaten dieselben Bauern, die aber von der Wirtschaft weggerissen sind, und in Massen in Bedingungen des Konsumkommunismus lebend, das Handwerk der Zerstörung erlernen oder daselbe schon ausüben. Der Kampf um den Frieden, die Feindschaft gegen die Reichen, viel weniger bewußt und viel weniger selbstlos als bei den Arbeitern, hat die Soldaten in einen politischen Block mit den Arbeitern vorübergehend verschmolzen und hat eine enge Gemeinschaft der einen und der andern hervorgerufen, obwohl sie sich als gesellschaftliche Typen nicht nur nicht verwandt, sondern ihrer Lebensrolle nach sogar gegenüberstehend sind. Die Kampfgenossenschaft führte dazu, daß ein soldatischer Strom sich in die Arbeiterzeitungen ergoß und sogar das Bewußtsein der weniger standhaften proletarischen Dichter färbte. Daher drang in die kriegerisch-revolutionären Motive eine spezifisch solda-

tische Färbung, und damit wurde der für die ihren Idealen nach höchste Klasse nötige erhabene Ton gestört. Daher auch das Eindringen in die Poesie eines im Leben erklärlichen, aber in der Kunst unzulässigen Geistes eines engen, persönlich gegen einzelne Vertreter des Bürgertums gerichteten Hasses, eines Gefühls, welches die Kampfidee der großen Klasse verdreht. Daher auch die echten Exzesse in der Art einer schadenfrohen Spöttei über die besiegten Feinde, einer Lobpreisung der Lynchgerichte, bis an sadistische Entzückungen über das Thema von dem Ausdrücken der Eingeweide bei den „Bourgeois“ – leider gab es auch so was. Selbstverständlich hat es mit der Ideologie der Arbeiterklasse nichts zu tun. Ihr sind Kampfmotive, aber keine roh-soldatische eigen, ebenso wie eine unüberwindliche Feindschaft zum Kapital, als zu einer sozialen Kraft, aber nicht die kleinliche Bosheit gegen seine einzelnen Vertreter – die notwendige Produkte ihres sozialen Milieus sind. Das Proletariat muß selbstverständlich zu den Waffen greifen, wenn es die Interessen seiner Freiheit und Entwicklung und seines Ideals fordern, aber nicht umsonst bekämpft es jene soziale Brutalität, die jeden bewaffneten Kampf verursacht. Das bestialische, was so ein Kampf in der Menschenseele hervorruft, kann selbstverständlich sich vorübergehend der Psyche der Kämpfer bemächtigen, aber es ist fremd und feindlich der proletarischen Kultur, die nur eine abgezwungene Rauheit zuläßt. Der Geist der wahren Kraft ist Edelmut, und das werktätige Kollektiv ist eine wahre Kraft. Es muß die neue Aristokratie der Kultur werden – die letzte in der Geschichte der Menschheit, die erste, die dieses Namens vollständig wert ist.

Noch eine Begrenzungslinie für die proletarische Kunst muß unsere Kritik von der Seite des Sozialismus der

Intelligenz durchführen. Hier kommt die Vermischung sehr natürlich und besonders leicht vor, dank der Nähe der Ideale. Doch sind aber die Unterschiede tief und von Bedeutung.

Die werktätige Intelligenz hat ihren Ursprung in der bürgerlichen Kultur und hat über sie und für sie gearbeitet und ist von ihr erzogen. Ihr Prinzip ist Individualismus. Und selbst der Charakter ihrer Arbeit unterstützt diese Tendenz: in der Arbeit eines Gelehrten, eines Artisten und eines Schriftstellers läßt sich die Zusammenarbeit nicht unmittelbar fühlen, die Rolle des Kollektivs bleibt außerhalb der Übersicht, es überwiegt eine äußere Art der Abgesondertheit, eine Illusion einer vollständig selbständigen, persönlichen Tätigkeit. Ist denn aber die augenscheinliche Mitarbeit vorhanden, so nimmt der Intelligente eine autoritäre Stellung eines Leiters und Organisators der Arbeit ein: ein Ingenieur in der Fabrik, ein Arzt im Krankenhaus usw. Daher auch das Element der Autorität, welches sich überhaupt unvermeidlich in der bürgerlichen Welt und ihrer Kultur erhält, als eine organisatorische Ergänzung ihrer grundsätzlich anarchistischen Grundlage.

Infolgedessen, größtenteils sogar auch dann, wenn ein werktätiger Intelligenter sich zu einem aufrichtigen und tiefen Mitgefühl mit der Arbeiterklasse, zum Glauben an das sozialistische Ideal erhöht, behält die Vergangenheit Kraft in seinen Denkmethode und in seiner Auffassung, in seinem Verständnis der Kräfte und der Wege der Entwicklung des Lebens.

Ein Beispiel ist das Drama von Verhaeren „Die Morgenröten“, welches man bei der Erörterung der Frage des Repertoires eines proletarischen Theaters gerade nicht nur als erstes nennt, sondern sogar ohne jegliche Erläuterungen und Kommentare als ein ganz „eigenes“

zu spielen, für möglich hält. Das ist ein Irrtum. Das Werk ist herrlich und ist ein kostbares Erbstück für uns, aber immerhin ein Erbstück von der alten Welt. In ihm ist der Geist des Sozialismus in eine autoritär-individualistische Umhüllung gekleidet, die man verstehen muß und nicht einfach annehmen kann. Alles ist auf der heldenhaften Persönlichkeit des Volkstribuns, der hinter sich die Massen führt, erbaut. Diese Persönlichkeit ist die Seele des Kampfes und des Sieges, ohne sie sind die Massen dunkel und blind und können nicht ihren Weg finden; und ihre Tragödie bildet für den Autor das Hauptinteresse des ganzen Werkes. So versteht die Bedeutung der Persönlichkeit die alte Welt; der Kollektivismus baut und beleuchtet das Lesen auf eine andere Weise. Er erkennt selbstverständlich die Helden an und sogar noch mehr — er schafft sie, aber nur als Verkörperung der Kraft des Kollektivs, nur als Äußerer seines gesamten Willens und Ausleger seines Ideals.

Und inwiefern das Verhältnis zu den Führern anders ist, insofern ist dann das Kollektiv zu einer klaren Selbsterkenntnis noch nicht reif genug.

Der große belgische Bildhauer Meunier gab uns in seinen Statuen, die das Leben der Arbeiter darstellen, einen wirklichen Kultus der Arbeitsmühe. Aber bei all der tiefen Liebe des Künstlers zu dem Dargestellten, bei all seinem teilnahmsvollen Verständnis ist es noch nicht der Kultus des Kollektivs. Das Verdienst bleibt ungeheuer, aber der proletarische Künstler muß wissen: das ist keine fertige Anleitung für ihn, — seine Aufgaben liegen noch weiter.

Die künstlerische Selbsterkenntnis der Arbeiterklasse muß rein und klar von fremdem Zusatz sein! Das ist die erste Sorge unserer Kritik.

II.

Unsere Kritik der proletarischen Kunst muß sich vor allen Dingen auf den Inhalt der letzteren richten.

Der entstehenden Kunst einer jungen und unter schweren Bedingungen lebenden Klasse haftet unvermeidlich ein Mangel an Erfahrung und eine aus einer erzwungenen Beschränktheit des Beobachtungsfeldes entstehende Enge des Inhalts an. So nimmt hier z. B. die Belletristik zuerst unwillkürlich all ihre Themata, all ihr Material aus der Lebensweise der Arbeiter selbst oder aus dem Leben der revolutionären Intelligenz, die mit ihnen verbunden ist. Nur nach und nach, bis jetzt noch ganz unbedeutend, erweitert sie ihr Gebiet. Dennoch ist es zweifellos, daß die proletarische Kunst die ganze Gesellschaft und Natur und das gesamte Leben des Weltalls in ihr Experimentalgebiet einbegreifen wird.

Was kann unsere Kritik in dieser Hinsicht tun? Selbstverständlich ist sie nicht imstande, der ganzen Kunst das was ihr fehlt zu geben. Aber sie kann und muß dieser Kunst fortwährend die Aufgabe der Erweiterung ihres Gebietes stellen, kann und muß jeden neuen Erfolg in diesem Sinne angeben, und auf die neuen mit ihm verbundenen Möglichkeiten hinweisen. Und eine indirekte, aber sehr wirksame Hilfe kann sie diesen Erfolgen dadurch leisten, daß sie überall, wo es nur möglich sein mag, die Werke der proletarischen Kunst mit denen, der „künstlerischen Idee“, d. h. der zu lösenden organisatorischen Aufgaben nach, gleichartigen Werken der alten Kunst vergleicht. Hier werden sich sowohl das Material wie das Gesichtsfeld und wie oft selbst das Prinzip der Lösung der Aufgabe als verschieden erweisen.

Insbesondere bezieht es sich auf die beliebten Fragen der klassischen Literaten über die Bildung einer Familie,

über den Kampf der „höheren“ und „niedrigeren“ Motive in der menschlichen Seele, über die herrschende Leidenschaft, die den Menschen hinreißt, über die Erziehung des Charakters usw.

Nicht selten kann es vorkommen, daß dieselben oder gleichartigen Aufgaben auf diese oder jene Weise schon von der Wissenschaft und der Philosophie gestellt und gelöst worden sind. Hier muß die Kritik auf diese Lösungen hinweisen und sie mit den künstlerischen vergleichen: der große Kollektivismus der allmenschlichen Erfahrung, der unter der Umhüllung der Welt der Wissenschaft verborgen ist, wird in vielen Fällen für das junge, suchende und wankende Schaffen ein wertvoller Leiter sein.

Die Enge des künstlerischen Inhalts kann nicht nur in einem beschränkten Umfang der zu organisierenden Erfahrung bestehen, sondern auch in einer beengten, einseitigen Wahrnehmung und in der Unzulänglichkeit der Grundstellungnahme zu dem Material der Erfahrung. Hier ist besonders typisch eine übermäßige Konzentrierung auf den Gesichtspunkt des sozialen Kampfes, ein Hinabführen der Kunst zu einer kampforientierten Rolle. Das ist ganz natürlich für eine junge und kämpfende Klasse, die noch dazu in der schwersten Lage ist. Das ist sogar notwendig am Anfang der Entwicklung einer Klasse, zur Zeit ihrer Selbstbestimmung durch die Erkenntnis ihres Gegensatzes zu einer anderen Gesellschaftsklasse, zur Zeit, wo sie die Kampfseite ihrer Ideologie bearbeitet. Aber gleich darauf, ebenso unvermeidlich, wird dieser Gesichtspunkt unzureichend.

Zu ihrem Ideal geht die Arbeiterklasse durch den Kampf, aber dieses Ideal ist nicht Zerstörung, sondern eine neue Organisation des Lebens, und dabei eine unerhört neue, unermesslich-komplizierte und unerhört-

harmonische. Also gibt die Kultur des Kampfbewußtseins das Hauptmittel zur Lösung der Aufgabe von sich selbst aus nicht, und eine Erarbeitung einer sozial-erbauenden Ideologie ist notwendig. In dieser Richtung schreitet schon die proletarische Wissenschaft, und in derselben Richtung muß sich die proletarische Kunst entwickeln, mit um so größerer Energie und Schnelligkeit, je mehr die Arbeiterklasse sich der Verwirklichung ihres Ideals nähern wird.

In der gegenwärtigen proletarischen Poesie herrscht bei uns der Agitationsinhalt vor. In Tausenden von Gedichten, die zum Klassenkampf rufen und die Siege in ihm verherrlichen, und in Hunderten von Erzählungen von der Entlarvung des Kapitals und seiner „Kriecher“ ertrinkt alles andere. Das muß man ändern. Ein Teil muß nicht zum ganzen werden. Eine allseitige Vertiefung in das Leben ist zwar schwerer als ein Sturm zum Durchbruch der feindlichen Linien; aber in der Sache des Sozialismus ist so eine Vertiefung noch notwendiger, weil nur ein allseitiges Verstehen des Lebens, seiner konkreten Gewalten und ihrer Wege eine Stütze für ein allumfassendes, praktisches Schaffen in ihm geben kann.

Die politisch-agitatorische Verengung der Poesie spiegelt sich unruhig wider in ihrem Kunstcharakter selbst, welcher doch, dem Wesen nach, ihre eigentliche organisatorische Kraft ist. Es entwickelt sich die Herrschaft der Schablone – wie kann sich auch die Originalität in Tausenden von Wiederholungen erhalten – und die teilnahmsvolle Empfänglichkeit, die den Künstler mit den Massen verschmilzt, stumpft ab.

Und dann, wenn der Inhalt sich schon weiter entwickelt, wird er oft doch unter dem schon alten, früheren Gesichtswinkel aufgefaßt. So ist in dem vor kurzem er-

schienenen Buche von A. Gasteff das Hauptthema: die Maschinenwirtschaft, ihre gigantische, organisierende Kraft, das Band, in welches es das werktätige Kollektiv vereinigt, die Macht und die Herrschaft über die Elementarkräfte, welche sie ihr verleiht. Das ist eine der Grundideen des kultur-schöpferischen, proletarischen Bewußtseins. Gasteff aber nannte sein Buch „Die Poesie des Arbeitsschlages“, so als ob seine Aufgabe nicht über die Grenze des Kampfbewußtseins des Proletariats hinausginge. Denn es ist klar, daß das Wort „Arbeitsschlag“ bei jedem, besonders noch in der Zeit einer stürmischen Revolution, eine Vorstellung von einer sozialen Schlacht hervorrufen wird. Und keinesfalls nicht von einem Schlag, z. B. des Hammers, der dazu noch überhaupt ein unzureichendes Symbol für die Maschinenteknik ist.

Die Agitationsverengung der künstlerischen Ideen äußert sich noch darin, daß man die Kapitalisten und die sich an sie anschließende bourgeoise Intelligenz in solchen Farben darstellt, als ob da persönlich boshafte, grausame und unehrliche Menschen seien usw. So eine Auffassung ist naiv und widerspricht der kollektivistischen Methode des Denkens. Es handelt sich nicht um die persönlichen Eigenschaften dieses oder jenes Bourgeois, und nicht gegen einzelne Personen muß sich das revolutionäre Gefühl und die revolutionäre Anstrengung richten. Es handelt sich um die Stellung der Klassen, und der Kampf wird gegen ein soziales System und gegen die mit ihm verbundene und es verteidigende Kollektive geführt. Ein Kapitalist kann persönlich ein edelster Mensch sein; aber inwiefern er Vertreter seiner Klasse ist, insofern werden seine Handlungen und Gedanken notwendig durch seine soziale Lage bestimmt. Für das bewußte Proletariat ist er sogar im Moment

eines Zusammenstoßes Feind nicht als Persönlichkeit, sondern als blindes Glied in der von der Geschichte geschmiedeten Kette. Um einen Sieg über die alte Welt davonzutragen, ist es besser, sie in ihren besten Vertretern und in ihren höchsten Erscheinungen verstehen zu lernen und sich nicht einzubilden, daß dort lauter boshafte Leute und schlechte Motive sind. Der kollektive Gedanke und Wille der Arbeiterklasse muß sich nicht in Kleinigkeiten verzetteln.

In einer nahen Verwandtschaft mit derselben Agitationsbeugung des Schaffens steht noch eine vor kurzem entstandene Theorie, nach welcher die proletarische Kunst unbedingt immer „lebenslustig“ und entzückt sein muß. Leider hat diese Theorie einen unzweifelbaren Erfolg, besonders bei den jüngsten und unerfahrensten proletarischen Dichtern, obwohl man diese Richtung nicht anders als kindisch bezeichnen kann. Die Tonleiter des kollektiven Klassegefühls darf nicht so beschränkt sein. Einem werktätigen Kollektiv ist eine lebendige und helle Empfindung seiner Kraft eigen; man muß aber nicht vergessen, daß auch die Kraft manchmal Niederlagen erleidet. Die Kunst muß vor allen Dingen aufrichtig und wahr sein, besonders als ein Organisator des Lebens: wen und was kann der organisieren, dem man nicht glaubt?

Im Mai 1918 konnte man in einer Arbeiterzeitung folgende Verse lesen:

Ich geh' im Lenz im hellen Sonnenschein,
In Purpurfarben brennt der Raum so weit,
Die kühnsten Träume trafen ein,
Wie ein Gebirge hoch und rein
Ist aller Geist zu dieser Zeit! . . .
O welche Zeit, o Raum so weit!

Im grünen Feld und Bach so toll,
Zur Abendandacht und im Morgenlicht,
Im Zuggetöse und Geroll,
In jedem lächelnden Gesicht —
Wie eine Blum', die schwere Perlen wiegt,
Ist nun die helle Freude voll.
Ich bin bis auf den tiefsten Grund
Erfüllt von Purpurfreude und von Sonnenglanz ...
ufw.

Das war zur Zeit, als in Rußland wirklich die „kühnsten Träume trafen ein“, und dabei ziemlich „purpurn“ — die Träume der deutschen Imperialisten, was das Proletariat nicht verhindern konnte. Das sind die Tage der schweren Prüfungen und Not der russischen Revolution, die Tage der grimmigen Verschmähung der Brüder in der Ukraine, im Kaukasus, in Finnland und im Baltikum, die Tage der qualvollen Erschöpfung von den ungeheueren Aufgaben im Lande, die Tage des Zerfalls und Hungers — die Tage der vollen Blüte all des verfluchten Nachlasses des Krieges . . . Ja, Verzweiflung ist der Kämpfer unwürdig; aber der Betrug der rosigen Brillen ist ihrer noch mehr unwürdig: er ist die Flucht vor der Wirklichkeit, eine lügenhafte Maske der gleichen Verzweiflung . . .

Das erniedrigt die proletarische Poesie zum Niveau derjenigen, welche zu ihrem Wahlspruch hatten:

Als Wahrheitsdünkel ist viel besser
Der uns erhebende Betrug.

Nein, nicht süßliche Lobpreisungen, sondern einen unbezwingbaren Willen und einen historischen Stolz — das hat das von allen Seiten von Feinden umgebene Proletariat nötig.

Si fractus illabatur orbis,
Impavidum ferient ruinae —

„Laßt die Welt zusammenstürzen — einen Furchtlosen werden die Trümmer erschlagen.“ Der alte Dichter-Individualist wußte, was wirklicher Mut ist. Desto besser muß es der Dichter des neuen Kollektivs wissen.

In all der regulierenden Arbeit muß unsere Kritik des proletarischen Schaffens immer eins im Auge behalten: Der Geist des werktätigen Kollektivismus ist vor allen Dingen — Objektivität.

III.

Die Kritik der proletarischen Kunst muß in bezug auf die Form dieser Kunst eine ganz bestimmte und klare Aufgabe verfolgen; vollständige Übereinstimmung dieser Form mit dem Inhalt.

Die künstlerische Technik muß das Proletariat selbstverständlich vor allen Dingen bei seinen Vorgängern erlernen. Dabei kommt selbstverständlich die Versuchung, das Letzte, was von der alten Kunst erarbeitet ist, für ein Muster zu nehmen. Hier ist es leicht, in einen Irrtum zu verfallen.

In der Kunst ist die Form untrennbar mit dem Inhalt verbunden, und gerade deswegen ist das Allerletzte in ihr nicht immer das Vollkommenste. Wenn eine Gesellschaftsklasse ihre progressive Rolle in dem geschichtlichen Prozeß erfüllt hat, und sich zum Verfall neigt, dann wird auch der Inhalt ihrer Kunst unvermeidlich verfallen; und dem Inhalt folgt, sich an ihn anpassend, die Form. Die Ausartung der herrschenden Klasse geschieht auf der Grundlage des Überganges zum Parasitismus. Ihm folgt die Überfättigung, die Abstumpfung des Lebensgefühls. Es entfällt ihr die Hauptquelle des

neuen sich entwickelnden Inhalts — die sozial schöpferische Tätigkeit; das Leben wird leer und verliert den „Vernunfts-“, d. h. gerade den sozialen Sinn. Die Leere versucht man dann durch Nachsuchen neuer und neuer Genüsse und neuer und neuer Empfindungen auszufüllen. Die Kunst organisiert diese Nachsuchungen: einerseits geht sie auf dem Wege der erlöschenden Sinnlichkeit in [dekadente Verdrehungen über; andererseits fängt sie auf dem Wege der Verfeinerung und Raffinierung der ästhetischen Empfänglichkeit an, ihre Formen bis aufs äußerste zu komplizieren und sucht sie durch eine Menge kleinlicher Schlauheiten auszufschmücken. All das wurde wiederholt in der Geschichte beobachtet bei dem Verfall verschiedener Kulturen — der östlichen, antiken und feudalen.

Auch wurde es in den letzten Jahrzehnten auf dem Grunde der Zerlegung der bürgerlichen Kultur beobachtet — der größte Teil der Richtungen der dekadenten „Moderne“ und „Futurismus“. Die russische bürgerliche Kunst schleppte sich hinter der europäischen, wie auch die faßlose und welke russische Bourgeoisie selbst, die es verlehrt zu sterben ohne richtiges Aufblühen.

Die künstlerische Technik im ganzen und in ihren Grundlagen muß man nicht bei diesen Organisatoren des Lebenszerfalls erlernen, sondern bei den großen Arbeitern der Kunst, die ihren Ursprung in dem Aufschwung der jetzt ablebenden Klassen haben — bei den revolutionären Romantikern und bei den Klassikern aller Zeiten. Bei den „Jüngsten“ aber kann man nur Kleinigkeiten, in denen sie zwar mitunter große Meister sind, erlernen — aber auch nur mit Vorsicht und mit Umsehen, um durch die Berührung mit ihnen keine Fäulnisembrionen aufzunehmen.

Traurig ist der Anblick eines Proletarier-Dichters, der

die besten künstlerischen Formen sucht und sie zu finden glaubt bei irgendeinem gespreizten Intelligenten (Majakoffsky*) oder noch schlimmer bei Igor Sjewjerjanin**, dem Ideologen der Luis, der Kokotten und der talentvollen Darstellung der lackierten Abgeschmacktheit. Wir hatten große Meister, welche es würdig sind, die ersten Lehrer der Kunstformen für die große Klasse zu sein.

Die Einfachheit, Klarheit und Reinheit der Form bei diesen großen Meistern — Puschkin***, Gogol****, Lerwontoff*****, Njekrassoff, Tolstoj — entspricht am besten den Aufgaben der entstehenden Kunst. Selbstverständlich wird der neue Inhalt auch neue Formen erarbeiten, aber ausgehen muß man von dem Besten, was es gab. Von den „Jüngsten“ soll man nur die dem Geiste nach nahen und künstlerisch standhaften studieren, und nicht die ferneren und veränderlichen, die bald kommen, bald gehen, wie die Andrejoffs†, Balmonts††, Blocks††† und andere.

* Majakoffsky — ein russischer Futurist — der Leiter der Moskauer Futuristen-Schule.

** Sjewjerjanin, Leiter der Petersburger Futuristen. Ist sehr talentvoll und hat in der letzten Zeit einen ganz neuen eigenen Weg gefunden.

*** Puschkin, Alexander Sergejewitsch, der bedeutendste russische Dichter des 19. Jahrhunderts (1799—1837).

**** Gogol, Nikolaj Wassiljewitsch, einer der hervorragendsten russischen Schriftsteller und wohl der bedeutendste russische Humorist des 19. Jahrhunderts (1809—1852).

***** Lerwontoff, Michail Jurjewitsch, einer der größten Dichter Rußlands. Seiner Bedeutung nach — ein Rivale Puschkins. Romantiker und sehr bedeutender Vertreter des Byronismus (1814—1841).

† Andrejoff, Leonid — ein berühmter russischer Schriftsteller und Dramaturg.

†† Balmont, Konstantin, der bedeutendste russische Dichter-Impressionist, unter dessen Einfluß (was die Form anbetrifft) die größte Zahl der gegenwärtigen Dichter Rußlands mehr oder weniger stehen.

††† Block, Alexander, ein sehr beliebter russischer Dichter. Sehr zart, feinführend und träumerisch, von der Kritik als „Romantiker der Stadt“ bezeichnet.

Bemerkungen des Übersetzers.

Die russische Arbeiterpoesie hat von dem ersten Tage an eine besondere Vorliebe für den richtig-rhythmischen Vers mit einfachen Reimen bewiesen. Jetzt legt sie viel mehr Neigung zu freien Rhythmen und sich komplizierenden, durchflechtenden, neuen, mitunter unerwarteten Reimen an den Tag. Hier äußert sich klar die Wirkung der neuesten Poesie der Intelligenz; man kann sie schwerlich begrüßen. Die neuen Formen sind schwerer, der Kampf um sie – ein überflüssiger Kraftaufwand, der von der Hauptsache, von der Ausarbeitung und von der Entwicklung des künstlerischen Inhalts ablenkt.

Eine gewisse Eintönigkeit in der Regelmäßigkeit darf sein. Die letzte hat aber ihren Grund im Leben selbst. Der Arbeiter in der Fabrik lebt im Reiche strenger Rhythmen und einfacher elementarer Reime. Im „Stahlchaos“ der Werkzeuge und der sich bewegenden Maschinen durchflechten sich Wellen verschiedener aber im großen ganzen mechanisch genauer Rhythmen; dabei wird die Ununterbrochenheit der kleineren und öfteren von selteneren und schwereren wie durch den Reim oder durch die Zäsur im Gedicht durchschnitten. Diese Töne schmieden durch ihre sich unendlich wiederholenden Schläge Wortbilder aus, in welche der Arbeiter mit der künstlerischen Natur seine Erlebnisse einzugießen versucht.

Später, wenn die Rhythmen der lebendigen Natur, wo diese mechanische Regelmäßigkeit und Wiederholung kleiner ist, auch dem Arbeiter zugänglicher werden, wird diese Eintönigkeit sich von selbst ausgleichen. Aber sie durch Nachahmungen der Dichter eines fremden Milieus und einer fremden Umgebung zu überwinden, ist eine überflüssige Aufgabe, die die Schwierigkeiten da vergrößert, wo sie ohnedem schon groß sind. Nicht durch Zufall ging der bisher beste Arbeiterdichter Samobytnik nicht auf diesem Wege.

Die allerschwerste Form für die junge Poesie ist das Gedicht in Prosa. Den Reim und den offenkundigen Rhythmus der Töne aufgebend, verlangt es einen um so strengeren Rhythmus der Bilder und auch zur selben Zeit eine genügende Harmonie in den Verbindungen der Töne. Diese Forderungen werden lange nicht gänzlich in der Arbeit A. Gasteffs, „Die Poesie des Arbeitschlages“, aufrechterhalten, wo gerade Gedichte in Prosa vorherrschen. Hier äußert sich die Unerfahrenheit des jungen Schaffens, welches sich auf die für es noch zu schweren Wege hinreißen läßt, vielleicht einfach infolge einer Unkenntnis ihrer Schwierigkeiten. Unsere Kritik kann zu einer großen Ersparnis an künstlerischen Anstrengungen führen, indem sie die verborgenen Schwierigkeiten der verschiedenen Formen erläutert – eine Frage, die die alte Kunsttheorie wenig beschäftigte.

Wie sehr den neuen Kunstarbeitern die Kenntnis der Theorie not tut, zeigt das Beispiel – das Verlagsmißverständnis mit dem Werke Bessalko's „Die Katastrophe“. Das Büchlein ist „Roman“ genannt, während in der Tat bloß eine große Novelle vorliegt. Den Unterschied zwischen diesen Formen, welche in dem gewöhnlichen Literaturtheorien ziemlich unbestimmt angegeben wird, kann unsere Kritik ziemlich leicht und genau erklären. Das Stellen der Organisationsaufgabe und ihre Lösung hat in einer Erzählung einen episodischen Charakter; im gegebenen Falle wollte der Autor zeigen, wie sich ein dem Bestande nach ungleichartiges, revolutionäres Kollektiv bei einer äußersten Unterdrückung und Tätigkeitsbehinderung desorganisiert. Würde der Autor diese Frage in einer systematischen Form stellen und lösen – würde er den Ursprung und die Entwicklung der verschiedenen Elemente des revolutionären Kollektivs erläutern, die Bedingungen, die sie vorübergehend mit-

einander verbunden haben, die objektive Notwendigkeit der Zerlegung und des Zerfalls und dabei gerade auf solche und nicht auf eine andere Weise erklären — dann würde es ein Roman sein. Es handelt sich selbstverständlich nicht um den Umfang: ein kleiner Roman kann kleiner sein als eine große Novelle.

Unsere Kritik wird in ihrer lebendigen Sache Schritt für Schritt eine neue Kunsttheorie erbauen, wo auch der gesamte Reichtum der Erfahrungen der alten Kritik Platz finden, aber revidiert und vom höchsten, vom allorganifatorischen Gesichtspunkt neu systematisiert wird.

Man muß notieren, daß in einigen Fällen die Kritik der Form gänzlich untrennbar von der Kritik des Inhalts ist, und tatsächlich in sie hinübergeht. Das bezieht sich besonders auf die Frage von den künstlerischen Symbolen. So ein Symbol ist ein lebendiges Bild, welches als eine Art Zeichen für eine ganze Reihe anderer mit ihm verbundener Bilder dient, und als ein Mittel, sie gleichzeitig und organisiert dem Bewußtsein beizuführen. So ist zum Beispiel der Schatten von Hamlets Vater ein Symbol des dumpfen Widerhalls der verbrecherischen Tat, die sich nach und nach in dem sozialen Milieu verbreitet und ein Geheimnis aufdeckt. Die große Stadt in den „Morgenröten“ von Verhaerne ist ein Symbol der gesamten Organisation der kapitalistischen Gesellschaft usw. Aber als ein lebendiges Bild und nicht nur als bloßes Zeichen hat so ein Symbol auch seinen eigenen Inhalt, den man empfindet, und dabei zu allererst. Der Schatten ist ein Gespenst — die große Stadt — irgendeine Hauptstadt. Dieser Inhalt ist an sich allen Kunstgesetzen und einer entsprechenden Kritik unterworfen. Würde sich z. B. der Schatten von Hamlets Vater nicht so benehmen, wie es sich für die Gespenster in der Volksphantasie gehört, so würde eine

rohe Kunstlosigkeit entstehen. „Der Blaue Vogel“ von Maeterlink würde bei all der Tiefe seiner Idee kein großes Kunstwerk sein, wenn seine Symbole an sich selbst nicht ein schönes harmonisches Märchen bildeten, das den Kindern so gefällt.

Selbstverständlich muß unsere Kritik die Symbole auch von dieser Seite beurteilen, mit der Auswahl der Symbole selbst anfangend.

Unsere rohe, grausame Zeit — die Epoche des Militarismus — in Tätigkeit, souffliert den Künstlern oft rauhe und grausame Symbole. Nehmen wir z. B. an, daß ein Arbeiter-Belletrist, um besonders grell und streng die Idee der Verweigerung alles Persönlichen im Namen der großen kollektiven Sache darzustellen, sie durch einen Mord des Helden, verübt an seiner Geliebten und mitfühlenden Frau, symbolisiert. Die Kritik muß sagen, daß so ein Symbol unzulässig ist: es widerspricht der Grundidee des Kollektivismus. Eine Frau ist für einen Kollektivist nicht nur die Quelle persönlichen Glückes, sondern ein wirkliches oder mögliches Glied desselben Kollektivs. Oder z. B. ein Dichter, der sich hinreißen läßt und die Bereitschaft zum Kampfe mit der alten Welt, ohne vor den irgendwelchen möglichen, allerschrecklichsten und schwersten Opfern Halt zu machen, darstellen will, droht:

Im Namen unseres Morgens — laßt uns Raphael ver-
brennen,
Die alten Museen zerstören, zertreten die Blumen der
Kunst.

Ein Genosse, Rezensent, hat richtig, aber zu weich dazu bemerkt, daß hier „Psychologie und nicht Ideologie“ ist; d. h. daß der Dichter sich, den Strömungen seines Gefühls hingebend, die soziale organisatorische

Rolle der Kunst vergessen hat. Das ist ein Symbol für Soldaten und nicht für Arbeiter. Der Soldat kann und muß den Dom von Reims bombardieren, wenn sich dort ein feindlicher Beobachtungspunkt befindet, oder so einer vermutet wird; aber was zwingt den Dichter, so ein Hindenburgisches Bild zu wählen. Der Dichter kann über solche grausame Notwendigkeit nur trauern, aber sie nicht besingen. Wenn das Schaffen selbst so mit dem Strome fließt – wird es dadurch nicht erhöht. Der Proletarier darf niemals die Mitarbeiterschaft der Generationen vergessen, welche der Zusammenarbeit der Klassen in der Gegenwart entgegensteht. Er hat kein Recht, die Achtung zu den großen Toten, die uns den Weg gebahnt und ihre Seelen vermacht haben, und welche uns aus dem Grabe eine helfende Hand in unserer Strebung zum Ideal darreichen, zu vergessen.

In den Problemen der Kunst, so wie auch in den Rhythmen ihres Inhalts muß unsere Kritik den Künstler an seine verantwortliche Rolle, als eines Organifators der lebendigen Kräfte des großen Kollektivs, erinnern.

IV.

Die Kritik erscheint als Regulator des Lebens der Kunst nicht nur von der Seite ihres Schöpfens, sondern auch von der Seite ihrer Wahrnehmung; sie ist die Auslegerin der Kunst für die breiten Massen, sie zeigt den Menschen, was und wie sie aus der Kunst für die Einrichtung ihres äußeren und inneren Lebens nehmen können.

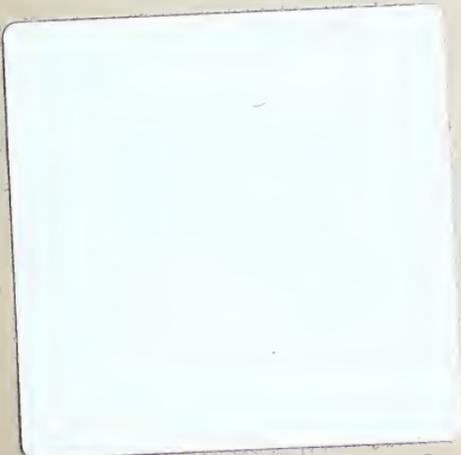
In bezug auf die Kunst der alten Welt ist unsere Kritik genötigt, sich sogar nur auf diese Aufgabe zu beschränken. Ihre Entwicklung kann sie nicht regulieren. Aber in bezug auf unsere neue Kunst ist die

eine so wie die andere Aufgabe riefenhaft und notwendig.

Es handelt sich gar nicht nur darum, die Symbole aufzudecken, wenn sie unverstanden sein würden, das in den Bildern Verborgene, was der Künstler vielleicht auch für sich selbst nicht genau formulieren könnte, zu erklären und all die Folgerungen zu ziehen, die er noch selbst nicht erreichte. Die Kritik muß auch auf die neuen Probleme hinweisen, die auf Grund der vom Werke erreichten Resultate hervortreten, so wie auch auf die neuen Möglichkeiten, die daraus entstehen. Das wichtigste ist aber dies: Die Kritik muß ein neues Werk für die Massen in das System der Klassenkultur und in die gemeinsame Verbindung der proletarischen Weltbeziehungen einführen und in lebendigen Bildern, die konkret und deswegen speziell sind, den Welt Sinn, der durch den allorganisierenden Gesichtspunkt aufgedeckt wird, zeigen.

Hier liegt der Weg, auf welchem unsere Kritik sich selbst in ein Schaffen verwandelt.





GETTY CENTER LIBRARY



3 3125 00119 0194

