

EINLEITUNG: DIE STAATLICHE AKADEMIE DER
KUNSTWISSENSCHAFTEN IN DER EUROPÄISCHEN
ÄSTHETISCHEN DISKUSSION DER 1920ER JAHRE

Nikolaj Plotnikov

In der gegenwärtigen kulturwissenschaftlichen Diskussion steht das theoretische Nachdenken über die Bestimmung und Funktion der Kunst gleichsam unter einem doppelten Legitimationsdruck. Denn einerseits verabschiedet man sich auf der konzeptionellen Ebene infolge der schnell sich gegenseitig ablösenden Endzeiterwartungen nach und nach von einem fest bestimmten Begriff von Kunst, der nicht nur der wissenschaftlichen Reflexion, sondern auch dem praktischen (u. a. rechtlichen, politischen, wirtschaftlichen, verwaltungstechnischen usw.) Umgang mit der Kunst zugrunde liegt. Nach den Verkündungen vom ›Ende der großen Erzählungen‹, vom ›Ende der Geschichte‹, vom ›Ende der Kunstgeschichte‹ und immer wieder vom ›Ende der Kunst‹ scheint die Vorstellung von der Kunst als einem historisch entwickelten Kultursystem hinter der Behauptung einer uneingeschränkten Pluralität visueller, sprachlicher, akustischer und sonstiger medialer Praktiken zurückzutreten, für deren Explikation dann eher Konzepte wie ›visuelle‹ oder ›mediale‹ Erfahrung geeigneter sind als das der ›Kunst‹.

Auf der anderen Seite erlebt der Kunstbegriff gegenwärtig geradezu eine Hochkonjunktur, die sich nicht allein der Ausbreitung eines globalen Kunsttourismus und einer internationalen Vermarktung der Kunst verdankt. Zu einer Steigerung der gesellschaftlichen Bedeutung der Kunst und der Entfaltung der öffentlichen Kunstdiskurse tragen auch weltweit stattfindende Konflikte bei, in denen die Kunst politische, antikerikale und emanzipatorische Kraft entfaltet. Schließlich führt der Umstand, dass etliche neue mediale Praktiken die Bezeichnung ›Kunst‹ für sich in Anspruch nehmen, zu einer Erweiterung des Kunstbegriffs, und diese wirft erneut Fragen seiner theoretischen Bestimmung auf, zumal diese ›Medienkünste‹, die als solche in Bildung und Forschung institutionalisiert werden, durch ihren integrativen und intermedialen Charakter die Vorstellung von einer ›Synthese der Künste‹ nahelegen.

Diese Entwicklungen, obwohl sie vom Bewusstsein ihrer historischen Einmaligkeit und Niedagewesenheit begleitet werden, lassen deutliche Parallelen zu früheren Umbruchsituationen in der Kunst erkennen, insbesondere zu derjenigen, die in den ersten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts entsteht. Vor allem im mittel- und osteuropäischen Raum zwischen Berlin, Moskau, Prag und Wien lösen in der Zwischenkriegszeit diese Prozesse eine Theoriearbeit aus, deren Leistungen und Ergebnisse zum Teil, wie im Falle der Avantgardeströmungen und ihrer kunsttheoretischen Reflexion, unser Verständnis von der modernen Kunst kategorial geprägt haben, zum Teil aber durch das Hereinbrechen der totalitären Diktaturen verhindert

und verschüttet geblieben sind. Sie werden in ihrem Ausmaß und ihrem theoretischen Ertrag erst durch die neuere Forschung freigelegt und gewürdigt.

Der vorliegende Band ist der Rekonstruktion einer solchen kulturtheoretischen Diskussion der 1920er Jahre gewidmet, deren historische Verankerung die Staatliche Akademie der Kunstwissenschaften (GACHN)¹ bildet, die ihre Wirkung in Moskau zwischen 1921 und 1931 entfaltet.

Die GACHN sollte nach dem Plan ihrer Gründer, zu denen sowohl Künstler wie Wassily Kandinsky als auch Philosophen wie Gustav Špet, Semen Frank sowie Vertreter aller Wissenschaften, die sich mit Kunst beschäftigen, gehörten, zu einer neuen Institution der interdisziplinären Kunstforschung werden, die jenseits der Universität neue Formen der Erkenntnis der Kunst (Kunstwissenschaften), der Kunstpädagogik und die Präsentation der Kunst zu schaffen und zu verbinden hat.

Dieser institutionelle Innovationsschub geht Hand in Hand mit einer intensiven Theoriearbeit, deren Aufgabe es ist, neue Koordinatensysteme für Wissen und Sprechen über Kunst zu entwickeln, um den sich formierenden Kunst- und Kulturwissenschaften eine begrifflich-methodische Legitimation zu verschaffen. Es geht dabei um nichts weniger als um die Überprüfung des bisherigen Bestandes an kunstwissenschaftlichen Begriffen sowie um die Ausarbeitung neuer methodischer Prinzipien, die eine Reflexion über die Forschungsverfahren in den neuen Kunstwissenschaften ermöglichen sollen.

Durch die Umstände der ›Säuberungen‹ an der Akademie Ende der 1920er Jahre sowie der sie begleitenden öffentlichen Diffamierungskampagne² und der anschließenden Repressionen gegen ihre führenden Mitglieder bleiben die Tragweite und die Ergebnisse ihrer wissenschaftlichen Leistung während der gesamten Sowjetzeit verschwiegen und verkannt. Mit Ausnahme weniger Pionierleistungen in der westlichen Forschung³ beginnt die Erschließung des wissenschaftlichen Erbes der GACHN auf der Basis des umfangreichen Nachlasses der Akademie im Staatlichen Archiv für Literatur und Kunst (RGALI, Moskau, Fond Nr. 941) erst in der post-sowjetischen Zeit⁴ und nimmt in den letzten Jahren systematische Gestalt an. Zum Gegenstand der Forschung werden spezielle kunstwissenschaftliche Felder, die an der Akademie besondere Bearbeitung erfahren haben, wie die Theorie der Raumkünste⁵ oder die choreologische Forschung⁶. Darüber hinaus wird die Verbindung

¹ Staatliche (zunächst: Russische) Akademie der Kunstwissenschaften (Gosudarstvennaja [bis Juni 1925: Rossijskaja] Akademija chudožestvennych nauk; russ. Abkürzung GACHN bzw. RACHN).

² J. Jakimenko: *Iz istorii chistok apparata*.

³ Dazu gehören vor allem Studien von Aage Hansen-Löve im Umfeld seines Buchs *Der russische Formalismus*. Vgl. jetzt: A. Hansen-Löve: Die ›formal-philosophische Schule‹ in der russischen Kunsttheorie der zwanziger Jahre.

⁴ Vgl. N. Mislér (Hg.): *RAKhN – The Russian Academy of Artistic Sciences*.

⁵ Vgl. N. Podzemskaja (Hg.): *Art et abstraction*.

⁶ N. Mislér: *Vnačale bylo telo*.

von Theorie und experimenteller Kunstforschung zum Gegenstand detaillierter Analysen⁷.

In Weiterführung dieser Untersuchungen stellt der vorliegende Band erstmals die kunsttheoretische Dimension der wissenschaftlichen Leitung der GACHN heraus und behandelt sie im Kontext der europäischen Theoriedebatten über die Kunst. Dabei bildet der deutsch-russische Ideenaustausch den Kern dieses Diskussionszusammenhanges.

Die Orientierung der Theoretiker und Organisatoren der GACHN an der Entwicklung der Ästhetik und Kunstwissenschaft in Deutschland wird in den 1920er Jahren geradezu als ein Markenzeichen der Akademie angesehen (und spielt als ideologischer Vorwand bei der Zerschlagung der Akademie eine nicht unwesentliche Rolle). Zum einen betrifft diese Orientierung die Theoriedebatte an der GACHN, in der die Rezeption und Weiterführung der deutschen Diskussionen um den Status der Geisteswissenschaften und insbesondere der Kunstwissenschaften stattfindet. Zu den Schwerpunkten dieser Rezeption gehören in erster Linie die Kunsttheorie Konrad Fiedlers, die daran anschließenden Theorien der allgemeinen Kunstwissenschaft (von M. Dessoir, E. Utitz, R. Hamann und E. Wind) sowie Konzeptionen, die auf andere Art versuchen, die Legitimation einer autonomen Kunstforschung zu entwickeln (B. Christiansen, H. Wölfflin, E. Panofsky, G. Simmel). Die Deutlichkeit, mit der diese Ausrichtung auf die Auseinandersetzung mit der deutschen Kunsttheorie an der GACHN betrieben wird, lässt sich schon daraus entnehmen, dass sich ihre Mitglieder bei den Darstellungen des aktuellen Forschungsstandes in der Kunstwissenschaft ausschließlich auf deutschsprachige Werke beziehen.⁸

Zum anderen vollzieht sich der deutsch-russische Transfer auf der Ebene der Wissenschaftsorganisation. Für die russische Wissenschaftslandschaft am Anfang des 20. Jahrhunderts ist es insgesamt charakteristisch, dass ihr institutionelles Design nach deutschen akademischen Vorbildern gestaltet wird. Insbesondere im Bereich der Geisteswissenschaften führt dies zu einigen akademischen Neugründungen, die für die weitere Entwicklung der russischen Wissenschaft Maßstäbe setzen. So wird bspw. 1912 das erste psychologische Institut an der Moskauer Universität unter der Leitung von Prof. Georgij Čelpanov (und der Mitwirkung seines Schülers Gustav Špet) in Orientierung an dem Leipziger Institut von W. Wundt gegründet. In St. Petersburg wird ebenfalls 1912 das erste kunsthistorische Institut (Institut istorii iskusstv) in Russland nach dem Vorbild des deutschen kunsthistorischen Instituts in Florenz gegründet, das als eine außeruniversitäre Einrichtung aus den Mitteln eines russischen Mäzens, des Grafen Valentin Zubov, finanziert wird.

In Fortsetzung dieser Tendenz greifen die Gründer und die Leiter der GACHN (vor allem W. Kandinsky und G. Špet) in ihren Vorschlägen zur Organisation der

⁷ A. Hansen-Löve/B. Obermayr/G. Witte (Hgg.): *Form und Wirkung*.

⁸ Vgl. G. Špet: *K voprosu o postanovke naučnoj raboty ...* (dt. in diesem Band), Dmitrij Nedovič: *Zadači iskusstvovedenija*.

Akademie auf ihre Kenntnisse der Institutionalisierung der Kunstforschung in Deutschland zurück. Dabei wird die fortschreitende Spezialisierung der Forschung nicht nur positiv als Prozess der Befreiung der Geisteswissenschaften von der Herrschaft der Metaphysik angesehen, sondern es wird angesichts der Zersplitterungstendenzen des Wissens nach neuen Integrationskonzepten und -formen gesucht, die den theoretischen Horizont dieser Wissenschaften als Wissenschaften von ›der Kunst‹ zu explizieren und zu organisieren imstande wären. Die Bewegung zur Institutionalisierung einer ›allgemeinen Kunstwissenschaft‹ in Deutschland wird daher an der GACHN mit besonderer Aufmerksamkeit verfolgt.

Schließlich bilden direkte Kontakte mit deutschen Wissenschaftlern einen bedeutenden Aspekt des deutsch-russischen Wissens- und Ideentransfers an der GACHN. Sie umfassen sowohl Einladungen von Kulturwissenschaftlern aus Deutschland nach Moskau, wie z. B. des Germanisten Oskar Walzel, der 1928 nach Moskau reist und zum Ehrenmitglied der GACHN ernannt wird⁹, als auch Reisen der GACHN-Mitglieder nach Deutschland, wie etwa die Reise der Kunstsoziologin Lija Zivel'činskaja zum Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 1927 in Halle¹⁰, oder Bemühungen, eine deutsche Filiale der GACHN in Berlin zu organisieren, die Kandinsky bei seiner Reise nach Deutschland 1921 unternimmt. Wenn diese Initiativen sich auch mit zunehmender Abschottung des Sowjetregimes als nicht realisierbar erweisen müssen, so zeugen sie von der Forschungskonzeption der Akademie, die von vornherein auf eine interkulturelle Analyse der Kunst angelegt war und sie auch zumindest in Ansätzen verwirklichen kann.

Kunst und Wissenschaft an der GACHN

Ihre Entstehung und ihre wissenschaftliche sowie öffentliche Wirkung verdankt die GACHN der Begegnung von drei Kräften kultureller Erneuerung, die sich in dem Bestreben treffen, eine Institution »mit dem Zweck der allseitigen Erforschung aller Arten der Kunst und der künstlerischen Kultur« (§ 1 der Statuten der GACHN)¹¹ zu schaffen: der Wissenschaft, der Kunst und der Kulturpolitik. Denn erstens wird die Akademie als ein neuer Typus wissenschaftlicher Organisation konzipiert, die über die traditionelle Kunstgeschichte hinaus eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der aktuellen Kunst einschließlich der angewandten Künste ermöglichen soll, wobei die Fragen einer engen Zusammenwirkung oder gar ›Synthese‹

⁹ Vgl. dazu speziell: Alexander Nebrig: Künstlerische Form. Oskar Walzel und die Staatliche Akademie der Kunstwissenschaften in Moskau, in: A. Hansen-Löve/B. Obermayr/G. Witte (Hgg.): *Form und Wirkung*, 93–110.

¹⁰ Vgl. den Kongressbericht: Lija Zivel'činskaja: Kongress po estetike i iskusstvoznaniju. (In Kongressakten als Lia Ziwel'schinsky erwähnt, vgl. *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 21 [1927], 114).

¹¹ Ustav Gosudarstvennoj Akademii Chudožestvennych nauk [Die Statuten der GACHN], 78.

aller Forschung zu verschiedenen Künsten im Vordergrund stehen (das Wort ›interdisziplinär‹ ist ja damals noch unbekannt). Die theoretische Arbeit der Akademie gilt dementsprechend der Konzipierung eines methodischen und wissenschaftstheoretischen Rahmens, der diese Zusammenwirkung empirischer und auch experimenteller Studien zu den einzelnen Künsten ermöglichen soll.

Zum anderen gehört es zum Aufgabenkreis der Akademie, die Koordination der Künste bzw. der Kunstinstitutionen zu gewährleisten. Dies soll nicht nur mithilfe der Organisation von großen nationalen und internationalen Kunstausstellungen und sonstigen Veranstaltungen im Bereich der Künste erreicht werden. Die Ziele der Akademie sehen außerdem vor, auch eine Systematisierung der kunstkritischen Reflexion in Bezug auf die einzelnen Künste, die durch ihre Verbindung mit der wissenschaftlichen Forschung auf eine neue Basis gestellt werden soll, durchzuführen.¹²

Schließlich wird die Akademie auch in kulturpolitischer Absicht gegründet, um der Sowjetmacht, die die Bildung eines ›neuen Menschen‹ explizit als eines ihrer Hauptziele proklamiert¹³, als eine Experteninstanz in Sachen Kunst und Kultur zur Verfügung zu stehen. Bei diesem Bildungsziel sollen dem Präsidenten der GACHN, dem Literaturwissenschaftler Petr Kogan, zufolge vor allem zwei Kräfte eine fundamentale Rolle spielen: der wissenschaftliche Begriff und das künstlerische Bild, wobei nur »das letztere, wie die Geschichte aller Revolutionen bezeugt, [...] eine unmittelbare Wirkung auf die Massen entfaltet« und daher die zentrale Bedeutung bei der Erreichung einer »Umgestaltung der Sittlichkeit« hat.¹⁴ Die Entwicklung der Kunst als kulturpolitische Aufgabe erfordert jedoch, wie der Volkskommissar für Bildung Anatolij Lunačarskij bei einer der Gründungssitzungen der GACHN ausführt, eine wissenschaftliche Ästhetik, die zu begründen hat, dass »die dargebotene Kunst eine echte Kunst ist und kein Surrogat und dabei die Kunst, die die Massen benötigen«¹⁵.

In den Sitzungen der Wissenschaftlich-künstlerischen Kommission beim Volkskommissariat für Bildung im Sommer-Herbst 1921 wird dieses Profil der künftigen GACHN als einer Institution bestimmt, die die Koordination der wissenschaftlichen Forschung auf dem Gebiet der Kunst mit der Organisation der Kunstproduktion und -präsentation sowie mit der kulturpolitischen Expertise zu verbinden hat. Aus dieser Verbindung sollen neue Formen der Kommunikation zwischen Künstlern

¹² Beispiele solcher Aktivitäten finden sich etwa in der Theatersektion der GACHN, in der nicht nur das Programm der Moskauer Theater, sondern in Zusammenarbeit mit Theaterregisseuren auch einzelne Theateraufführungen diskutiert werden (vgl. den Beitrag von V. Gudkova in diesem Band). Zu ähnlichen Aktivitäten des choreologischen Laboratoriums im Bereich der Tanzkunst vgl. N. Misler: *Vnačale bylo telo*.

¹³ Vgl. St. Plaggenborg: *Revolutionskultur*.

¹⁴ P. Kogan: *O zavoevanii chudožnikov*.

¹⁵ Anatolij V. Lunačarskij: *O zadačach Akademii* [Über die Aufgaben der Akademie] (Vortrag in der Wissenschaftlich-künstlerischen Kommission am 16. Juni 1921) zit. nach dem Protokoll, aufbewahrt im Staatlichen Archiv für Literatur und Kunst in Moskau (RGALI. F.[Fond] 941, Op. [Aktenverzeichnis] 1, Ed. chr. [Akte] 4, L. [Blatt] 3verso–4).

und Wissenschaftlern entstehen, die die überlieferte Trennung zwischen Kunst und Wissenschaft, zwischen der Akademie der Künste und der der Wissenschaften zu überwinden imstande sind. Es geht letztendlich um die Schaffung eines neuen Typs von Wissen, das nicht nur eine Integration der Kultur-, Sozial- und Naturwissenschaften vom Menschen, sondern die Verbindung der Kunsttheorie mit dem künstlerischen Experiment ermöglichen würde.

In das organisatorische Konzept der Akademie gehen dabei hauptsächlich drei Entwürfe ein, die eine Integration der Forschung auf dem Gebiet der Kunst und Kultur vorsehen. Dies sind zum einen die Vorstellungen des Präsidenten der GACHN, des Literaturwissenschaftlers Petr Kogan, der eine marxistische Kunstwissenschaft fordert, die den historischen Zusammenhang der alten und der revolutionären Kultur soziologisch sowie geistesgeschichtlich untermauern und zur Grundlage des Verständnisses und der kritischen Beurteilung der Kunst machen soll.¹⁶

Als zweiter Entwurf können die Überlegungen von Kandinsky zur Verbindung einer wissenschaftlichen Erforschung der Elemente der Kunst und der künstlerischen Praxis gelten.¹⁷ Das Konzept von Kandinsky sieht die Wissenschaft in den Dienst der Kunst gestellt, der sie mit ihren naturwissenschaftlichen und wahrnehmungspsychologischen Analysen zuarbeiten soll. Mitarbeiter der von ihm gegründeten physikalisch-psychologischen Abteilung der GACHN erkennen zwar die selbständige Bedeutung der Wissenschaft von der Kunst an, behandeln jedoch die Kunstwissenschaft als einen Zweig der Psychologie und sehen das psychologische Experiment als Hauptmittel, Erkenntnisse über die Kunst zu gewinnen. Der andere Strang der Reflexionen Kandinskys, der der künstlerischen Formanalyse gilt, wird von den Kunsttheoretikern der philosophischen Abteilung aufgegriffen.¹⁸

Schließlich sind die Vorschläge von Gustav Špet zur Ausarbeitung eines philosophisch-methodischen Rahmens der Kulturwissenschaften zu nennen, der eine kontinuierliche Zusammenarbeit aller mit der Kunst befassten Disziplinen gewährleisten soll.¹⁹ Seine Vorstellungen von dieser Organisation bewegen sich allerdings nicht in Richtung einer ›Synthese‹ von Kunst und Wissenschaft, die er als ›romantisch‹ zurückweist, sondern in Richtung einer philosophisch-hermeneutischen Auffassung der Kunst, die im Gegenteil eine Differenzierung der wissenschaftlichen sowie der künstlerischen Zugangsweisen zur Kunst begründet. Anstatt einer Einheit des Wissens bzw. einer Einheitswissenschaft soll ein Kontinuum des Wissens in den Kunstwissenschaften entfaltet werden.²⁰ In diesem Sinne gelten die Bemühungen der von Gustav Špet konzipierten und organisierten Philosophischen Abteilung der GACHN insbesondere dem Versuch, einem für die Kunstforschung fatalen Reduktionismus naturwissenschaftlich-psychologischer sowie soziologischer Provenienz entgegenzusteuern.

¹⁶ P. Kogan: O zadačach Akademii i ee žurnala.

¹⁷ W. Kandinsky: Tezisy k dokladu »Plan rabot sekcii izobrazitel'nych iskusstv«.

¹⁸ Vgl. den Beitrag von Nadia Podzemskaja in diesem Band.

¹⁹ Vgl. dazu: G. Špet: K voprosu o postanovke naučnoj raboty

²⁰ Vgl. Verf.: Kunstwissenschaft als Thema der philosophischen Reflexion.

Bei allen Differenzen ist diesen drei Konzepten jedoch gemeinsam, dass sie sich gegen die Bestrebungen der linken Kunsttheoretiker und -praktiker wenden, die so genannte ›proletarische Kultur‹ (Proletkult) als einen radikalen Bruch mit der bisherigen Kultur zu interpretieren und sie als leitende Ideologie der Kulturpolitik zu installieren.

Der in der Gründungskommission Ende 1921–Anfang 1922 verabschiedete Plan sieht schließlich die Organisation von drei Abteilungen vor – einer physikalisch-psychologischen, einer soziologischen und einer philosophischen. Die erste Abteilung soll »die inneren positiven Gesetze erforschen, nach denen die Kunstwerke in jedem einzelnen Kunstbereich hervorgebracht werden«²¹. Die Leitung übernimmt Kandinsky selbst. Nach seiner Abreise nach Deutschland Ende 1921 wird der Kunsthistoriker und Psychologe Anatolij Bakušinskij sein Nachfolger, der an der Abteilung ein breites Spektrum experimenteller psychologischer Forschung der Kunstproduktion und -rezeption organisiert, das bis hin zur Analyse der kunstrelevanten psychischen Prozesse bei Kindern, Geisteskranken und ›primitiven Völkern‹ reicht.

Die Soziologische Abteilung, deren Leiter der marxistische Kunstsoziologe Vladimir Friče wird, hat zum Ziel, »die Kunst vom Standpunkt ihrer sozialen Genese und Bedeutung zu untersuchen«²², wobei diese Untersuchung im Wesentlichen eine Übertragung der marxistischen Klassenanalyse auf die Kunstgeschichte darstellt. Das Konzept von Vladimir Friče sieht vor, die Funktion der Kunst aus soziologischen Gesetzen zu erklären und sie auf diese Weise als Mittel im gesellschaftlichen Kampf ums Dasein zu bestimmen. Doch auch hier ist die angestrebte Soziologie der Kunst nach dem Modell der exakten nomothetischen Wissenschaften konstituiert. »Wenn es gelingt«, schreibt Friče im Vorwort zur russischen Übersetzung der Abhandlung des Kunstsoziologen Wilhelm Hausenstein »Versuch einer Soziologie der bildenden Kunst«²³, »eine Soziologie der Kunst zu entwickeln, dann wird sie eine genauso exakte Wissenschaft sein wie die Chemie oder Physik. Sie wird imstande sein, die Geschichte der Kunst auf eine Reihe ›mathematisch‹ exakter Gesetze zurückzuführen, die die Kunst in ihrer Statik und Dynamik regeln.«²⁴

Die Philosophische Abteilung, deren Leitung seit Februar 1922 Gustav Špet innehat, soll »die Prinzipienfragen sowie die methodischen Fragen der Kunstwissenschaft überhaupt«²⁵ analysieren, d. h. Fragen der Philosophie der Kunst und Ästhetik einerseits, die Problematik einer ›allgemeinen Kunstwissenschaft‹ als Wissenschaftstheorie der Geisteswissenschaften andererseits. Diese beiden Schwerpunkte – der philosophische und der wissenschaftstheoretische – werden sowohl in systematischer als auch in historischer Hinsicht behandelt.

²¹ A. Kondrat'ev: Rossijskaja Akademija Chudožestvennych nauk, 415.

²² Ebd., 417.

²³ Dt. Original in: Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik, 36 (1913), 758–794.

²⁴ V. Friče: Vil'gel'm Gausenstajn, 4.

²⁵ A. Kondrat'ev: Rossijskaja Akademija Chudožestvennych nauk, 419.

Hinter dieser Kombination von institutionellen Einheiten der GACHN und der darin angesiedelten Forschungsrichtungen steht die Idee, eine ›Synthese‹ (nach der Lesart Špets: eine ›Synechologie‹²⁶) von theoretischen Disziplinen, der Reflexion auf die Kunstpraxis sowie der Kunstpädagogik und Kunstpräsentation zu erreichen. Nach dem Vorbild der ›Synthese der Künste‹ subsumiert das Konzept der Akademie unter den Begriff ›Kunst‹ nicht allein die bildenden Künste, sondern das gesamte Museion der Künste, einschließlich Literatur, Theater, Musik, Film, aber auch Tanz, Industriedesign und Buchkunst. Dabei soll die Zusammenarbeit sowohl ›horizontal‹, also nach der Art der Erforschung der Künste in den drei Abteilungen (Psychologie und Physiologie, Philosophie, Soziologie) als auch ›vertikal‹, d. h. nach der jeweiligen Kunstart in verschiedenen Sektionen, gestaltet werden. Somit ist hier ein Interdisziplinaritätskonzept entwickelt, das nicht nur das gesamte Spektrum der Kulturwissenschaften umfasst, sondern auch die Psychologie, Soziologie und die Naturwissenschaften in die Erforschung der Künste einbezieht.²⁷

*Die Sprachlichkeit der Kunst als Thema der GACHN
und der europäischen Diskussion*

Das zentrale Verbindungsglied, das bei diesen verschiedenen Forschungsrichtungen und -ansätzen einen Zusammenhang stiftet und den synthetischen Anspruch des Gründungskonzepts der Akademie fundiert, bildet die Idee der Sprache als Medium aller Künste und Wissenschaften. In deren Perspektive werden Kunst, Wissenschaft und Philosophie als unterschiedliche Formen der Sprache mit einer jeweils spezifischen ›Grammatik‹ aufgefasst: Die Sprache der Wissenschaft, die ihre Terminologie durch eine kritische Sichtung der Geschichte und der Systematik ästhetischer und kunsttheoretischer Begriffe gewinnt, korreliert mit der Sprache der Kunst, die durch die konstruktive Verbindung der ›Elemente der Kunst‹ die Sinnartikulation im künstlerischen Ausdruck ermöglicht. Und schließlich stehen beide – die Sprache der Wissenschaft und der Kunst – mit der ›Sprache der Dinge‹²⁸ in Korrelation. Denn auch die Dinge sind in ihrer primären Gegebenheit keine toten physischen Objekte, sondern Werkzeuge und Zeichen der sozialen und kulturellen Verhältnisse, die den umfassenden Horizont jeder Dingwahrnehmung konstituieren. Die Reflexion auf diese Konstitutionsvorgänge bildet die Aufgabe einer Philosophie der Kultur, die die philosophische Legitimation der Kunstwissenschaften als Wissenschaften von der kulturellen Wirklichkeit leistet.

Die Idee der Sprache als Bindeglied zwischen der Kunst, den Kunstwissenschaften und der Philosophie findet ihre organisatorische Umsetzung im zentralen Anliegen

²⁶ G. Špet: K voprosu o postanovke naučnoj raboty ..., 11. Dazu Verf.: Kunstwissenschaft als Thema der philosophischen Reflexion.

²⁷ Die Struktur der Akademie ist einsehbar auf der Homepage des Bochumer Forschungsprojekts »Die Sprache der Dinge«: <http://dbs.rub.de/gachn/files/structure%20franz.jpg> [23.07.2013].

²⁸ Vgl. A. Gabričevskij: Die Sprache der Dinge.

der Akademie, eine terminologische Enzyklopädie der Kunstwissenschaft (Ėnciklopedija iskusstvovedenija)²⁹ bzw. ein Lexikon der Kunstterminologie (Slovar' chudožestvennoj terminologii)³⁰ auszuarbeiten, das den gesamten Bestand der überlieferten Begrifflichkeit der Diskurse über die Kunst kritisch überprüfen und neu systematisieren soll, um den revolutionären Entwicklungen in Kunst, Wissenschaft und Philosophie Rechnung zu tragen. Bereits die ursprüngliche Konzeption der Akademie, die W. Kandinsky entwickelt, sieht als zentrale Aufgabe »die Überprüfung der existierenden Terminologie und die Festlegung neuer bestimmter Termini«³¹ vor. Aus dieser Aufgabe geht dann das enzyklopädische Projekt der Akademie hervor, den überlieferten Begriffsapparat auf allen Gebieten der Kunstforschung einer kritischen Sichtung und Neubestimmung zu unterziehen. Das Projekt, das im Laufe der Arbeit erheblich an Differenzierung gewinnt und immer mehr Forschungskräfte an sich bindet, wird wegen der Zerschlagung der Akademie nicht zu Ende geführt und verbleibt im Stadium der Vorarbeiten.³²

Dieses enzyklopädische Vorhaben, das den gesamteuropäischen Kunstdiskurs des frühen 20. Jahrhunderts in den Blick nimmt und zugleich ein Vorgänger der großen begriffsgeschichtlichen Lexika der Nachkriegszeit³³ ist, bedeutet jedoch nicht allein die Erweiterung des terminologischen Feldes in der analytischen Betrachtung kunstwissenschaftlicher Begriffe durch die Einbeziehung philosophischer Begriffe sowie der Fachsprache der Kunsttechnik. Dieses Vorhaben stößt eine breite Theoriedebatte an der GACHN um die kunstwissenschaftliche Begriffsbildung und damit um die epistemologische Funktion der Kulturwissenschaften überhaupt an, die die Arbeiten an dem Lexikon begleitet und bis jetzt nur fragmentarisch erschlossen ist. Einen der Hauptschwerpunkte dieser Debatte bildet aber die Frage nach dem Sinn der ›Sprachlichkeit‹ der Kunst. Die unterschiedlichen Interpretationen dessen, was Kunst als Sprache bedeutet sowie welche Spezifizierungen die Idee der Sprachlichkeit in verschiedenen Künsten aufweist, machen das Spektrum der europäischen Diskussion aus, die lange vor dem ›linguistic turn‹ und dem Einzug der analytischen Philosophie in die Ästhetik die sprachliche Verfasstheit aller kulturellen Leistungen des Menschen in den Blick nimmt.³⁴

Dabei wird die Idee der Sprachlichkeit in Bezug auf die Kunst, je nach der Deutung dessen, was das Sprachphänomen primär konstituiert, sehr unterschiedlich konnotiert. Das erste Konstitutionsmerkmal bildet die Sprachsyntax. Aus dieser

²⁹ Vgl. G. Špet: K voprosu o postanovke naučnoj raboty..., 18.

³⁰ Bjuulleteni GACHN, 1925, 29.

³¹ W. Kandinsky: Tezisy k dokladu, 73.

³² Fragmente des Lexikons wurden 2005 von Igor' Čubarov aus dem Nachlass der GACHN herausgegeben: I. Čubarov (Hg.): *Slovar' chudožestvennych terminov*.

³³ V.a. das *Historische Wörterbuch der Philosophie*, hg. von Joachim Ritter u. a., 12 Bde., Basel 1971–2007 sowie *Ästhetische Grundbegriffe*, hg. von Karlheinz Barck, 7 Bde., Stuttgart u. a. 2000–2005. Zu einem dem GACHN-Vorhaben verwandten Plan Erich Rothackers Ende der 1920er Jahre, ein *Kulturphilosophisches Wörterbuch* zu schreiben, vgl. R. Stöwer: *Erich Rothacker*, 97 ff.

³⁴ In den folgenden Unterscheidungen wird auf die in den Beiträgen dieses Bandes analysierten kunsttheoretischen Positionen Bezug genommen.

Perspektive werden auch in der Kunst einige Grundelemente oder atomare Bausteine differenziert, die nach bestimmten Verknüpfungsregeln zu einem Zusammenhang der künstlerischen Formensprache verbunden werden. Die in diesem Sinne artikulierbare Idee einer allgemeinen ›Grammatik der Kunst‹ betont das Verständnis der Sprache als eines Regelsystems, das es im Prozess der Hervorbringung von Kunstwerken zu erkennen und zu rekonstruieren gilt.

Die andere Auffassung der Sprachlichkeit der Kunst wird von solchen Positionen vertreten, die den semantischen Aspekt im Sprachverständnis herausstellen. Hier wird die Sprache als Sinnausdruck apostrophiert, wobei zwischen dem Sinn als einer subjektiven Intention und dem als einer objektiven bzw. objektivierten Sinnstruktur zu unterscheiden ist. In dieser Gruppe der Positionen finden sich dann insbesondere diejenigen, die der Kunst eine eigenständige epistemische Funktion zuweisen, ohne sie jedoch als eine bloße Unterstufe oder eine Veranschaulichung des Begriffs zu interpretieren.

Schließlich lässt sich eine dritte Gruppe von Positionen differenzieren, die die Sprachlichkeit an der kommunikativen Dimension der Kunst festmachen. Diese wird dann in der Auffassung der Kunst als einer Mitteilung bzw. einer Weise der intersubjektiven Verständigung artikuliert oder aber in der Bestimmung der Kunst als eines Aktes der Gemeinschaftsstiftung, der die kulturelle Existenz des Menschen nicht bloß sichtbar macht, sondern auch hervorbringt.

Die Unterscheidung dieser drei Deutungen der Sprachlichkeit der Kunst ist allerdings nicht disjunkt. Nicht nur weisen sie in den konkreten Positionen der fraglichen Diskussion zahlreiche Interferenzen auf, sondern auch konzeptionell lassen sich unterschiedliche Aspekte der Sprachlichkeit bei der Deutung der Kunst verbinden bis hin zu den Versuchen, alle unterschiedenen Dimensionen der Sprache als für das Kunstphänomen insgesamt relevant darzustellen.³⁵

Hinter diesem Anliegen, die Kunst als eine eigenständige Sprache zu interpretieren und die Spezifika der unterschiedlichen Sprachen der Künste in den Blick zu nehmen, steht das Bemühen um eine Neubegründung der Autonomie der Kunst, die die Kunsterfahrung kategorial von dem Kontinuum psychischer Reize und Erlebnisse zu unterscheiden imstande wäre, ohne sie dem wissenschaftlichen Diskurs als bloße Vorstufe zu unterstellen. Der Rückgriff auf die Sprache als Paradigma aller kulturellen Leistungen soll dabei helfen, die dem Kunstphänomen eigene Sinnstruktur herauszuarbeiten und damit den eigenständigen kulturellen Ort der Kunst angesichts der Verwissenschaftlichungs- und Politisierungstendenzen der Zeit zu legitimieren. Darüber hinaus ist die Ausrichtung am Paradigma der Sprache dazu bestimmt, die Analyse und das Verständnis der Kunst von allen wertenden Aspekten lösen zu helfen. Dieser Pathos der axiologischen Neutralität und der strengen

³⁵ Ein Beispiel für eine solche Konzeption wäre G. Špets ›Philosophie des Wortes‹. Solche integrativen Ansätze greifen in der Diskussion des frühen 20. Jahrhunderts auf die Sprachphilosophie W. v. Humboldts zurück und machen sie für den kunstwissenschaftlichen Diskurs fruchtbar.

Wissenschaftlichkeit vereint viele Positionen in den 1920er Jahren, von den Fiedlerianern über die russischen Formalisten bis hin zu den Vertretern einer hegelianisch inspirierten Ästhetik oder einer phänomenologischen Ontologie der Kunst.

Die Ablösung der Kunstinterpretation von den Wertungskategorien des ›Schönen‹ und ›Hässlichen‹ sowie die Umstellung auf die Analyse von Formen, Funktionen und Strukturen in der Kunst bringen aber auch Probleme der Abgrenzung der Sprache der Kunst von der Alltagssprache sowie der Sprache der Wissenschaften mit sich, mit denen sich die Kunsttheorie der 1920er Jahre konfrontiert sieht und die sie zu lösen versucht, um das Postulat der Autonomie der Kunst aufrechtzuerhalten. Diese Abgrenzungsprobleme werden dann auch von den frühen Formalisten und den GACHN-Theoretikern über den Prager Strukturalismus und die Tartuer Semiotik³⁶ bis hin zur Hermeneutik und zur sprachanalytischen Ästhetik³⁷ weiter erreicht, bis sie schließlich im Poststrukturalismus zu Scheinproblemen erklärt werden. Dadurch wird auch die Idee der Kunst als einer Sprache *sui generis* mit eigener Form- und Sinnstruktur schrittweise durch das allgemeine Paradigma des Textes bzw. des Diskurses sowie das der Medialität abgelöst.³⁸

Und noch ein weiteres Thema durchzieht die Diskussion um die Ausrichtung der Kunsttheorie am Paradigma der Sprache – das Problem der Individualität. Dieses von der Romantik der späteren Kunstwissenschaft aufgegebenes Problem, das in Gestalt einer Spannung zwischen dem Verstehen der individuellen künstlerischen Leistung und dem Erschließen des historischen Zusammenhangs der Kunstentwicklung auftritt, wird in der Diskussion der 1920er Jahre zwar in vielerlei Hinsicht als eine Denkhypothek der metaphysischen Ästhetik angesehen. Der Ansatz bei der Sprache soll schließlich gerade dazu dienen, in der Analyse der Kunst invariante Elemente herauszuarbeiten, deren Erkenntnis den wissenschaftlichen Anspruch der Kunstwissenschaften legitimieren könnte. Aber mitten in der Thematisierung der Sprachlichkeit der Kunst bricht das Problem erneut auf, wenn es um die Identifizierung dieser invarianten Elemente in der Vielfalt ihrer individuellen Gestaltung in der Kunst geht.³⁹ Zur Verschärfung des Problems trägt auch die – sonst dezidiert anti-individualistisch eingestellte – Praxis der Avantgarde bei, die mit dem Innovationspostulat auftritt, die bisherigen Sprachen der Kunst durch neue abzulösen. Doch wie lässt sich diese Sprache als eine künstlerische Leistung und damit auch als eine neue Sprache erkennen, wenn sie sich nur als Negation und als Sprengung bisheriger Sprachregeln, d. h. als Sprachlosigkeit behauptet? Sprachphilosophisch hat dieser Dialektik des Individuellen und Allgemeinen bereits Wilhelm von Humboldt vorgearbeitet. Seine Anhänger in der Diskussion der 1920er Jahre machen seine Deutung der Sprache als *energeia* für die Charakterisierung der Kunst insgesamt in der Pluralität der individuellen künstlerischen Leistungen fruchtbar.

³⁶ Vgl. J. Lotman: *Kunst als Sprache*.

³⁷ Vgl. N. Goodman: *Sprachen der Kunst*.

³⁸ Vgl. K. Städtke: *Sprache der Kunst/Kunst als Sprache*.

³⁹ Vgl. R. Hamann: *Individualismus und Ästhetik*.

Dabei gilt in dieser Diskussion – lange vor Wittgensteins Kritik an der Idee einer Privatsprache – als Konsens, dass die Sprache der Kunst kein Produkt der subjektiven Innerlichkeit des Künstlers bedeutet, sondern eine sichtbare Form ist, die ihre eigenen Regeln impliziert. Das Individuelle liegt dabei nicht als mentale Blackbox hinter diesen Formen, sondern konstituiert sich inmitten dieser Formen als Art und Weise ihres Vollzugs bzw. ihre Verkörperung. Die Suche nach einem ›Algorithmus‹ dieser Verkörperung, die die Forscher an der GACHN in ihren Studien zur ›inneren Form des Wortes‹ als dem Paradigma der Kunst beschäftigt, bildet eine für die Diskussion der 1920er Jahre durchaus charakteristische Ausrichtung auf die Konzipierung einer ›Logik des Individuellen‹ bzw. des ›Konkreten‹, die diese Dialektik des Individuellen und Allgemeinen in dem gesamten Bereich kultureller Leistungen explizieren soll.

Zur Struktur des Bandes

Auf diesen Differenzierungen in der Bestimmung der Sprachlichkeit der Kunst basiert die Konzeption des Bandes, der den kunsttheoretischen Ertrag der Forschungen an der GACHN vor dem Hintergrund der mittel- und osteuropäischen Debatte historisch und theoretisch rekonstruiert. So rückt er zentrale Themen dieser Diskussion in eine neue Perspektive, indem er interkulturelle Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der Behandlung dieser Themen sichtbar werden lässt.

Im ersten Teil werden anhand der Analyse einiger philosophischer und kunsttheoretischer Positionen aus der vor allem in Deutschland geführten Debatte der 1920er Jahre Zugänge zum Verhältnis von Kunst und Sprache sowie zur Bestimmung der epistemischen und kommunikativen Funktion der Kunst herausgearbeitet.

Die Argumente pro et contra die These von der Sprachlichkeit der Kunst arbeitet Reinold Schmücker anhand der Konzeption von Broder Christiansen heraus, dessen *Philosophie der Kunst* (1909) in Russland eine große Wirkung entfaltet und insbesondere im Kreis der russischen Formalisten intensiv rezipiert wird. Gegen die Auffassung der Kunst, die sich am Paradigma der Sprache orientiert, führt Christiansen die Offenheit der Mitteilung ins Feld, die das Kunstwerk enthält. Ein nicht eindeutig festlegbarer Sinngehalt sowie das Fehlen des Sprechers sind weitere Gründe gegen diese These. Darüber hinaus ist die Vollzugsgebundenheit (sowohl in Produktions- als auch in Rezeptionshinsicht) der Kunst ein deutliches Anzeichen dessen, dass hier keine sprachähnliche Struktur vorliegt, die irgendwelche Invarianzen aufweisen würde. Auf der anderen Seite erweist die Kunst jedoch eine Verwandtschaft mit der Sprache, da sie ebenfalls ›etwas zu verstehen gibt‹. Dieses ›Zu-verstehen-Geben‹ der Kunst hebt Schmücker, über Christiansen hinausgehend, hervor, indem er es als eine kommunikative Dimension der Kunst fasst, die nicht mehr nach dem Habermas'schen Modell der sprachlich geregelten Kommunikation konzipiert wird.

Von der Differenz von Kunst und Sprache geht auch Ernst Cassirer aus, indem er sie als unterschiedliche symbolische Formen der Weltkonstitution begreift. Wie in des Christian Möckel in seinem Beitrag über das Nachlasswerk Cassirers zeigt, thematisiert er auch die Gemeinsamkeiten dieser beiden symbolischen Formen. Sie liegen einerseits in der gemeinsamen Genese begründet, die sich im Prozess der Rationalisierung des Weltverhältnisses aus dem Mythos herauskristallisieren. Andererseits bestehen sie in einem verwandten Wertebezug dieser symbolischen Formen, die sich beide durch eine spezifische ›Prägnanz‹ charakterisieren lassen. Auch in der epistemischen Funktion sind beide Formen verwandt. Für Cassirer bildet die Sprache eine primäre Form des Wissens, denn durch sie wird die Welt für das Subjekt überhaupt erst konstituiert. Aber auch die Kunst, wie Cassirer im Anschluss an Fiedler ausführt, leistet eine Welterschließung vermittelt ästhetischer Formen des Sichtbaren, die ihren eigenen Erkenntnisanspruch rechtfertigt.

Zwar macht Erwin Panofsky sich in seinen Frühschriften die These von der epistemischen Funktion der Kunst ebenfalls zu eigen und geht so weit, dass er die Kant'schen Wissenskriterien – Allgemeingültigkeit und Objektivität – auch für die Kunst in Anspruch nimmt. Aber er geht, wie Karlheinz Lüdeking in seinem Beitrag zeigt, über die Postulierung einer Analogie zwischen dem Kunstphänomen und dem Sprachurteil letztlich nicht hinaus. Im Gegensatz zu seinem Schüler Edgar Wind betrachtet Panofsky die These von der Sprachlichkeit der Kunst lediglich als eine Metapher, der keine konstitutive Bedeutung bei der Bestimmung der Kunst zukommt.

Mit dem Verhältnis von Sehen und Wissen in der Konzeption von Edgar Wind setzt sich Bernadette Collenberg-Plotnikov auseinander. Dieses Verhältnis betrachtet Wind als Grundlage für eine wissenschaftliche Beschäftigung mit der Kunst. Bei dessen Explikation geht es ihm zunächst darum, eine Wissenschaft von der Kunst zu begründen, die sich vom Kennertum abgrenzt. Mit seinem dezidierten Festhalten am rationalen Verstehen von Kunst, das er sogar zur Basis der Kunsterfahrung überhaupt macht, setzt sich Wind zugleich von den verbreiteten Vorstellungen von der ästhetischen Erfahrung als reinem Erlebnis ab. Die Deutung der künstlerischen Leistung als einer ›Problemlösung‹ bildet dabei den Ansatzpunkt einer rationalen Auseinandersetzung mit dem Kunstphänomen. Darüber hinaus verbindet Wind diese wissenschaftstheoretischen Überlegungen mit der These von der Sprachlichkeit der Kunst, die er in seiner Konzeption einer ›Grammatik der Kunst‹ entfaltet. Dabei geht Wind über den Kantianismus des frühen Panofsky hinaus, indem er die Sprachlichkeit nicht allein an die Verknüpfungsregeln von Formelementen bindet, sondern das Werk als einen Sinnausdruck interpretiert. Damit rückt die kulturhistorische Dimension der Kunst in den Mittelpunkt seines Interesses, wie seine späteren Arbeiten belegen.

Die Vorstellung von einer ›Grammatik der Kunst‹ ist bei Wind durch seinen Lehrer Peirce und dessen semiotischen Ansatz inspiriert. In seinem Beitrag geht Lorenzo Vinciguerra Peirces früher Kritik an der Konzeption einer intuitiven Erkenntnis nach, die erhebliche Zweifel an der verbreiteten Deutung der Kunst als einer

sinnlichen Erkenntnis begründet. Die Einfachheit der Wahrnehmung, die als Grundlage dieser intuitionistischen These fungiert, erweist sich bei einer näheren Analyse als durch vorhergehende Schlussfolgerungen vermittelt. Diese Relationalität der elementaren Wahrnehmung findet auch in die Reflexion der modernen Kunst Eingang, wie Vinciguerra anhand der Äußerungen von Künstlern sowie der Problematik der Abstraktion in der Kunst verdeutlicht.

Von einem ursprünglichen Interpretiertsein der Welt geht auch Heidegger in seiner frühen Konzeption aus. Meike Siegfried setzt sich in ihrem Beitrag mit der Frage auseinander, ob sich in dieser frühen ›pragmatistischen‹ Position Heideggers, der bei der praktischen Erfahrung mit der Welt ansetzt, die Besonderheit der Erfahrung von Kunstwerken ausmachen lässt. Für Heidegger bildet auch die Kunst eine Weise der Selbstausslegung des Lebens, wie er anhand der literarischen Narrative demonstriert. Aber die Frage nach einer spezifischen Seinsweise des Kunstwerks lässt sich im Horizont des ursprünglichen Begegnens mit den Dingen, in dem sie als funktionales ›Um-zu‹ ausgelegt werden, nicht beantworten. Die Erfahrung des Kunstwerks als eines Gebrauchsgegenstandes muss scheitern. Diese Erfahrung lässt sich jedoch nicht allein negativ als eine umweltliche Störung charakterisieren, wie Siegfried gegen die Engführung der Frage nach der Kunst beim frühen Heidegger erläutert. Vielmehr bedeutet sie eine Distanznahme zu der Welt der Dinge, die als Initiierung eines Gesprächs und damit als Eröffnung eines kommunikativen Raumes fungiert. Von hier aus wird die Brücke zum späteren Kunstverständnis Heideggers geschlagen, wobei der Gesprächscharakter des Verständigungsprozesses über die Kunst den Leitfaden der Interpretation bildet.

Der zweite Teil des Bandes zeigt Erweiterungen dieser Diskussion nach Osteuropa und Russland. Er wird von Rainer Grübel mit einer detaillierten Analyse der verschiedenen Bedeutungen des Ausdrucks ›Sprache‹ in den Schriften der GACHN-Mitarbeiter um Gustav Špet eröffnet. Grübel hebt die Fragwürdigkeit des Versuchs hervor, diesen Ausdruck auch auf die nicht-verbalen Künste anzuwenden und damit die Kunst insgesamt als eine Art von Sprache zu interpretieren. Daraus entsteht ein doppelter Begriffsgebrauch, bei dem einmal der Ausdruck im übertragenen Sinne als eine Metapher und zugleich im direkten Sinne (in Bezug auf die verbalen Künste) verwendet wird. Dies ist eine *quaternio terminorum*, die zur Quelle vieler Missverständnisse wird. Angesichts dessen plädiert Grübel für einen eingeschränkten Gebrauch des Sprachbegriffs und für die Verwendung des Begriffs der ›Semiose‹ als eines Oberbegriffs zur Charakterisierung sowohl der verbalen als auch der nicht-verbalen Künste, wobei dieser Vorschlag einige Überlegungen im Špet-Kreis über den Zeichenbegriff aufgreift.

Dass die Strukturalität der Sprache auch dort zu Tage kommt, wo alle Form- und Sinnelemente reduziert zu sein scheinen, zeigt Aage Hansen-Löve in seinem Beitrag über die Absurde Lyrik von Daniil Charms und deren Parallelen im Werk des Biologen Paul Kammerer über das Gesetz der Serie. Im Gegensatz zur futuristischen Lyrik, in der ein poetischer Text sein eigenes Paradigma präsentiert und damit zum Code eines Weltentwurfes wird, wird in der Lyrik Charms' und seines Freundes-

kreises eine Regularität jenseits alles Paradigmatischen herausgestellt, die bei aller Sinnreduktion und unterhalb einer Logik der Sprache sichtbar wird. Diese Regularität der Serie zufälliger ›Fälle‹ bleibt allerdings lokal und partiell, was die Skepsis der Lyriker gegenüber jeder allgemeinen Sinnstiftung deutlich manifestiert. Dabei geht es jedoch nicht um die Regelmäßigkeit einer privaten Wahrnehmung, die die Zufälle durch den Bezug auf den gleichen Beobachter hin organisiert. Überhaupt entzieht sich diese Regularität einem explizierbaren Ordnungsprinzip, sondern tritt allein durch ihre serielle Reproduktion in einer Erzählung in Erscheinung, die sich in ihrer Struktur gleichsam selbst aufhebt. Dabei handelt es sich keineswegs um pure Irrationalität. Vielmehr wird in der Erzählung eine Regularität akzentuiert, die sich selbst wegen ihrer Beliebtheit geradezu ins Lächerliche katapultiert. Im Gegensatz dazu ist Paul Kammerer in seinen Versuchen, ein ›Gesetz der Serie‹ zu eruieren, ernsthaft bemüht um eine naturwissenschaftliche Rekonstruktion solcher alternativen Regularitäten der Welt.

Als eines der zentralen Verbindungsglieder zwischen der deutschen und der russischen Diskussion gilt das kunsttheoretische Werk von Wassily Kandinsky. Dessen Bedeutung bei der Gründung der GACHN rekonstruiert Nadia Podzemskaja in ihrem Beitrag. Kandinsky ist auch einer der zentralen Protagonisten der These von der Verwandtschaft von Kunst und Sprache, die er zur Grundlage seines Akademieplans macht. Diese These ist durch seine Auseinandersetzung mit den Ideen des Fiedler-Kreises und insbesondere mit dem theoretischen Werk Adolfs von Hildebrand inspiriert. Gegen den Impressionismus und seine These von der Reproduktion der Weltwahrnehmung betont Kandinsky das Moment der Sinngebung in der Kunst, das sich in den Gestaltungsprinzipien des Kunstwerks als dessen ›innerer Klang‹ manifestiert. Den metaphorischen Ausdruck ›Farbensprache‹ nimmt er dabei durchaus wörtlich, indem er ein mit bestimmten Farben verbundenes Netz von psychischen Assoziationen, die kulturgeschichtlich geprägt sind, zu analysieren vorschlägt. Die Forschungen dazu werden an der GACHN durch die Mitglieder der philosophischen Abteilung der GACHN Aleksandr Gabričevskij und Vasilij Zubovfortgesetzt, die die Ansichten Kandinskys mit denen des Phänomenologen-Kreises um Gustav Špet verbinden.

Das Verhältnis von Kunst und Sprache ist auch ein wichtiges Thema der ästhetischen Theorie sowohl im tschechischen Strukturalismus als auch bei Michail Bachtin. Einer vergleichenden Analyse der Deutung der Sprache und der Kunst bei Jan Mukařovský und Bachtin widmet sich der Beitrag von Herta Schmid. Sie betrifft zum einen die ästhetische Funktion des Zeichens, die Mukařovský nicht nur semiotisch, sondern auch anthropologisch als selbstreferentielle ›Einstellung‹ des Bewusstseins begründet. Damit wird die Kunst im Schiller'schen Sinne zum Ursprung und Modell einer freien Menschlichkeit erklärt. Dagegen wird bei Bachtin die anthropologische Dimension der Kunst an der Dialogizität festgemacht und letztendlich im Außerästhetischen, nämlich in der ethisch-praktischen Vernunft fundiert. Die Hermeneutik Bachtins und die semiotische Dialektik Mukařovskýs sieht Schmid jedoch nicht in einem Ausschließungs-, sondern vielmehr in einem Ergänzungsverhältnis zueinander.

Das Thema des dritten Teils bildet die Problematik des deutsch-russischen Ideentransfers, der an der GACHN stattfindet und in der russischen Diskussion geradezu als Markenzeichen der Forschungen der Akademie angesehen wird. Dabei sind es nicht allein die zeitgenössischen Theorieentwürfe in der deutschen Kulturwissenschaft, die zum Sujet dieses Ideentransfers werden. Aleksandr Dobrochotov zeigt in seinem Beitrag, wie die Überlegungen zur Synthese von Kunst und Wissenschaft sowie zur Neubegründung der Kunstwissenschaften an der GACHN zu einer weitreichenden Auseinandersetzung mit der klassischen deutschen Ästhetik führen. Dabei lässt sich an den spezifischen Rezeptionslinien auch das Spektrum der theoretischen Diskussion an der Akademie ablesen. Dobrochotov rekonstruiert Aleksej Losevs an Schelling orientiertes metaphysisches Kunstverständnis, die Aufnahme von Herders Reflexionen zur funktionalen Differenz der Künste bei Aleksandr Gabričevskij, das von der Romantik inspirierte Projekt von Vasilij Zubovine ›Charakterologie‹ zu entwickeln, die eine Verbindung von ästhetischer und psychologischer Analyse der Kunst ermöglicht, sowie Gustav Špets Konzeption einer Ontologie der Kunst, die nicht in der Phänomenologie, sondern vielmehr in der Konzeption einer ›ästhetischen Vernunft‹ im *Ältesten Systemprogramm des deutschen Idealismus* von Hegel und Hölderlin ihre Parallelen hat.

Die epistemische Funktion der Kunst sowie die mit ihr verbundene These von der Sprachlichkeit der Kunst werden erneut im Beitrag von Nikolaj Plotnikov thematisiert, der sich einer intensiven Auseinandersetzung von Gustav Špet mit der Kunsttheorie Konrad Fiedlers widmet. Die Gemeinsamkeit in der Bestimmung der Kunst als einer Wissensart mündet jedoch bei den beiden in einer Differenz der Deutung dieses Wissens: Für Špet erweist sich die Kunst nicht als eine Weise der Welterkenntnis, sondern als eine Form des Selbstbewusstseins, die das kulturelle Dasein des Menschen konstituiert.

Von einer anderen Seite nähert sich Maria Candida Ghidini der Frage nach der Erkenntnis der Kunst und in der Kunst, indem sie das thematische Spektrum der Rezeption der ästhetischen Theorie Georg Simmels in Russland und speziell an der GACHN rekonstruiert. Die von Simmel stets hervorgehobene Spannung zwischen dem Leben und der Form finden ihre (partielle) Auflösung im Kunstwerk, dessen sichtbare individuelle Gestalt sich nur als ein Lebensausdruck angemessen interpretieren lässt. Die Analyse der Strukturen dieser Sichtbarkeit (Porträt, Bilderrahmen usw.), die Simmels Konzeption eines ›individuellen Gesetzes‹ untermauern soll, legt die Deutung der Kunst als einer spezifischen ›Formensprache‹ nahe, die von GACHN-Theoretikern aufgegriffen und weiterentwickelt wird.

Eine Durchdringung von Kunst und wissenschaftlicher Erkenntnis sowie eine Demokratisierung der Kunst sind die charakteristischen Entwicklungen der 1920er Jahre, die in die Debatten an der GACHN über die zeitgenössische Kunst Eingang finden. Anhand der Auseinandersetzung des Philosophen Pavel Popov mit der Kunsttheorie Richard Hamanns zeigt Igor Čubarov, wie sich diese Entwicklungen in der konzeptionellen Ausrichtung der Kunst am Modell der Produktion manifestieren und damit auch die traditionellen Grenzziehungen zwischen Kunst und tech-

nischem Handeln verändern. Am deutlichsten schlägt sich dies in der veränderten Auffassung der Autonomie des ästhetischen Gegenstandes nieder, die von nun an mit der gesellschaftlichen Emanzipation der Produktionsprozesse verbunden wird.

Schließlich werden im vierten Teil des Buches einige Ausschnitte aus dem breiten Spektrum der Diskussion über die Anwendbarkeit der These von der Sprachlichkeit der Kunst bei der Erforschung der einzelnen Künste behandelt. Diese Diskussion, in die beinahe alle Sektionen der GACHN involviert sind, fördert eine ganze Reihe neuer Problemlösungen, aber auch neuer Fragen zu Tage, die sich aus dieser These für die Kunstwissenschaften sowie für die Kunstphilosophie ergeben.

Für die russische Musikwissenschaft bedeutet diese Diskussion an der GACHN, wie Olesja Bobrik in ihrem Beitrag zeigt, ihre Konstituierung als selbständige Disziplin, die über einen eigenen Gegenstand, eigene Methoden und theoretische Grundlagen verfügt. In dieser Phase ist die Zusammenarbeit von bildenden Künstlern (Kandinsky) und Musikern (Georgij Konjus) für die musikwissenschaftliche Reflexion bedeutsam, da in ihr ein Feld des Experiments entsteht, musikalische Terminologie für das Verständnis der Malerei einzusetzen und umgekehrt. Die Bemühungen um die Ausarbeitung einer selbständigen Musiktheorie, die sich von den psychologischen und physiologischen Mustern absetzt, findet auch im Einsatz der Analogien mit der Sprache eine wichtige Unterstützung. Dabei steht bei der Herausstellung von Gemeinsamkeiten zwischen Sprache und Musik und der zu Sprachmetaphern greifenden Formanalyse der musikalischen Werke das morphologische Modell des organischen Körpers im Hintergrund, das Konjus zufolge in allen Bereichen der menschlichen Kreativität Anwendung findet. Auch das musikphilosophische Werk von Aleksej Losev folgt diesem Modell, wobei Losev sich nicht so sehr der Analogien mit der Sprache bedient, sondern die Konstruktion des musikalischen Werks mathematisch interpretiert, um die Zergliederung des Zeitflusses in der Musik zu verdeutlichen.

Die Ambivalenz der Sprachlichkeitsthese tritt sehr deutlich in der Konstituierungsphase der Theaterwissenschaft hervor, deren Anfänge in Russland ebenfalls durch die Wirkung der Theatersektion der GACHN gelegt werden und durch die Rezeption der zeitgenössischen deutschen Theorie des Theaters geprägt sind. Denn einerseits konstituiert sich die Theaterwissenschaft als eine selbständige Disziplin gerade durch die Emanzipation von der Vorherrschaft des Wortes (der Literatur) im Theater. Andererseits aber erfolgt die Erarbeitung der Grundlagen dieser selbständigen Disziplin durch den Rückgriff auf die These von der Sprachlichkeit der Kunst. Der Theaterwissenschaftler Pavel Jakobson greift, wie Violetta Gudkova in ihrem Beitrag demonstriert, zu den Begriffen der ›Grammatik‹ und der ›Semantik‹ des Schauspiels, um sich von der Vorstellung vom Theater als einer ›Erlebniskunst‹ abzusetzen. Auch die im Dialog der Wissenschaftler mit den Theaterregisseuren an der GACHN stattfindende Umorientierung des Theaters vom Wort auf das Bühnenbild oder die Gärbe als Grundelement des Schauspiels erfolgt unter dem Stichwort einer ›Grammatik der Bühnenkunst‹.

Die theoretische Tragweite der Metapher der ›Sprache der Dinge‹ von Aleksandr Gabričevskij behandelt Anke Hennig vor dem Hintergrund der Avantgarde-Diskussion der 1920er Jahre um die Dinghaftigkeit der Artefakte. Diese im Kreis der Phänomenologen um Špet entstandene Metapher, die den Zeichencharakter von Dingen als Gegenständen in ihrem kulturellen Dasein hervorhebt, bildet die Signatur für die kulturphilosophische und ontologische Konzeption dieses Kreises, nach der die ontologischen Differenzen in der Welt der Dinge sprachlich vermittelt sind. Für Gabričevskij enthält diese Metapher darüber hinaus die Bedeutung der ›Eigenständigkeit‹, die den ihre ›eigene Sprache‹ sprechenden Dingen zukommt und damit die Eigenständigkeit der Raumkünste gegenüber den verbalen Künsten begründet.

Mit den Letzteren beschäftigen sich die beiden abschließenden Beiträge des Bandes: Matthias Aumüller stellt die unterschiedlichen Bedeutungen vor, die in der Diskussion mit dem Ausdruck ›Formalismus‹ verknüpft werden, und analysiert die Kompositionslehre des Literaturwissenschaftlers Michail Petrovskij als eine ›spezifische‹ Art von Formalismus, der in den literatur- und kunstwissenschaftlichen Studien der GACHN entfaltet wird. Und Michela Venditti rekonstruiert detailliert die Tätigkeit der Literatursektion der GACHN in ihrer Verbindung zum sprachphänomenologischen Ansatz des Špet-Kreises an der Philosophischen Abteilung. Ihr Überblick über die Hauptthemen der literaturwissenschaftlichen Studien und die Diskussionen an der Sektion zeigt noch einmal deutlich, dass die These von der Sprachlichkeit der Kunst in der Vielfalt ihrer Deutungen zum Mittelpunkt der Debatte um die Bestimmung des Wissenschaftlichkeit der sich mit Kunst und Literatur befassenden Wissenschaften wird.

* * *

Die Beiträge des Bandes gehen auf die Tagung zum Thema »Kunst als Sprache« zurück, die im Herbst 2010 an der Forschungsstelle »Russische Philosophie und Ideengeschichte« an der Ruhr-Universität Bochum veranstaltet wurde. Die Tagung sowie die Drucklegung des Bandes wurden von der Volkswagenstiftung im Rahmen des Projekts »Die Sprache der Dinge. Philosophie und Kulturwissenschaften im deutsch-russischen Ideentransfer der 1920er Jahre« (Az. 83 352/-1) unterstützt, wofür sich der Herausgeber an dieser Stelle bei der Stiftung nachdrücklich bedankt. Mein Dank gilt ferner Frau Shirin Sariya Schnier, M.A., für die Unterstützung bei der Fertigstellung des Manuskripts.

Im Anhang zu diesem Band werden zwei Aufsätze von Gustav Špet aus der Zeit seiner Wirkung an der GACHN erstmals in deutscher Übersetzung publiziert. Sie geben einen detaillierten Einblick in den Stand der kunstphilosophischen Diskussion sowie Auskunft über die institutionelle Umsetzung der interdisziplinären Kunstforschung der Akademie, um die sich Špet als ihr Vize-Präsident bemühte. Zudem wird in den Beiträgen des Bandes in historischer und systematischer Hinsicht auf diese Aufsätze vielfach Bezug genommen.

Die beiden anderen Texte – der Artikel »Kunst« von Aleksej Losev für das geplante *Lexikon der Kunstterminologie* sowie die Thesen von Aleksandr Gabričevskij zu seinem Vortrag »Philosophie und Theorie der Kunst« – stellen nicht nur eine konzise Darstellung der kunstphilosophischen Positionen der beiden wichtigen Protagonisten der GACHN dar, sondern geben außerdem Einblick in das work in progress der Kunsttheorie an der Akademie.

Aus den Beiträgen des Bandes sowie aus den Texten im Anhang wird deutlich, welche prominente Bedeutung die Rezeption und Diskussion der Theorien der »allgemeinen Kunstwissenschaft« von M. Dessoir, E. Uitz u. a. für russische Kunsttheoretiker hatten. Dass dieser Band nun als Sonderheft der »Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft« erscheint, hat daher Symbolcharakter. Für die Aufnahme des Bandes in diese Reihe möchte der Herausgeber Herr Josef Früchtl und Frau Maria Moog-Grünewald, den heutigen Herausgebern der Zeitschrift, herzlich danken.

Bochum, 23. Juli 2013 Nikolaj Plotnikov

Literatur

- Bjulleteni GACHN [Bulletins der GACHN]. Moskau 1925, H. 2–3
- Čubarov, Igor' (Hg.): *Slovar' chudožestvennych terminov GACHN* [Lexikon der Kunstterminologie der GACHN], Moskau 2005
- Friče, Vladimir M.: Vil'gel'm Gausenstejn [Wilhelm Hausenstein], in: V. Gausenstein: *Opyt sociologii izobrazitel'nogo iskusstva* [Der Versuch einer Soziologie der bildenden Kunst], Moskau 1924, 3–24
- Gabričevskij, Aleksandr: Die Sprache der Dinge, in: A. Hennig (Hg.): *Über die Dinge. Texte der russischen Avantgarde*, Hamburg 2010, 567–579
- Goodman, Nelson: *Sprachen der Kunst*, Frankfurt a. M. 1995
- Hamann, Richard: Individualismus und Ästhetik, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1 (1906), 312–322
- Hansen-Löve, Aage: Die »formal-philosophische Schule« in der russischen Kunsttheorie der zwanziger Jahre. Ein Überblick, in: N. Plotnikov/ M. Siegfried/ J. Bonnemann (Hgg.): *Zwischen den Lebenswelten. Interkulturelle Profile der Phänomenologie*, Berlin 2012, 205–257
- Hansen-Löve, Aage/ Obermayr, Brigitte/ Witte, Georg (Hgg.): Form und Wirkung. Phänomenologische und empirische Kunstwissenschaft in der Sowjetunion der 1920er Jahre, München 2013
- Jakimenko, Julia: Iz istorii chistok apparata: Akademija chudožestvennych nauk v 1929–1932gg. [Aus der Geschichte der Säuberungen des Apparats: die Akademie der Kunstwissenschaften in den Jahren 1929–32], in: *Novyj istoričeskij vestnik*. Moskau, 2005, H. 1 (12), 150–161
- Kandinsky, Wassily [Kandinskij, Vasilij]: Tezisy k dokladu »Plan rabot sekcii izobrazitel'nych iskusstv« [Thesen zum Vortrag »Der Arbeitsplan der Sektion der bildenden Künste«], in: ders.: *Izbrannye trudy po teorii iskusstva* [Ausgewählte Schriften zur Theorie der Kunst], Bd. II, Moskau 2001, 70–75

- Kogan, Petr: O zadačah Akademii i ee žurnala [Über die Aufgaben der Akademie und ihrer Zeitschrift], in: *Iskusstvo. Žurnal Rossijskoj Akademii chudožestvennych nauk* [Kunst. Die Zeitschrift der RACHN]. Moskau, 1923, H. 1, 5–12
- O zavoevanii chudožnikov [Über die Gewinnung der Künstler], in: *Vestnik rabotnikov iskusstv* [Der Bote der Kunstarbeiter]. Moskau, 1921, H. 10–11 (Juli-August), 40–41
- Kondrat'ev, Akim I.: Rossijskaja Akademiya Chudožestvennych nauk [RACHN], in: *Iskusstvo. Žurnal Rossijskoj Akademii chudožestvennych nauk* [Kunst. Die Zeitschrift der RACHN], Moskau, 1 (1923), H. 1, 407–449
- Lotman, Juri M.: *Kunst als Sprache. Untersuchungen zum Zeichencharakter von Literatur und Kunst*, Leipzig 1981
- Misler, Nicoletta: *Vnačale bylo telo: ritmoplastičeskie eksperimenty načala XX veka; choreologičeskaja laboratorija GACHN* [Am Anfang war der Körper: rythmoplastische Experimente am Anfang des 20. Jahrhunderts; das choreologische Laboratorium der GACHN], Moskau 2011
- (Hg.): *RAKhN – The Russian Academy of Artistic Sciences*, in: *Experiment/ Эксперимент. A Journal of Russian Culture*. Los Angeles, 3 (1997), 1–327
- Nedovič, Dmitrij: *Zadači iskusstvedenija* [Die Aufgaben der Kunstwissenschaft], Moskau 1927
- Plaggenborg, Stefan: *Revolutionskultur. Menschenbilder und kulturelle Praxis in Sowjetrußland zwischen Oktoberrevolution und Stalinismus*, Köln/ Weimar/ Wien 1996
- Plotnikov, Nikolaj: Kunstwissenschaft als Thema der philosophischen Reflexion. Zur kunsttheoretischen Debatte im Russland der 1920er Jahre. Eine Problemskizze, in: A. Hansen-Löve/ B. Obermayr/ G. Witte (Hgg.): *Form und Wirkung*, 225–241
- Podzemskaia, Nadia (Hg.): Art et abstraction, in: *LIGEIA. Dossiers sur l'art*. Paris, 22 (2009), 33–255
- Špet, Gustav.: K voprosu o postanovke naučnoj raboty v oblasti iskusstvedenija [Zur Frage nach der Organisation der wissenschaftlichen Arbeit auf dem Gebiet der Kunstforschung], in: *Bjulleteni GACHN* [Bulletins der GACHN]. Moskau, 1926, H. 4-5 3–20 (dt. in diesem Band)
- Städtke, Klaus: Sprache der Kunst/ Kunst als Sprache, in: K. Barck u. a. (Hgg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 5, Stuttgart/ Weimar 2003, 619–641
- Stöwer, Ralph: *Erich Rothacker: Sein Leben und seine Wissenschaft vom Menschen*. Göttingen 2012
- Ustav Gosudarstvennoj Akademii Chudožestvennych nauk [Statuten der Staatlichen Akademie der Kunstwissenschaften], in: *Bjulleteni GACHN* [Bulletins der GACHN]. 1927, Nr. 6-7, 78–83
- Zivel'činskaja, Lija: Kongress po estetike i iskusstvovoznaniju [Kongress für Ästhetik und Kunstwissenschaft], in: *Pod znamenem marksizma* [Unter dem Banner des Marxismus]. Moskau, 1928, H. 2, 162–167

Abkürzungsverzeichnis

GACHN (RACHN) – Staatliche (Russische) Akademie der Kunstwissenschaften
INCHUK – Institut für Künstlerische Kultur, Moskau
IZO – Abteilung für Bildende Künste des Narkompros
LEF – Linke Front der Kunst
MChT – Moskauer Künstlerisches Theater
MLK – Moskauer Linguistischer Zirkel
Narkompros – Volkskommissariat für Bildung
NIOR RGB – Handschriftenabteilung der Russischen Staatsbibliothek, Moskau
OBERIU – Vereinigung der realen Kunst, Leningrad
OPOJAZ – Gesellschaft für Studium der poetischen Sprache
RGALI – Russisches Archiv für Literatur und Kunst, Moskau
VChTEIN – Höheres Künstlerisch-Technisches Institut, Moskau/ Leningrad
VChUTEMAS – Höhere Künstlerisch-Technische Werkstätte, Moskau

