

## Das Projekt einer Synthese von Philosophie, Psychologie und Kunst an der Moskauer Akademie für Kunstwissenschaften (GACHN) 1921–1930<sup>1</sup>

Die Gründung der Staatlichen Akademie für Kunstwissenschaften (GACHN – Gosudarstvennaja Akademija Chudožestvennych Nauk) in Moskau im Jahr 1921 wurde von ihren Initiatoren (Vasilij Kandinskij, Gustav Špet, Anatolij Lunačarskij und anderen) ausdrücklich mit einer Krise der europäischen Geisteswissenschaften um 1900 in Zusammenhang gebracht. Sie erklärten diese Krise aus einer übermäßigen Spezialisierung des wissenschaftlichen Wissens und betonten vor diesem Hintergrund die Notwendigkeit, die verschiedenen Richtungen der Geistes- und Naturwissenschaften zu synthetisieren, experimentelle Forschungen auf dem Gebiet der Kunstwissenschaften durchzuführen und neue Methoden der Kunstinterpretation zu erarbeiten. Die GACHN entstand innerhalb des gesamteuropäischen Prozesses einer Umorientierung der traditionellen geisteswissenschaftlichen Problematik von Fragen nach dem Sein und der Wahrheit zu Sinn- und Wertproblemen sowie einer Hinwendung zu interdisziplinären Forschungen. Einige russische Wissenschaftler und Schriftsteller (so Gustav Špet, Boris Jakovenko, Boris Pasternak, Nikolaj Volkov u. a.) waren schon vor dem ersten Weltkrieg vom Studium an deutschen Universitäten mit dem Bedürfnis zurückgekehrt, eine eigene Schule der Kunstwissenschaften zu gründen. Das angestrebte Syntheseprojekt fand allerdings im Vergleich zum Westen in einem gänzlich anderen wissenschaftlichen und kulturellen Kontext statt, was sich auch in seinen Resultaten niederschlug. Philosophie wie Psychologie hatten in Rußland zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch keine engen Spezialisierungsschübe erfahren, die experimentelle psychologische Forschung befand sich überhaupt erst in der Anfangsphase. Die Psychologie existierte im vorrevolutionären Rußland zumeist im Kontext der metaphysischen Philosophie. Verwiesen sei auf die jahrzehntelang erscheinende Zeitschrift *Voprosy filosofii i psichologii* (Fragen der Philosophie und Psychologie), in der alle bedeutenden russischen Religionsphilosophen

---

<sup>1</sup> Teile dieses Beitrags wurden publiziert unter dem Titel „Gegenständliches Wunsch- und gestaltloses Genußobjekt. Phänomenologische und psychologische Ästhetik der 1920er Jahre in der Staatlichen Akademie für Kunstwissenschaften (GACHN, Moskau)“, aus dem Russischen von Sylvia Sasse, Franziska Thun-Hohenstein und Gabriele Leupold, in: *Plurale*, Nr. 4: Werkzeug, Berlin 2005, 269–296.

und metaphysischen Psychologen des 19. Jahrhunderts gemeinsam und in intensivem Austausch publizierten. Das Aufkommen spezialisierter psychologischer Forschungen und Institute, wie z.B. der Laboratorien von Vladimir Bechterej und Ivan Pavlov, des Psychologischen Instituts der Moskauer Universität unter der Leitung von Georgij Čelpanov, des Instituts für experimentelle Psychologie in St. Petersburg u.a. fällt erst in die Zeit nach der Jahrhundertwende, und ein experimentelles ästhetisch-psychologisches Laboratorium wurde überhaupt erstmals an der GACHN geschaffen. Dennoch war in der russischen Kultur der 1920er Jahre die Suche nach einer Synthese in der Kunst kein Novum (wie es die musikalischen Experimente von Aleksandr Skrjabin, die Texte von Nikolaj Berdjaev u.a. zeigen), ebensowenig wie das Bestreben von Künstlern und Dichtern, ihr Schaffen mit psychologischen Forschungen zu verknüpfen (der symbolistische Dichter Andrej Belyj, ein Metaphysiker, hatte bereits kurz nach der Jahrhundertwende die Notwendigkeit einer psychologischen Analyse der künstlerischen Tätigkeit betont). Nicht zufällig hatten viele russischen Dichter, Philosophen und Künstler bei bekannten deutschen Psychologen studiert.

Der Idee einer Synthese von natur- und geisteswissenschaftlichem Wissen kommt in der russischen Situation der 1920er Jahre eine völlig andere Bedeutung zu als beispielsweise in Deutschland. Ich möchte vermuten, eine mehr politische denn wissenschaftliche. Ungeachtet des starken sozialen Utopismus der ersten Jahre der Sowjetrepublik sahen die russischen Intellektuellen, die in der Zarenzeit einer erst zum Ende des 19. Jahrhunderts nachlassenden rigiden Zensur ausgesetzt gewesen waren und nun die harten Folgen der sozialistischen Revolution zu spüren bekamen, eine neue Gefahr auf sich zukommen. Der Versuch zur Vereinigung der wissenschaftlichen Kräfte war in vielem auch die Folge eines sozialen Selbsterhaltungstriebes. Die Entstehung der GACHN muß vor dem Hintergrund der ersten Emigrationswelle und der Ausweisung einer großen Gruppe von Philosophen, Psychologen und anderen Intellektuellen – unter ihnen auch Mitarbeiter der GACHN – nach Deutschland im Jahre 1922 gesehen werden. Allerdings haben Anatolij Lunačarskij, Lev Trockij und Nikolaj Bucharin in ihren Arbeiten jener Jahre Strategien entwickelt, die denen der GACHN ähnelten. In den 1930er Jahren erwarteten sie, wie viele Vertreter der GACHN, die Entmachtung, die Stalinschen Lager oder der Tod. Ich wage nicht zu beurteilen, welchen Sinn die Sowjetmacht bis dahin in der Tätigkeit der GACHN gesehen hat. Für eine begrenzte Zeit bot sie dieser Tätigkeit jedenfalls einen Raum.

An der Arbeit der GACHN beteiligten sich bekannte Musik- und Kunstwissenschaftler, Künstler, Musiker und Theaterleute wie Kazimir Malevič, Konstantin Stanislavskij, Vsevolod Mejerchol'd ebenso wie be-

deutende Vertreter der damaligen Psychologie, so Lev Vygotskij, Georgij Čelpanov, Vladimir Ekzempljarskij, Boris Teplov und viele andere. Innerhalb der Akademie wurden verschiedene Abteilungen geschaffen, so für Soziologie, für Theater, für Literatur, für bildende Kunst und für Choreographie. Besonders herausragend waren die Philosophische Abteilung mit dem russischen Husserlschüler Gustav Špet an der Spitze und die Physiko-psychologische Abteilung, deren erster Leiter Vasilij Kandinskij war.

Die Psychologen und Philosophen verfolgten in der GACHN zunächst verschiedene Ziele – es waren die Künstler, die eine allgemeine Plattform für die gemeinsame Tätigkeit erarbeiteten. Kandinskij erklärte die Notwendigkeit einer solchen interdisziplinären Tätigkeit mit der Tatsache, daß moderne Kunst und Wissenschaft nach neuen Entwicklungswegen und -methoden verlangten.<sup>2</sup> Um solche synthetischen Aufgaben in den Abteilungen der Akademie gemeinsam zu bearbeiten, wurde ein Laboratorium für experimentelle psycho-physiologische Untersuchungen gegründet. Mitglieder dieses Labors (Sergej Kravkov, Sofija Beljaeva-Ekzempljarskaja und Boleslav Javorskij) haben in den bekannten deutschen Zeitschriften *Psychologische Forschung* und *Archiv für die gesamte Psychologie* veröffentlicht (vgl. Belaiew-Exemplarsky, Jaworsky: 1926; Kravkov: 1928).

In den verschiedenen Abteilungen arbeiteten eine Reihe von Kommissionen und Arbeitsgruppen, so innerhalb der Abteilung für Philosophie die Kommissionen zur Erforschung des künstlerischen Bildes und der Form, zur Geschichte ästhetischer Theorien, zur Vorbereitung eines Wörterbuches künstlerischer Begriffe und innerhalb der Physiko-psychologischen Abteilung die Kommissionen zur Erforschung der ästhetischen Wahrnehmung, zur Raumwahrnehmung, zur primitiven Kunst, zur Untersuchung des Schaffens von Geisteskranken und Kindern und andere; gesondert arbeitete die Assoziation für Rhythmik.

Neben häufigen Plenarsitzungen der Akademie gab es eine Vielzahl von gemeinsamen Arbeitsformen: es wurden gemeinsame Sitzungen der Abteilungen und „Spezialkabinette“ abgehalten, zur Arbeit der einzelnen Sektionen wurden Spezialisten aus anderen Sektionen herangezogen. Allein zwischen 1921 und 1924 wurden 1087 Vorträge gehalten, davon 452 im Jahre 1924. Die Forschungsergebnisse wurden jeweils direkt in einigen Editionsreihen der Akademie veröffentlicht, wie z. B. in den Zeitschriften *Iskusstvo* (Die Kunst), *Gravjura i kniga* (Gravur und Buch) u. a. Darüber hinaus wurde ein Arbeitsbericht über die Jahre 1921 bis 1925 publiziert. In den darauf folgenden fünf Jahren erschienen jährliche

<sup>2</sup> Auch sein Optimismus reichte bekanntlich nur für kurze Zeit, bereits im Dezember 1921 emigrierte er nach Deutschland.

Bulletins der Akademie sowie die wissenschaftlichen Arbeiten der verschiedenen Sektionen. Drei solcher Bände wurden von der Abteilung für Philosophie publiziert, weitere Bände jeweils von der Sektion für Raumkünste, der literarischen Sektion, der soziologischen sowie der Physiko-psychologischen Abteilung, der Assoziation für Rhythmik und dem Psycho-physischen Laboratorium. Auch monografische Arbeiten wurden publiziert. Von besonderer Bedeutung war die Vorbereitung des erwähnten Wörterbuchs künstlerischer Begriffe (vgl. Čubarov: 2005). Im Archiv der GACHN in Moskau wird eine große Anzahl bislang unveröffentlichter Materialien aufbewahrt, wie Stenogramme von Sektionssitzungen, Vortragsthesen der Sitzungsteilnehmer, einzelne Untersuchungen und Labormaterialien, die noch zu untersuchen und auszuwerten sind.<sup>3</sup>

Im folgenden werde ich einige Tendenzen der ästhetischen Forschungen innerhalb der GACHN vorstellen. Zunächst möchte ich einen Blick auf zwei prinzipiell verschiedene Richtungen werfen, die allerdings durch ihre Suche nach Objektivität und nach einer gegenständlichen Fundierung ästhetischer Forschungen sowie die Kritik des Subjektivismus und Naturalismus in der Psychologie verbunden waren: auf die phänomenologische Schule von Gustav Špet und auf die psychologische Strömung, die vor allem Lev Vygotskij repräsentierte. Dann sollen die Forschungsprogramme einzelner Kommissionen der Physiko-psychologischen Abteilung und des Psycho-physiologischen Labors und das allgemeine Programm des Psycho-physiologischen Laboratoriums vorgestellt werden; in diesem Kontext werden einige Forschungen, vor allem die psychophysiologische Experimentalanordnungen von Natalija Ferster, genauer betrachtet. In einem letzten Teil werde ich die Arbeit der GACHN dann abschließend kommentieren.

## 1. Die phänomenologische Schule um Gustav Špet

In seinen durch die GACHN veröffentlichten Arbeiten nennt Gustav Špet (1879–1937)<sup>4</sup> als Quellen seiner ästhetischen Untersuchungen Texte von Wilhelm von Humboldt, Aleksandr Potebnja, Heymann Steinthal, Moritz Lazarus und Anton Marty. Es geht ihm vor allem um eine Analyse verschiedener Seiten des Wortes, in erster Linie um dessen innere Form als Sinnträger. Gleichzeitig untersucht er jene Seiten der Wortstruktur, die sich ästhetisieren lassen, d.h. Träger eines spezifischen künstlerischen (vor allem poetischen) Sinns sein können. Špet versteht

<sup>3</sup> Dieses Archiv befindet sich im Russischen Staatsarchiv für Literatur und Kunst (RGALI), Moskau, Fond 941; vgl. zudem die in Anmerkung 6 genannten Publikationen sowie Ekzempljarskij: 1926, und Ekzempljarskij: 1929, sowie zur Geschichte der GACHN Misler: 1997, und Barck: 2002.

<sup>4</sup> Vgl. Kantor: 2005.

das Wort als einen Algorithmus aller künstlerischen Werke und Bilder (Gestalten), als ontologisches Urbild aller sozio-kulturellen Gegenstände, denen als Zeichen eine kulturelle Bedeutung zukommt.

Als einer der ersten führt er in Rußland den Begriff der Zeichenstruktur ein, die als Wortstruktur auch, homologisch zu allen anderen kulturellen Formen, Zeichen sei. Jede beliebige dieser Formen könne durch das Wort als Zeichen ersetzt und durch dessen Interpretation erfaßt werden. So liegt Špets wissenschaftliches Interesse nicht in der horizontalen Ebene der Analyse grammatischer Strukturen, sondern in der Vertikale, die sich von den sinnlich wahrnehmbaren Wortformen bis zu den eidetischen, d. h. den sinntragenden und sinnausdrückenden Wortformen erstreckt.

Špet unterscheidet acht Seiten der Wortstruktur: 1) die Stimme als Zeichen des Menschen im Unterschied zu anderen Naturlauten; 2) die Stimme eines bestimmten Menschen im Unterschied zu der anderer Menschen; 3) das Wort als Zeichen einer besonderen psychophysischen Verfassung des Menschen im Unterschied zu seinen anderen Verfassungen; 4) das Wort als Zeichen der Kultur und der Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft, die durch die Einheit der Sprache verbunden ist; 5) das Wort als Zeichen für die konkreten phonetischen, lexikalischen und semasiologischen Besonderheiten der Sprache; 6) das Wort als das Bedeutete, als einfache Mitteilung, als Bitte, als Befehl usw.; 7) das Wort auf der Ebene seines Morphems, seines Syntagmas, seines Enthymems. Als letztes vermerkt Špet das Moment der Unterscheidung jenes *emotionalen* Tonfalls, mit dem das Subjekt die Übermittlung des Sinngehalts seiner ‚Mitteilung‘ in der Rede begleitet. Špet charakterisiert dieses Moment als ein natürliches, das der Kommunikation der Menschen wie der Tiere gleichermaßen zugrunde liege.

Die Rede ist vom sinnlichen Eindruck im Gegensatz zum bedeuteten Ausdruck und vom Mit-Gefühl auf der Ebene der Wahrnehmung des Wortes im Unterschied zum Mit-Denken (Špet: [1922] 1989,385). Špet verbindet diese Seite der Wahrnehmung des Wortes mit einem „sympathetischen Verstehen“, das auf die Persönlichkeit des Sprechenden zielt, auf sein Temperament und seinen Charakter. Im Unterschied zum dritten Punkt hängt dieses Moment der Wahrnehmung der emotionalen Verfassung des Sprechenden mit seinem persönlichen Verhältnis zur Expression zusammen, die er in „den Ausdruck seines Gedankens hineinlegt“. Auf dieser Ebene der Wortstruktur läßt Špet dem Subjekt (und damit dem Autor) das einzige Schlupfloch für eine ‚psychische‘ Einmischung in den Prozeß der Wortbildung und der Wortschöpfung. Mit diesem Strukturmoment verbindet er die Möglichkeit, daß der Sprecher sein „wirkliches“ Verhältnis zur Mitteilung verbirgt und ersetzt, indem er „ein anderes unterdrückt, maskiert, imitiert [...], ‚spielt‘ oder indem er betrügt“. Špet vergleicht diese Erscheinung mit der Überlagerung

eines buchstäblichen Sinns durch einen symbolischen und allegorischen Sinn in der Bühnenkunst und bezeichnet dies als „expressiven Symbolismus“ (Špet: [1922] 1989, 386). Dieser letzte Aspekt bildet ihm zufolge aber, obgleich gerade er ein wesentliches Charakteristikum für die Analyse seiner ästhetischen Möglichkeiten darstellt, kein gesondertes Strukturmoment im Wort.

Špet lehnt es bewußt ab, genetische Untersuchungen in die Analyse des Wortes, des künstlerischen Schaffens, des Bildes und der ästhetischen Wahrnehmung einzubeziehen. Daher versteht er die Psychologie und die Biografie als Forschungsrichtungen, die sich völlig anderen Aufgaben als der Analyse eines Kunstwerkes widmen, und betrachtet ihre Methoden dementsprechend als irrelevant für eine Analyse der Kunst. In seinem Vortrag „Probleme der zeitgenössischen Ästhetik“, den er 1923 auf einer der ersten Sitzungen der GChN hält, attackiert er die psychologische Ästhetik. Im Zentrum seiner Aufmerksamkeit stehen die Arbeiten von Helmut Groos, Ernst Meumann, Stephan Witasek und Emil Utitz. Špet sieht einen Objektivitätsverlust nicht nur in den ästhetischen Untersuchungen der Psychologen, sondern (mit Helmut Groos) auch bei den normativistischen Neokantianern. Eine Simplifizierung des Problems der Wirklichkeit konstatiert er auch in der phänomenologischen Schule (Moritz Geiger) und in der Schule Franz Brentanos (Alexius Meinong, Anton Marty). Im Anschluß an sein positives Urteil über die experimentelle Ästhetik Gustav Theodor Fechners bemerkt Špet, daß diese später weder bei Max Dessoir noch bei Oswald Külpe wirklich weiterentwickelt worden sei. Die Basis experimenteller ästhetischer Untersuchungen soll nach seiner Auffassung nicht die allgemeine Psychologie sein, die keine Kriterien für die Wirkung des ästhetischen Werkes entwickeln könne, sondern die Philosophie der Kunst.

Špet und seine Schule in der GChN (Nikolaj Žinkin, Aleksandr Achmanov, Nikolaj Volkov, Michail Petrovskij u. a.; vgl. Aleksej Čires: 1927) interessiert vor allem die Möglichkeit, eine phänomenologische Analyse im Bereich des ästhetischen Bewußtseins durchzuführen. Analog zu den Husserlschen noetisch-noematischen Strukturen setzen sie die ästhetische Intuition in eine Beziehung zum besonderen fiktiven Gegenstand und zu seinem gehobenen Sinn, einem Analogon des logischen Sinns. So wird die Kunst von den Phänomenologen vor allem als Mittel der Erkenntnis angesehen. Seine objektive Analyse des Wortes als Algorithmus der Kultur und Kunst als Ganzes entwickelt Špet ausschließlich auf der Ebene des Ausdrucks. Die gesamte emotionale Seite der Kunst schlägt er den expressiven Funktionen des Worts als nahezu naturgegeben zu und verbindet sie mit dem Verhältnis des Sprechenden (z. B. des Künstlers) dazu. Doch wie diese Emotion weitergegeben werden kann, wie sich die Expressivität sogar in den äußeren Formen des Worts ausdrückt (be-

sonders im Schreiben), bleibt bei Špet unausgeführt. In dem genannten Vortrag über „Probleme der zeitgenössischen Ästhetik“ (1923) bestimmt er die grundlegende Aufgabe einer „positiven Ästhetik“ so: „Die gesamte innerlich gegliederte Struktur dieses Bewußtseins [der äußeren Form des Kunstwerks] wird sich erschließen, sobald die Wege der Überführung der immanenten und inneren Formen des Ausdrucks in diesen unmittelbar gegebenen äußeren Ausdruck gezeigt werden.“ (Špet: 1923, 8) Das heißt: der Künstler geht nach Ansicht Špets vom Erkannten in den logischen Formen der Idee zu ihrem Ausdruck in sinnlichen Formen, er verwendet die Methode der symbolischen Supposition beinahe bewußt, auf der Basis einer platonisch-hegelschen Nachahmung der Idee.

Eine rigide Unterscheidung zwischen den sozialen und den natürlichen Funktionen des Wortes unternimmt Špet in den *Ästhetischen Fragmenten* (1922), in denen er die gesamte Sphäre der emotionalen Wirkung der Kunst und des Wortes auf den Menschen an die natürlichen Funktionen bindet. In seiner späteren Arbeit *Die innere Form des Wortes* (1927) versucht er, diese Unterscheidung zu überwinden, indem er die soziale Natur aller ästhetischen Reaktionen des Menschen bekräftigt. Auf diese Weise wird bei ihm nun auch die sinnlich-emotionale Sphäre einer endgültigen Rationalisierung unterzogen. Špet zerreißt nicht nur – ausgehend von einer Kritik der Subjektivität – die Verbindung zwischen Phantasie und Gefühl, sondern vermutet in den Formen des reinen Ausdrucks auch eine soziale Konventionalität, wodurch er diese Formen ihrer „Natürlichkeit“ (resp. Subjektivität) beraubt. (Vgl. Špet: [1927] 1996, 258) Diese besonderen (und zu den logischen analogen) Ausdrucksformen werden von ihm zwischen den logischen und den inneren poetischen Formen des Wortes angesiedelt, wodurch jedes künstlerische Werk auf sich selbst, d. h. auf seine Idee, zurückverwiesen wird.

Špet negiert auf diese Weise die Möglichkeit eines subjektiven Einflusses des Autors auf den Sinnaspekt des Werkes auf der Ebene seiner inneren Formen. Er präsentiert den Autor als einfachen Protagonisten sozialer Bedeutungen, als eine Art Weichensteller, der die Wirklichkeit in den entrückten Raum des Kunstwerkes überführt, der aber nicht imstande ist, ihren logischen (semantischen) Aufbau prinzipiell zu verändern. Daher erklärt sich auch Špets Interpretation des Symbols als einer (von seiten des Künstlers) bewußten Supposition: Das Symbol sei weder genetisch noch psychologisch zu betrachten, es reiche aus, dessen äußere Effekte zu genießen.

Die ästhetische Wahrnehmung und der Genuß sind bei Špet auf diese Weise nur vermittelte Weisen der Kommunikation mit der logischen Idee (durch das Symbol-Bild). Genuß ist ihm zufolge für die Bestätigung des „künstlerischen Charakters“ eines Werkes unwesentlich, da er diesen Genuß in Analogie zur intellektuellen Befriedigung durch die Lösung

einer Aufgabe und die Betrachtung der Ergebnisse der Denktätigkeit versteht. Den ästhetischen Genuß verbindet er mit den emotional-sinnlichen Momenten des Wortes und betrachtet ihn daher ebenfalls nicht als notwendiges Moment des künstlerischen Werkes und seiner Wahrnehmung. (Vgl. Špet: [1927] 1996, 193ff.) Eine spezifisch künstlerische Bedeutung haben für ihn somit weder die äußeren noch die inneren, weder die logischen noch die poetischen oder die Ausdrucksformen des Wortes und nicht einmal alle zusammengenommen, sondern nur die kompliziert vermittelte Relation zwischen ihnen, die für ihn an den Begriff des sozialen Sinns der Kunst gekoppelt ist. Im Kontext der Dekonstruktion von Husserls Phänomenologie in den Arbeiten *Erscheinung und Sinn* (1914) und *Das Bewußtsein und sein Eigentümer* (1916) hatte Špet diesen Sinn als einen Bereich sozialer Ziele der menschlichen Tätigkeit beschrieben, der nicht auf die sinnlichen oder intellektuellen Qualifikationen des Bewußtseins zu reduzieren sei. Im Hinblick auf die ästhetische Erfahrung war es nicht so einfach, ein Analogon zu derartigen Zwecken zu finden, da das künstlerische Werk per definitionem keine pragmatischen Implikationen hat.

Obleich ihnen diese gegenständliche Nichtübereinstimmung bewußt war, haben sich Špet und die Moskauer Phänomenologen nicht von der Vorstellung verabschiedet, daß die ästhetischen Eigenschaften des Gegenstands durch die Idee bestimmt seien. Das künstlerische Schaffen verstanden sie in Analogie zur transzendental-phänomenologischen Reduktion, durch die nicht nur die Wirklichkeit entrückt wird, sondern auch die Idee. In der Konsequenz betrachteten sie die rein ästhetischen Seiten der Kunst bloß als etwas Dekoratives, das der Ausschmückung der Idee diene. Der Wunsch nach Gegenständlichkeit führt in der phänomenologischen Ästhetik zu einem gegenstandslosen Genuß der Idee, begleitet von einem Schweigen über die psychologische Herkunft und den Sinn dieses Genusses, wenn nicht gar von einem symptomatischen Verbot, diese zu suchen. Die Forderung nach vorausgehender Klärung der spezifischen Natur des Ästhetischen und der Prinzipien seiner Begründung führte die Špet-Schule zu einer eigentümlichen ideologischen Reduktion der Sphäre der Kunst, in deren Folge selbst die ästhetische Erfahrung durch die Theorie derselben ersetzt und einzelne ihrer Aspekte einfach unterdrückt wurden.

## 2. Die psychologische Schule um Lev Vygotskij

Die Psychologen in der GACHN setzten dort an, wo die Philosophen aufgehört hatten. Sie waren freier von der erwähnten Ideologisierung. Die Frage, ob dieses oder jenes Werk „ästhetisch wertvoll“ sei, war für die

psychologischen Ästhetiker der Akademie niemals wichtig. Den Versuch, den Hinweisen der psychologischen Ästhetiker des frühen 20. Jahrhunderts in Deutschland (Ottomar Dietrich, Johannes Volkelt) zu folgen und vom Eindruck, nicht vom Ausdruck auszugehen, rechtfertigten sie mit dem Ungenügen der rein logischen (phänomenologischen, semiotischen etc.) Analysen der Ausdrucksebene. Der bekannte russische Psychologe Lev Wygotskij (1896–1934) war in seinem 1925 verfaßten Buch *Psychologie der Kunst* prinzipiell einverstanden mit der phänomenologischen Kritik des Psychologismus in der Ästhetik, schlug aber, da er den zeitgenössischen Zustand der Ästhetik und Psychologie insgesamt als krisenhaft einschätzte, selbst eine originelle Methode zur objektiven psychologischen Analyse von künstlerischen Werken vor. Dabei gelang es ihm zugleich, die Erkenntnisse der westlichen und der russischen experimental-psychologischen Untersuchungen zusammenzuführen und die Positionen der rationalistischen Ästhetik, der Psychoanalyse und des russischen Formalismus kritisch zu beurteilen. Wygotskij geht davon aus, daß sich die erwähnte Krise sowohl auf die Ästhetik ‚von oben‘ als auch auf die Ästhetik ‚von unten‘ beziehe.

Die „Ästhetik von oben“ schöpfte ihre Gesetze und Beweise aus der „Natur der Seele“, aus metaphysischen Prämissen oder spekulativen Konstruktionen. Dabei operierte sie mit dem Ästhetischen als einer besonderen Kategorie des Seins. Die „Ästhetik von unten“ wiederum, die zu einer Reihe außerordentlich primitiver Experimente entartet ist, hatte sich ganz und gar der Klärung der elementarsten ästhetischen Beziehungen gewidmet und war nicht imstande, sich irgendwie über diese banalen und im Grunde nichtssagenden Fakten zu erheben. (Wygotskij [1925] 1976, 10)

Den letzten Vorwurf richtet Wygotskij sowohl an die Methoden der Auswahl, der Aufstellung und der Anwendung bei Fechner als auch an die Methoden der stufenweisen Veränderung und Variation der Zeit bei Oswald Külpe. Er schlußfolgert, daß es diesen Methoden der experimentellen Ästhetik nicht gelungen sei, den Bereich der elementarsten ästhetischen Wertungen zu verlassen. Mit Verweis auf Richard Hamann und Benedetto Croce schließt sich Wygotskij der Einschätzung einer solchen experimentellen Ästhetik als „ästhetische Astrologie“ an (ebd.: 20).

Den Irrtum dieser Richtungen sieht er in einer falschen Aufeinanderfolge der Analyseschritte. Es sei falsch, mit der Analyse des ästhetischen Genusses und der Wertung zu beginnen, weil sie sich als zufällige und sekundäre Momente des ästhetischen Verhaltens ‚als solches‘ erweisen könnten. Es sei auch falsch anzunehmen, daß sich das komplexe ästhetische Erlebnis aus der Summe kleiner ästhetischer Genüsse – harmonischer Zusammenklänge, Akkorde, des goldenen Schnitts usw. – zusammensetze. Auszugehen sei vielmehr von den spezifischen, wesentlichen

Zügen des ästhetischen Erlebnisses, andernfalls bleibe das psychologische Experiment vor der Schwelle der Ästhetik stehen und beschränke sich auf die Bewertung einfachster Kombinationen von Farben, Tönen, Linien etc., die jedes psychische Erlebnis begleiteten. Eben der Suche nach diesem Spezifischen des Ästhetischen als solchem widmet sich Vygotskij. Er übt konsequente Kritik an den russischen Formalisten, der Freud-Schule, der Ästhetik Aleksandr Potebnjas und Theodor Lessings sowie der intellektualistischen Ästhetik und formuliert seine eigene Methode der objektiv-analytischen Psychologie der Kunst, in der er die Ansätze Oswald Külpes, Johannes Volkelt, Gustav Theodor Fechners, Emile Hennequins, Broder Christiansens, von Theodor Lipps, Richard Müller-Freienfels und anderen aufnimmt. Nach seiner Auffassung ist die ästhetische Analyse mit spezifisch psychologischen Methoden durchzuführen, die die Kunstwerke als Systeme von Reizen betrachten, welche die Autoren zwecks Erzeugung einer ästhetischen Reaktion (Emotion) bewußt organisieren.

Vygotskij orientiert sich in seinen Untersuchungen nicht an der privaten Psychologie des Autors oder des Betrachters bzw. Lesers, sondern am Werk selbst: „Von der Form des Kunstwerks über die Funktionsanalyse ihrer Elemente und ihrer Struktur zur Vergegenwärtigung der ästhetischen Reaktion und zur Feststellung ihrer allgemeinen Gesetze.“ (Ebd.: 28) Der Vermeidung des Subjektivismus dient nach Vygotskij eben die funktionale Analyse der Struktur der Reaktion, zu leisten über die Analyse der Struktur der Auslöser, die als solche unpersönlich, aber darauf gerichtet sind, eine funktionale Reaktion hervorzurufen. So gewinnt der rhythmische Vers, der in sich keine psychologischen Eigenschaften besitzt, diese auf der Ebene seiner Ausrichtung auf die Reaktion und kann von dieser funktionalen Seite aus psychologisch analysiert werden. Die Forderung nach dem Auffinden des objektiven, sachlichen Sinns des ästhetischen Genusses enthält somit nichts, was den Aufgaben der psychologischen Analyse der Kunst zuwiderliefe.

Vygotskij erarbeitet eine eigene synthetische Theorie der ästhetischen Sinnlichkeit auf der Basis der Theorie der Stimmung (Broder Christiansen), der Einfühlungstheorie (Friedrich Theodor Vischer, Theodor Lipps), der Idee des Unterschieds der Affekte (Richard Müller-Freienfels) und der Theorie der Verbindung von Phantasie und Gefühl (Alexius Meinong und Eduard Zeller). Am Material der Fabel, der Novelle und der Tragödie zeigt Vygotskij, daß die Künstler auf der Ebene der formalen Konstruktion konkreter Kunstwerke – und zwar über die Korrelation zweier affektiver Serien der Ereignisentwicklung in der poetischen Fabel, von Fabel und Sujet in der Novelle und von Sujet, Fabel und Held in der Tragödie – auch die vielgestaltige ästhetische affektive Reaktion konstituieren, die durch experimentell-psychologische Methoden be-

stimmt werden kann. Diese führt auch die Psyche des Aufnehmenden über eine Reihe von affektiven Widersprüchen (der Form und des Materials, zweier oder mehrerer einander widersprechender Serien affektiver Wahrnehmung) zu einem spezifischen Kurzschluß mit anschließender Katharsis (bei Aristoteles und Christiansen) als Abfuhr des entgegengesetzten Affekts oder der ästhetischen Lust. Vygotskij analysiert diesen Prozeß auf unterschiedlichen Ebenen und definiert die Strategie der Kunst mit Friedrich Schiller als Vernichtung des Stoffes durch die Form (vgl. ebd.: 167, 251) und als „gesellschaftliche Technik des Gefühls“ (ebd.: 295).

Wie Špet betrachtet Vygotskij das künstlerische Werk als System ästhetischer Zeichen, interpretiert dieses aber nicht vom Standpunkt der sich in ihm ausdrückenden philosophischen Idee her, sondern aus der Perspektive der psychischen Genese. Diese kann nur auf der Grundlage psychischer, neuronaler und physiologischer Prozesse rekonstruiert werden, die eine affektive ästhetische Reaktion nach sich ziehen oder konstituieren. Das Ziel einer solchen Analyse liegt bei Vygotskij nicht in der Rekonstruktion der Psychologie des Autors und des Lesers, sondern darin, eine psychologische Landkarte des Kunstwerks selbst zu erstellen, und zwar als Gesamtheit der inneren Beziehungen und Zeichen, mit Hilfe derer es fähig ist, auf den Menschen zu wirken und emotional Einfluß zu nehmen.

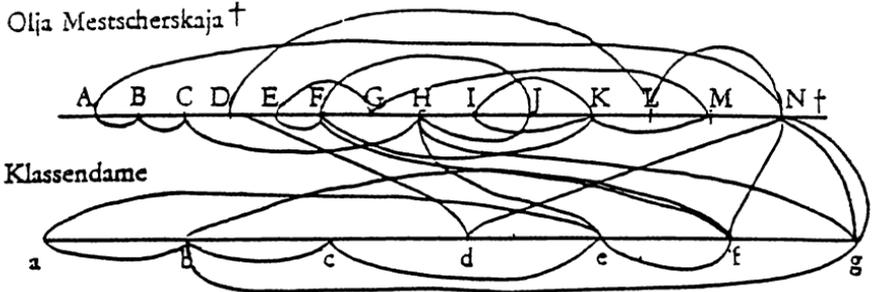
Ein besonders gelungenes Beispiel einer solchen Analyse ist Vygotskij's Interpretation von Ivan Bunins Novelle *Leichter Atem*. Indem er die von den Formalisten (Boris Ejchenbaum, Viktor Šklovskij u. a.) eingeführte empirische Differenz nutzt, um das Sujet als Form und die Fabel als Material des Prosa-Werkes zu betrachten, zeigt Vygotskij, wie der Autor auf die sinngebende Form einwirkt, oder eher, wie er diese Form schafft. Für ihn ist die Fabel eine chronologische oder logische Disposition der Ereignisse, das Sujet die künstlerische Komposition dieser Ereignisse. Die Fabel der Erzählung von Bunin stellt eine ganze Kette von Ereignissen des hoffnungslosen, provinziellen russischen Lebens vor, die zum gewaltsamen Tod eines jungen Mädchens führen:

Die Erzählung berichtet davon, wie Ol'ja Meščerskaja, anscheinend eine Gymnasiastin aus der Provinz, ihren Lebensweg gegangen ist, der sich fast in nichts vom normalen Weg eines hübschen, reichen und glücklichen Mädchen unterscheidet, die das Leben bis dahin noch nicht mit irgendwelchen außergewöhnlichen Vorkommnissen konfrontiert hat. Ihr Verhältnis mit Maljutin, einem alten Gutsbesitzer und Freund ihres Vaters, ihr Verhältnis mit dem Kosakenoffizier, den sie verführt und dem sie versprochen hat, seine Frau zu werden – all das hat sie vom ‚Wege abgebracht‘ und dahin geführt, daß der Kosakenoffizier, der sie liebte und der von ihr getäuscht worden ist, sie auf dem Bahnhof inmitten der Menschenmenge erschießt. Die Klassenlehrerin Ol'ja Meščerskajas, so wird

weiter erzählt, hat oft das Grab ihrer Schülerin besucht und sie zum Gegenstand eines leidenschaftlichen Traumes und ihrer Verehrung erkoren. Das ist der ganze sogenannte Inhalt der Erzählung. (Ebd.: 175)

Wenn wir diese Geschichte auf der narrativen Ebene verfolgten und uns dann dem Gesetz der psychologischen Spannung (Theodor Lipps) unterwürfen, kämen wir laut Vygotskij zu einer nicht artikulierbaren psychischen Erregung. Aber die Sujetkomposition der Novelle ist auf eine Spannung ausgerichtet, die diesen Ereignissen selbst innewohnt. Um zu zeigen, wie Bunin dies in jeder Episode der Novelle gelingt, hat Vygotskij ein Schema der Wechselwirkungen von Fabel und Sujet entworfen (ebd.: 176):

Ol'ja Meščerskaja †



† ist der Anfang. Ein Bogen unter der Geraden bedeutet einen Fortschritt, ein Bogen über der Geraden einen Rückgriff in der Handlung.

Dispositionsschema:

- |   |   |
|---|---|
| I. Ol'ja Meščerskaja                    | II. Die Klassenlehrerin                         |
| A. Kindheit.                            | a. Die Klassenlehrerin                          |
| B. Jugend                               | b. Der Traum von ihrem Bruder                   |
| C. Die Episode mit Šenšin               | c. Der Traum, die Märtyrerin einer Idee zu sein |
| D. Das Gespräch über den leichten Atem  | d. Das Gespräch über den leichten Atem          |
| E. Die Ankunft Maljutins                | e. Der Traum von Ol'ja Meščerskaja              |
| F. Das Verhältnis mit Maljutin          | f. Die Spaziergänge zum Friedhof                |
| G. Die Eintragung ins Tagebuch          | g. Am Grab                                      |
| H. Der letzte Winter                    |   |
| I. Die Episode mit dem Offizier         |   |
| J. Das Gespräch mit der Schulleiterin   |   |
| K. Die Ermordung                        |   |
| L. Das Begräbnis                        |   |
| M. Das Verhör beim Untersuchungsrichter |   |
| N. Das Grab                             |   |

Als Schema der Komposition ergibt sich:  
 NABCHJFKIKMEFfNgHfabcefbgNLD(d)N.

Statt also die Ereignisse in ihrer chronologischen Reihenfolge zu erzählen, beginnt Bunin sofort mit der Beschreibung von Ol'jas Grab, geht dann über zur frühen Kindheit, spricht daraufhin plötzlich von ihrem letzten Winter und unterrichtet uns danach im Gespräch mit der Schulleiterin von ihrem Fehltritt, der im vorigen Sommer erfolgt war. Im Anschluß daran erfahren wir von der Ermordung Ol'jas, und fast zum Schluß der Erzählung hören wir von einer scheinbar unbedeutenden, der fernen Vergangenheit angehörenden Episode aus ihrer Gymnasialzeit. Diese Abschweifungen stellt die Kurve dar. (Vgl. ebd.: 177)

Indem Vygotskij von der statischen anatomischen Struktur der Novelle zur dynamischen gelangt, fragt er nach der *physiologischen Funktion* der chronologischen Umstellung der Ereignisse. Denn die Umkehrung der Ereignisse folgt einem Zweck. Der Inhalt der Ereignisse auf der Ebene der Fabel zwingt uns zunächst, den „Bodensatz des Lebens“ zu empfinden, den der Autor weder zu idealisieren noch irgendwie zu verbessern oder zu verbergen sucht, sondern maximal offenlegt. Unter dem Eindruck der gesamten Erzählung ist es dann gerade umgekehrt. Nicht umsonst heißt die Novelle *Leichter Atem*, und dieser wird nicht durch die logische Abfolge des Mitgeteilten hervorgerufen, sondern durch die formale Organisation. Der Eindruck der Lektüre steht in absolutem Gegensatz zu dem Eindruck, den die Ereignisse inhaltlich vermitteln.

Besonders deutlich ist diese paradoxe Bewegung in der Geschichte von der „Klassenlehrerin“ verkörpert, die die ganze Handlung umrahmt. Der Autor schreibt ihr die Funktion der Idealisierung des Lebens der Hauptheldin zu. Diese einsame Frau lebt in einer imaginierten Welt, die ihr die wirkliche ersetzt. Ihre letzte Imagination, die die Unschuld und sogar die Heiligkeit von Ol'ja Meščerskaja betrifft, fällt mit unseren Eindrücken von der Gespaltenheit der Buninschen Novelle zusammen. Ausgerechnet mit der Klassenlehrerin treffen wir uns auf dem Friedhof, ausgerechnet von ihr erfahren wir von der unbedeutenden Geschichte über den leichten Atem und schauen mit ihren Augen auf alle Ereignisse der Erzählung, immer in dem Bewußtsein, daß es sich nur um subjektive Imaginationen handelt.

Aufgrund dieses Verfahrens spaltet sich unser Eindruck von der Geschichte und führt uns direkt zur Analyse der Struktur. Wir sehen, daß das Sujet, das die Ereignisse nicht chronologisch aufeinander folgen läßt, einmal vor und dann wieder zurück springt, und die unerwarteten Verbindungen weit auseinander liegender Ereignisse dazu dienen, den „Bodensatz des Lebens“ transparent zu machen, mit der Form den Inhalt zu zerstören und diese Form von der harten Wirklichkeit zu lösen. „Die

aus dem Leben gegriffene Geschichte von einer leichtsinnigen Gymnasiastin ist hier in den leichten Atem der Buninschen Erzählung verwandelt“. (Ebd.: 181) Die Pointe der gesamten Novelle, die Katastrophe, in der sich nach Vygotskij der wahrhafte Sinn verbirgt – das ist das letzte Gespräch über die weibliche Schönheit und den leichten Atem von Ol’ja Meščerskaja, an den wir dank des humoristischen Stils zu glauben gezwungen sind.

Die Schlußphrase, die Phrase der Katastrophe, löst den instabilen Abschluß – die Dominante, die nach Christiansen und Eichenbaum den gesamten Aufbau des künstlerischen Werkes bestimmt –, und beide Ebenen der Erzählung werden zueinander geführt. In den Zeilen der Katastrophe läuft auf einmal die ganze Erzählung vom leichten Atem bis zum kalten Frühlingswind auf dem Grab vor uns ab. Bunin vermischt hier nicht die Imagination mit der Realität, alles bleibt an seinem Ort. Aber wir erhalten die Möglichkeit, uns in zwei Kontexten gleichzeitig aufzuhalten, physisch empfinden wir die unerklärliche Leichtigkeit des Atems in den inhaltlich schwersten Episoden.

Vygotskij hat diesbezüglich eine ganze Reihe von Experimenten durchgeführt, um die Atemtätigkeit der Leser bei der Lektüre der gesamten Novelle zu messen. Die sogenannte *pneumographische Aufzeichnung*, die Vygotskij bei Lesern der Novelle durchführt, zeigt, daß gerade in jenen Schlüsselmomenten, in denen Fabel und Sujet zusammenstoßen (Ermordung, Tod), Atemschwankungen eintreten und ständig so geatmet wird, als ob nicht das Schreckliche wahrgenommen werde, sondern ein erleichterndes Atmen beim Lesen. Vygotskij schlußfolgert, daß das Atemsystem jedes Werkes eine emotionale Basis für die ästhetische Wahrnehmung schafft:

Wenn uns der Autor den Atem sparsam, in kleinen Portionen verausgaben und stocken läßt, dann erzeugt er leicht einen allgemeinen emotionalen Untergrund für unsere Reaktion, den Untergrund einer sehnsüchtig verhaltenen Stimmung. Wenn der Dichter uns hingegen die ganze in den Lungen befindliche Luft schlagartig ausstoßen und den Vorrat energisch wieder auffüllen läßt, dann erzeugt er einen ganz anderen emotionalen Untergrund für unsere ästhetische Reaktion. (Ebd.: 188)

Das Atmen führt zu einem affektiven Widerspruch, zum Zusammenstoß zweier Gefühle, der das psychologische Gesetz der Novelle als einen dialektischen Widerspruch von Form und Inhalt organisiert. Die Form kämpft hier mit dem Inhalt, sie ergänzt oder illustriert ihn nicht. Im umgekehrten Fall hätte Bunin nach Vygotskij für den „Ausdruck“ des leichten Atems einen absolut lyrischen und friedlichen Inhalt und ebensolche Figuren wählen müssen.

Von den konkreten Analysen geht Vygotskij zu Schlußfolgerungen über, die seine objektiv psychologische Ästhetik begründen. Selbstver-

ständig ist die Komposition des Sujets nicht das einzige Verfahren bei der Verarbeitung von Eindrücken, das auf uns über das Ereignis wirkt. Vygotskij zieht auch andere sekundäre, anschließende Prozesse in Betracht. Ihnen zugrunde liegt jedoch immer das Gesetz der ästhetischen Reaktion. „Sie beinhaltet einen Affekt, der sich in zwei entgegengesetzte Richtungen entwickelt und der auf dem Gipfelpunkt gleichsam in einem Kurzschluß vernichtet wird.“ (Ebd.: 250) Für die Offenlegung des Inhalts dieses Gesetzes schlägt Vygotskij vor, sich weniger auf die Momente der ästhetischen Wahrnehmung und des Ausdrucks zu konzentrieren als vielmehr auf die Mechanismen des Zusammenwirkens von Gefühl und Phantasie. Denn weder die sensualistische noch die intellektualistische Ästhetik seien in der Lage, die Natur des ästhetischen Vergnügens oder die Verbindung der ästhetischen Gefühle und der Phantasie zu erklären.

Das Problem liegt wohl darin, daß auf der einen Seite sogar Sigmund Freud von der Unmöglichkeit unbewußter Affekte schrieb und auf der anderen Seite die Reflexe auf ästhetische Gefühle keine Verfahren zur Erinnerung und zur Reproduktion derjenigen Zustände zur Verfügung stellen, die in uns nur unbestimmbare Bilder und Gefühle hinterlassen. Vygotskij schlägt deshalb mit Oršanskij vor, das Gefühl als eine Nerventätigkeit zu betrachten und es von der „Bewegungsinervation, in Form von Bewegungsvorstellung oder Willen, was die höhere psychische Tätigkeit bildet“ und ebenso von der Unterdrückung, Ökonomie und Sublimation psychischer Kräfte als Voraussetzungen für die logische Denktätigkeit zu unterscheiden. Das Gefühl zähle zur dritten Kategorie der Nerventätigkeit: „das Gefühl entspricht der Entladung, der Wille der Betriebsenergie, und der intellektuelle Teil der Energie, besonders die Abstraktion, ist mit der Unterdrückung oder Einsparung von nervlicher und psychischer Kraft verbunden“. (Oršanskij: 1898, 536–537; vgl. Vygotskij: 1976, 231)<sup>5</sup>

Eine Annäherung an die Lösung des Problems sieht Vygotskij auch in den Schriften von Alexius Meinong, Eduard Zeller und Heinrich Mai-

<sup>5</sup> Für die Mehrheit der modernen Psychologen wie auch für Vygotskij ist das Gefühl mit der Verausgabung von Nervenenergie verbunden. Diese Auffassung richtet sich gegen die Idee von der Ökonomie der seelischen Kräfte und die intellektualistische Ästhetik, wie sie Herbert Spencer oder Richard Avenarius vertreten haben. Wie schon erwähnt, kritisiert Vygotskij die ästhetischen Theorien von Broder Christiansen, Theodor Lipps und Friedrich Theodor Vischer, weil er in ihnen keine Antwort auf die Frage nach dem Zusammenhang des Gefühls mit den Objekten der Wahrnehmung sieht. Seiner Meinung nach kann die Einfühlungsästhetik keine Antworten auf die Fragen nach der Natur der sich von den Mitaffekten unterscheidenden Eigenaffekte geben, die das Subjekt nicht gemeinsam mit anderen, sondern aus Anlaß der Gefühle von Personen in einem Kunstwerk, insbesondere in der Tragödie, empfindet. Müller-Freienfels hatte diese Formen der Affekte anhand der Rezeption von Dramen unterschieden. Ausgehend vom Mitaffekt konnte er so beispielsweise erklären, wie man mit Othello Schmerzen leidet oder den Schrecken Macbeth' miterlebt; wenn man dagegen für Desdemona zittert, ehe sich überhaupt nur ahnen läßt, daß ein Unheil droht, dann ist das ein Eigenaffekt, den Müller-Freienfels nicht erklären kann.

er beschrieben. Dort wird die ästhetische Wahrnehmung mit der pathologischen Wahrnehmung beim Verfolgungswahn gleichgesetzt, wenn die ungegenständliche Angst die Vorstellungskraft weckt und phantastische Bilder hervorbringt (diese Idee stammt von Théodule Ribot). Nach Meinung bildet der Mensch im Falle einer normalen gegenständlichen Wahrnehmung, unabhängig davon, wie das Zusammenwirken seiner emotionalen und intellektuellen Seite ausgelegt wird, logische Urteile. Im Falle von Kinderspielen und ästhetischen Illusionen dagegen geht er von der gegenstandslosen Emotion zu einer beliebigen phantasmagorischen Annahme über, d. h. zu Gestalt (Bild) und Idee der Phantasie, so, als ignoriere er die Verbindung von Gegenstand, Wahrnehmung und Begriff. (Vygotskij nennt als Beispiel die Verwechslung eines an der Wand hängenden Mantels mit einem Menschen: es handele sich um ein falsches Erlebnis, aber um eine völlig reale Emotion der Angst.)

Das daraus folgende Gesetz der Realität eines Gefühls stellt Vygotskij unterschwellig dem phänomenologischen Gesetz der intentionalen Realität des Bewußtseins entgegen, in Analogie zu jenen Vorgängen, die Špet als Akte der Phantasie betrachtet. Bei Vygotskij ist die Phantasie sogar ganz im Gegensatz dazu keine bedingte, selbstständige, quasiintellektuelle Tätigkeit, die nicht unmittelbar mit dem Gefühl verbunden ist, sondern „der zentrale Ausdruck der emotionalen Reaktion“ (Vygotskij: 1976, 243). Ausgerechnet die Vermischung und Widersprüchlichkeit der ästhetischen Emotionen, die aus der Widersprüchlichkeit der Struktur des ästhetischen Gegenstandes hervorgehen, sind nach Vygotskij dessen wesentliche Merkmale. Ein Gegenstand zieht an und beinhaltet zugleich in sich ein unangenehmes Gefühl. Das rezipierende Subjekt nimmt gleichzeitig gegenpolige affektive Impulse vom Inhalt und der Form des Werkes oder der Helden wahr und muß ihre äußere Erscheinung aufgrund der unterschiedlichen Reaktionen seiner Psyche aufrechterhalten, solange das Wachstum der entgegengesetzten Gefühle zu ihrem Kurzschluß und zu ihrer Vernichtung führt. Als Ergebnis entlädt sich ihre Energie in einer emotionalen Reaktion, der Katharsis, womit Vygotskij sein Verständnis der Natur eines ästhetischen Genusses definiert. Die Schlüsselrolle in der Auslösung der Katharsis spielt die Subjektivität des Künstlers, denn ausgerechnet er überwindet völlig bewußt mit der Form den Inhalt. Vygotskij unterstreicht die wichtige soziale und biologische Bedeutung der Kunst. Die psychophysiologische Katharsis, die ein Kunstwerk hervorruft, dient seiner Meinung nach der Organisation des gesellschaftlichen Gefühls und der Transformation gefährlicher asozialer Affekte, die im übrigen gesellschaftlichen Leben keine Lösung finden. Deshalb verbindet Vygotskij die soziale Bedeutung der Kunst mit der Pädagogik, sie dient dem Ziel, den Menschen, der ständig seine überschüssigen Emotionen spürt, mit der sozialen Umwelt in ein

Gleichgewicht zu bringen. Die Rolle der Subjektivität des Autors in diesem Prozeß erklärt sich damit, daß Vygotskij sowohl das Subjekt als auch dessen Handeln als soziale Phänomene versteht und deshalb psychologische Theorien ablehnt, die von der Analyse des ästhetischen Gefühls als einem Zeugnis von Autor oder Leser ausgehen. Letztere können nach Vygotskij lediglich von ihrem Unbewußten berichten, das im weitesten Sinn des Wortes das Verhältnis zum Anderen darstellt, d. h. ein soziales Verhältnis, das sozialpsychologisch analysiert werden soll.

Frägt man in einem Zwischenresümee nach Differenzen und Übereinstimmungen zwischen den ästhetischen Theorien Gustav Špets und Lev Vygotskijs, so ist festzuhalten, daß sich die vorgestellten Ansätze vor allem im jeweiligen Verständnis von Sinn und Bedeutung des künstlerischen Werkes sowie in der Rolle des Genusses bei der ästhetischen Wahrnehmung unterscheiden. Bei Špet ist der Genuß mit dem Begreifen der Idee des Kunstwerkes verbunden, die in der Gestalt (Bild) suspendiert und symbolisiert ist. Vygotskij hingegen, der das Verständnis der Gestalt (Bild) als anschaulich kritisiert, verbindet den ästhetischen Genuß mit einem gestaltlosen Eindruck (resp. auch mit einem von der Idee befreiten Eindruck) des Gegenstands.<sup>6</sup>

Genuß ist bei Vygotskij kein Genuß einer Gestalt im Sinne einer gestalthaften Idee (Form-Idee), das Genießen ist eher Form-Affekt bei einer nicht zur Erscheinung gelangenden Idee und einer undeutlichen Gestalt. Somit leugnet er das Vorhandensein einer Idee oder eines Sinns im künstlerischen Werk nicht, sondern geht vielmehr davon aus, daß beide nicht gedacht, sondern nur affektiv erlebt werden. Sinn und Idee existieren demnach nicht statisch-ideal an irgendeiner ‚klugen Stelle‘ wie bei Platon, sondern erleben ihr Werden in der Gestalt als einem ausgedrückten Affekt. Die Idee ist bei Vygotskij selbst emotional besetzt und stellt den verborgenen Kern des Gefühlslebens dar.

Auch Špet behandelt die Emotionalität der Idee, sieht in ihr aber lediglich eine zum Erkenntnisprozeß hinzukommende Komponente, deren Wert nicht in diesem selbst liegt. Ihn beunruhigt die Möglichkeit, den intellektuellen Genuß nicht nur als Inspirationsquelle, sondern auch als selbständige Erkenntnisquelle zu denken. Letztlich ist er gezwungen, den ästhetischen Genuß als einen Effekt zu verstehen, der lediglich ein die ästhetische Wahrnehmung begleitendes Gefühl ist, das mit dem emotionalen Verhältnis des Autors zur Idee verbunden ist. Die Schwierigkeit eines solchen Ansatzes liegt darin, daß die Unterscheidung der aufrichtigen und nicht aufrichtigen Beziehung des Autors zum

<sup>6</sup> Der Begriff stammt aus der *Philosophie der Kunst* von Christiansen, wo der Gegenstand nicht auf der Ebene seiner Idee und nicht seinem Abbild nach gegeben, sondern nur emotional affektiv erfahrbar ist.

Mitgeteilten ihren Sinn verlieren muß, wenn man davon ausgeht, daß das Gefühl des Autors keine Beziehungen zum Sinn des Werkes hat.

Überhaupt ist die Frage nach der symbolischen und expressiven Supposition nur dann sinnvoll, wenn man annimmt, daß der Künstler in seinem Werk irgendeine Emotion ausdrücken und übertragen will und keine Idee. Die Gleichgültigkeit der Beziehung des Autors zu seinem Werk ist nur für die – mißtrauische – Psychoanalyse möglich, die nicht den Worten vertraut, sondern den Gefühlen, die sich in ihnen mitteilen. Genau dieses Moment konnte Vygotskij an der Psychoanalyse nicht akzeptieren, er warf ihr vor, den Horizont der Affektinterpretation auf die in der Kindheit erfahrenen sexuellen Traumata zu reduzieren.

Bei allen Unterschieden lehnten Vygotskij wie Špet den unbewußten Charakter des Schaffens auf der Ebene der gegenständlichen künstlerischen Form ab. Deshalb verloren sie im Laufe ihrer Forschungen jenen Punkt aus den Augen, von dem sie ausgegangen waren: Beide wollten den ästhetischen Gegenstand selbst als dargestellten oder artikulierten Affekt betrachten, der von der Form des künstlerischen Werkes hervorgerufen wird. In diesem Sinne unterscheidet sich Špets Verständnis vom Symbol als bewußter Supposition nicht von der Idee der bewußten Gegenüberstellung der Form und des Inhalts durch den Autor bei Vygotskij. Das Streben nach dem gegenständlichen Charakter der ästhetischen Wahrnehmung mußte beide zur Idee des ungegenständlichen Genusses durch die künstlerische Gestalt oder Idee führen, wobei sie die affektiven Übertragungen der affektiven Erlebnisse (Gefühle) vom Autor auf den Leser-Betrachter außer Acht ließen.

Diesbezüglich nimmt Vasilij Kandinskij, mit Špet einer der Gründer der GChN, eine originelle Position ein. Er versteht den Inhalt eines künstlerischen Werkes als Abstraktion, in der ein bestimmtes Gefühl des Autors ausgedrückt ist. Deshalb sieht er die Aufgabe psychophysischer Experimente in der GChN darin, Gesetzmäßigkeiten der emotionalen Reaktionen auf unterschiedliche farbliche, geometrische, lautliche und plastische Kompositionen und künstlerische Formen und Qualitäten zu entdecken. Dieser Zugang stimmt mit der nicht ausgeführten ästhetischen Doktrin des experimentell-physiologischen Laboratoriums (Sofija Beljajeva-Ekzempljarskaja, Sergej Kravkov, Sergej Skrjabin u. a.) überein.

Sowohl Špet als auch Vygotskij schätzten die experimentelle Tätigkeit des Labors auf dem Gebiet der Psychophysiologie der ästhetischen Wahrnehmung, wenn auch aus unterschiedlichen Gründen, generell positiv ein. Und das, obwohl sie beide der Auffassung waren, daß sich die Natur komplizierter Kunstwerke mit Hilfe von Experimenten, die sich auf elementarste Wahrnehmungsphänomene beziehen, nicht erklären lasse. Der Rationalismus der phänomenologischen Schule Špets war in dieser

Hinsicht allerdings nicht dogmatisch und erkannte ‚die ewige Wahrheit des Empirismus‘ an. Festgehalten werden muß zudem, daß sich einige der im folgenden genannten Psychologen der Akademie nicht auf die einfache Beobachtung psychischer Reaktionen beschränkten und zu Verallgemeinerungen vorstießen, die alles andere als banal waren.

### 3. Psycho-physiologische Experimente an der GACHN

Im folgenden soll nun ein Überblick über die Forschungsprogramme einzelner Kommissionen der Physiko-psychologischen Abteilung und des Psycho-physiologischen Labors der GACHN gegeben werden.<sup>7</sup>

a) Die Kommission für das Studium des primitiven Schaffens führte vergleichende Studien zum Schaffen von Kindern und zur Kunst sogenannter primitiver Völker durch. Sie veranstaltete Ausstellungen der von ihr gesammelten mehr als 20 000 Kinderzeichnungen und verband das mit Überlegungen zu den Prinzipien der Illustration von Kinderbüchern.

Eine Reihe von Forschungen ist besonders hervorzuheben: die Beschäftigung mit Problemen des stereometrischen und volumetrischen Aufbaus sowie mit dem Sujet als darstellender Form bei Vorschul- und Schulkindern (L. Stejman, A. Seddeler, N. Sakulina); die Analyse des dekorativ-ornamentalen und konstruktiven Schaffens bei Kindern (G. Žurina und N. Pospelova); die Erforschung der Psychologie und der Formen theatralischen Agierens bei Vorschulkindern (Aleksandra Zamjatina); die Anwendung der „natürlichen Experimente“ nach der Methode Lazurskijs auf die Kunst von Kindern (B. Kafengauz) und schließlich die Erforschung „runder Negerskulpturen“ (M. Rejchenštein) und russischer Volksspielzeuge (Elena Aleksandrova). Sämtliche Forschungen zielten auf eine vergleichende Analyse des Schaffens von Kindern und Künstlern.

Die Erforschung des theatralischen Agierens von Kindern ergab drei Entwicklungsphasen: 1. die Periode der primitiven Bedingtheit, 2. das Gebot des Realismus und Naturalismus, 3. die Bedingtheit als bewußte Form. Die Untersuchung der Kinderzeichnungen schien das Bestehen eines allgemeinen Evolutionsschemas (nach der Theorie Anatolij Bakušinskijs) zu bestätigen, hier wurden nach der Methode ‚good-enough‘ rund fünfzig wiederholt auftretende Merkmale der intellektuellen Entwicklung beschrieben. In den Untersuchungen zum konstruktiven künstlerischen Schaffen ließen sich einige Ähnlichkeiten mit

<sup>7</sup> Vgl. *Otčet GACHN za 1921–1925gg.* (Bericht der GACHN für die Jahre 1921–1925), Moskau 1926; *Bjulleteni GACHN* (Bulletins der GACHN), Nr. 1–11, Moskau 1925–1928.

dem Entwicklungsschema der Kinderzeichnungen feststellen, so 1. das Stadium der Prozessualität, 2. die Suche nach gegenstandslosen rhythmischen Formen, 3. das Auftauchen zufälliger Assoziationen, 4. das bewußt-sujethafte Schaffen. So konnte die Hypothese aufgestellt werden, daß neben der allgemeinen Entwicklung der Psyche eine selbständige Evolution der Formen existiere.

b) Die Kommission für das Schaffen psychisch Kranker untersuchte die künstlerische Produktion bekannter wie unbekannter Personen unter dem Gesichtspunkt bestimmter psychopathologischer Qualifizierungen. Zum Beispiel erforschte die Gruppe des Psychologen Pavel Karpov Manisch-Depressive, Epileptiker, Paranoiker und ‚schwachsinnige‘ Künstler und stellte Analogien zum Schaffen ‚bedingt Normaler‘ her. Der manisch-depressive Typ neige zu einem ungestümen Schaffen und Erfinden während der Periode der Exaltation und zur Zerstörung der eigenen Werke in der Periode der Depression. Kennzeichnend für diesen Typ seien die Ausblendung von Alltagsproblemen und die Fähigkeit, auf der Basis einer unzureichenden Merkmalsmenge verallgemeinernde Aussagen zu treffen – was nach Karpov die Mechanismen dieses Denkens dem des Genies annäherte. Der epileptoide Typ sei vor einem Anfall zu talentiertem Schaffen fähig und kehre danach ins ‚gewöhnliche Leben‘ zurück. Der paranoidale Typ nehme die Kunstausübung ebenfalls in einem frühen Entwicklungsstadium der Krankheit auf, in dem seine speziellen Fähigkeiten und Kenntnisse sich noch nicht verschlechterten und er sogar in der Lage sei, seine Symptome zu verbergen. So wird das Beispiel einer Patientin aufgeführt, die mit 43 Jahren an Paranoia erkrankte und in der Klinik Karpovs interessante Zeichnungen anfertigte, obwohl sie sich zuvor nicht mit Malerei beschäftigt hatte, sondern als Buchhalterin tätig gewesen war. In diesem Kontext untersuchte man auch das Schaffen bekannter Künstler, so Leonardo da Vincis, Nikolaj Gogols, van Goghs, Michail Vrubels, Fedor Dostoevskijs, Marcel Prousts, der russischen Futuristen und anderer. Die Kommission beschäftigte sich zudem mit dem pathologischen Schaffen von Gefangenen und veranstaltete Ausstellungen von Werken psychisch Kranker.

c) Die Kommission für die Erforschung des künstlerischen Schaffens beschäftigte sich 1. mit Problemen des psychologischen Experiments und der Anwendung der phänomenologischen Methode auf die Ästhetik (Ivan Četverikov); 2. mit der Untersuchung von Traumphänomenen als Methode der Erforschung des Bewußtseins und des Unterbewußtseins (Pavel Karpov); 3. mit Hypnose-Experimenten (Hier wurde vier Erwachsenen ein unterschiedliches Kindesalter suggeriert und sie zum Zeichnen aufgefordert. Da die während der Hypnose entstandenen Zeichnungen sämtlich Züge des kindlichen Schaffens trugen, ließ sich so die Ausgangsthese der GACHN-Mitarbeiter Pavel Kapterev und Ana-

tolij Bakušinskij bestätigen); 4. mit dem psychischem Erleben und der psychologischen Analyse des Systems von Konstantin Stanislavskij (vgl. Gurevič: 1927); 5. mit dem Problem des automatischen Schreibens und des psychischen Automatismus am Beispiel des Schaffens von Vladimir Solov'ev (Georgij Čulkov) und Marcel Proust (Boris Grifčov); 6. mit der Anwendung der Freudschen Psychoanalyse auf die Erforschung des künstlerischen Schaffens (Vasilij Zubov, Ivan Ermakov); 7. mit Problemen des Mythos, der nicht als poetisches Schaffen, sondern als ontologische Struktur betrachtet wurde (Aleksij Losev); 8. mit allgemeinen Fragen der Psychologie des Schaffens (Sergej Skrjabin, Georgij Čelpanov, Ivan D'jakov, Pavel Popov; letzterer schrieb darüber einen Überblicksartikel für das *Wörterbuch künstlerischer Begriffe der GACHN*).

d) Von den Arbeiten der Kommission für räumliche Wahrnehmung, die mit dem Psycho-physiologischen Labor zusammenarbeitete, waren die interessantesten die experimentellen Forschungen Sergej Skrjabins über den Abstraktionsprozeß im Zusammenhang mit der Formwahrnehmung und die Experimente Natalija Fersters über Wechselbeziehungen von visuellen und motorischen Momenten bei der Wahrnehmung räumlicher Formen. Ich werde unten noch ausführlicher darauf eingehen.

e) Die Kommission für die Erforschung des Rhythmus und die Assoziation der Rhythmiker beschäftigten sich sowohl mit theoretischen Fragen als auch mit pädagogischen Anwendungsmöglichkeiten. Sie setzten sich zunächst mit der Analyse der Rhythmuslehre von Rudolf Bode und Emile Jaques-Dalcroze (vgl. Aleksandrova: 1930) sowie mit der Bewertung der experimentellen Rhythmusforschungen von Ettliger (O. Kazanli) auseinander. Die eigenen experimentellen Arbeiten, die Kommission und Assoziation durchführten, um den Einfluß des Rhythmus auf die menschliche Psychophysiologie zu erforschen, erlaubten es, eine Beziehung des Rhythmuserlebens zu Intellekt und Willen (als regulierenden Faktoren) einerseits und zu den Emotionen (dem Gefühl des inneren Gleichgewichts) andererseits festzustellen. Unter der Leitung von Četverikov wurden eine Reihe von Experimenten zur Erforschung des Willens und der Aufmerksamkeit bei Erwachsenen und Kindern durchgeführt sowie eine Methode zum Erstellen einer Kurve erarbeitet, mittels derer sich individuelle und kollektive Aufmerksamkeit darstellen ließen.

Die Rhythmiker der GACHN erarbeiteten spezielle rhythmische Übungen und veranstalteten in den Schulen rhythmische Spiele. Die Rhythmik wurde sogar als spezielles Fach in der Kunstfachschole für Kinder eingeführt. Dabei spielte der Rückbezug auf die europäische Forschungstradition eine zentrale Rolle: 1929 beschäftigten sich die Rhythmiker der GACHN mit den Lehren Platons, Schellings, Hegels, Büchers,

Wundts, Lipps' sowie mit Laban und der zeitgenössischen deutschen Ästhetik und Pädagogik. Der Rhythmus wurde im Zusammenhang mit unterschiedlichen Kunstgattungen erforscht. So erörterte man gemeinsam mit der Gruppe für Psychotechnik der Vokalkunst Elena Certelevas Untersuchung „Befreiung des Sängerkörpers von Spannungen durch Schlagen des Rhythmus“ oder organisierte gemeinsam mit der musikalischen Sektion einen Vortrag von Georgij Konjus über „Das Metrum im musikalischen Schaffen“, der auf der Analyse der Werke Bachs, Beethovens, Mozarts u. a. basierte.

f) Die Kommission für die Erforschung der Suggestionenwirkung des Worts schließlich beschäftigte sich mit Analysen historischer und zeitgenössischer rhetorischer Auftritte von Politikern, darunter Cicero, Brutus, Anatolij Lunačarskij, Nikolaj Bucharin, Aleksej Rykov u. a.

Das Psycho-physiologische Laboratorium selbst formulierte sein allgemeines Forschungsprogramm als „das Studium psychophysischer Prozesse, die zum Akt der ästhetischen Wahrnehmung, zum ästhetischen Urteil, zur ästhetischen Wertung und auch zur Tätigkeit des künstlerischen Schaffens gehören“. Man beschäftigte sich zunächst mit der Klärung jener elementaren „psychophysischen Bedingungen der ästhetischen Wahrnehmung“, die mit der Funktion der einzelnen Perzeptionsorgane zusammenhängen, und ging dann – wie es ähnlich auch in der deutschen Psychophysiologie des 19. Jahrhunderts zu beobachten war<sup>8</sup> – zu komplexeren, „höheren“ Momenten des gesamten Wahrnehmungsprozesses über, wobei der Schwerpunkt auf der Lösung positiv-ästhetischer Probleme lag.

Das Programm des Laboratoriums sah folgende Richtungen vor, zu denen jeweils entsprechende Forschungen durchgeführt wurden: 1. objektive Bedingungen des Urteilens in der ästhetischen Wertung und ihre Genese im Bereich der visuellen (Farb-) und Lauteindrücke; 2. subjektive Momente und Unterschiede der ästhetischen Wahrnehmung und Elemente des künstlerischen Schaffens; 3. physiologische Symptomatik der ästhetischen Vorstellung; 4. Wahrnehmung der Form eines künstlerischen Werks; 5. Kunstschaffen und Wahrnehmung von Kranken und „Primitiven“, ethnopsychologische Erforschung des künstlerischen Schaffens.

Diesen Richtungen entsprechend wurden folgende Forschungen durchgeführt:

1. Wahrnehmung musikalischer Symmetrie (Emilij Rozenov);
2. Farbgehör (Leonid Sabaneev);
3. Synopsien in der visuellen Vorstellung (Pavel Popov);

<sup>8</sup> Vgl. den Beitrag von Paul Ziche in diesem Band.

4. Sensorischer Inhalt von Vorstellungen in Prozessen der Wahrnehmung, der Reproduktion und der Phantasie (Vladimir Ekzempljarskij);
5. Emotionale Wirkung isolierter Farben auf der Grundlage individueller Unterschiede von Versuchspersonen (Sergej Tolstoj). Hier ergaben sich vier Grundtypen: komplexe Reaktion, Reaktion der reproduzierenden oder konstruierenden Phantasie, rein assoziative Reaktion, Wirkung des direkten Faktors der Farbigkeit;
6. Einfluß von Farbeindrücken auf den Atem (Natalija Govseeva);
7. Ästhetische Wirkung geometrischer Figuren (Aleksandra Zalesskaja);
8. Methoden der rhythmischen Analyse der sichtbaren Seite der schauspielerischen Darstellung (Boris Teplov);
9. Psychologische Grundlagen der pointillistischen Malerei (Boris Teplov);
10. Registrieren der szenischen Handlung (Sofija Beljajeva-Ekzempljarskaja);
11. Konkrete Wirkung von Farb-Transformationen (V. Paul'sen-Bažmakova, Sergej Kravkov);
12. Emotionale Wirkung von Linien (Ol'ga Šernikova);
13. Rhythmische Gestaltetheit von Intervallen (Tatjana Krapovceva);
14. Psychophysische Wirkung lyrischer Gedichte (Valentina Lanina).

Die drei letztgenannten Untersuchungen wandten zur Erforschung der ästhetischen Wahrnehmung objektivierende Methoden an, mittels derer die physiologische Symptomatik psychischer Erlebnisse erfaßt werden sollte – so wurden mit Hilfe des Kinematographen sowie spezieller Geräte zur Aufzeichnung des Atmens pneumographische Kurven erzeugt.

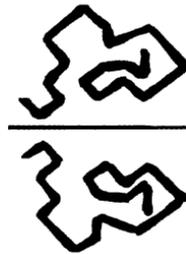
Eine Experimentalanordnung der Kommission für räumliche Wahrnehmung sei ausführlicher vorgestellt: Natalija Fersters bereits erwähnte Untersuchungsreihe zu den Wechselbeziehungen von visuellen und motorischen Momenten bei der Wahrnehmung räumlicher Formen. Die Experimente Fersters führten die Psychologin zu Beobachtungen und Schlußfolgerungen, die die bestehenden Auffassungen des Problems entscheidend verändern sollten. Ursprünglich wollte Ferster die These Adolf Hildebrands von der Priorität der motorischen Vorstellungen gegenüber den visuellen beim Schaffen plastischer Formen bei Bildhauern und Malern überprüfen. In *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* hatte Hildebrand insbesondere behauptet: „Die plastische Vorstellung setzt sich aus den Bewegungsvorstellungen zusammen.“ (Hildebrand: 1913, XII ff.) Damit war gemeint, daß motorische Vorstellungen entweder aus der einer bestimmten Form entsprechenden Bewegung der Hand oder aus ebensolchen Bewegungen des Auges entstehen können und dann mit Hilfe der Hand im Material reproduziert werden. Die vi-

suellen Eindrücke überprüften hiernach nur die in der dargestellten Form realisierten motorischen Vorstellungen. Die russische Forscherin berücksichtigte daneben unterschiedliche Ansätze zur Lösung des Problems, so die von Kurt Goldstein, Arthur Gelb, David Katz, Hermann von Helmholtz und anderen amerikanischen und deutschen Psychologen.

Allerdings fand Ferster, daß in den entsprechenden Forschungen keine objektivierenden Methoden angeboten wurden, mit denen sich die angebotenen Schlüsse beweisen ließen. Auf der Suche nach einer solchen entwickelte sie folgende Idee:

Man kann diese Frage auf experimentellem Wege mit Hilfe einer Methode lösen, welche die mit den Jahren festgesetzte optisch-motorische Koordination auflöst und sie durch eine neue, gegensätzliche ersetzt. Beim Eintreten dieser neuen Koordination klärt sich auf, welches Element die größere Bedeutung hat. (Ferster: 1929, 42)

Das Experiment bestand darin, daß neun Versuchspersonen gebeten wurden, mit dem Bleistift 50–100 Mal die Konturen der hier abgebildeten Zeichnung nachzufahren, die sie nur im Spiegel sahen. Von oben waren Zeichnung und Hand durch einen horizontalen Schirm verdeckt, so daß die Versuchsperson nur die Spiegelung ihrer Zeichnung und ihrer Hand oberhalb des Schirmes sehen konnte.



Der Strich stellt den Spiegel dar; unten ist die Zeichnung in ihrer natürlichen Gestalt gegeben, oben sieht man ihre Reflexion im Spiegel.

Wenn man eine Zeichnung nach ihrem Abbild im Spiegel nachfahren soll, dann wird das Auge im Spiegel die eine Richtung der Linien sehen, und die Hand wird zugleich eine Bewegung in umgekehrter Richtung machen. Die Versuchsperson sieht die Bewegung ihrer Hand nur im Spiegel, so daß sie von der Richtung ihrer Bewegung zwei verschiedenartige Eindrücke bekommen kann – den kinästhetischen einerseits, den visuellen andererseits –, beide informieren sie zeitgleich, sind einander aber genau entgegengesetzt.

Die Aufzeichnung und die mathematische Verallgemeinerung geometrischer Kurven, die eine Gesetzmäßigkeit in der Veränderung der Geschwindigkeit beim Ausführen der Zeichnung je nach der Zahl der Experimente wiedergaben (starke Beschleunigung zu Beginn der Ex-

perimente und Annäherung an den Grenzwert am Ende), erlaubten Ferster, auf die Festigung der neuen visuell-motorischen Koordination und die Gesetzmäßigkeiten ihres Verlaufs zu schließen. Als das Experiment nach anderthalb Jahren mit veränderten Zeichnungen wiederholt wurde, konnte man sich davon überzeugen, daß die neue Koordination erhalten geblieben war. Geblieben war jedoch, wie sich beim gewöhnlichen Zeichnen ohne Spiegel herausstellte, auch die alte Koordination. Der Beweis dafür, daß eben die visuelle Vorstellung die Priorität bei der Herausbildung der neuen Koordination besitzt, bestand nicht nur darin, daß die alte Koordination erhalten wurde, sondern auch in der Unfähigkeit, die reale Zeichnung ohne Spiegel, gleichsam nur auf die Bewegungserinnerung gestützt, aus dem Gedächtnis zu reproduzieren. Alle Versuchspersonen reproduzierten aus dem Gedächtnis das spiegelverkehrte, auf dem Kopf stehende Abbild der Zeichnung, d. h. sie zeichneten so, wie sie es früher gesehen und nicht wie sie real die Hand bewegt hatten. Das geschah selbst in Versuchen mit geschlossenen Augen. Daraus zog Ferster den Schluß:

Die nicht von entsprechenden Gesichtswahrnehmungen begleiteten Armbewegungen nehmen keine Form an und werden vom Gedächtnis nicht festgehalten. Rein motorische Vorstellungen der Bewegungsrichtungen sind im Bewußtsein nicht vorzufinden. (Ferster: 1929, 43)

Die abschließende Schlußfolgerung der Arbeit, daß „die motorischen Vorstellungen, die notwendig optische Momente enthalten, das geistige Material des Bildhauers ausmachen“ (ebd.) zeigt allerdings die Dürftigkeit der theoretischen Verallgemeinerung und ihrer Bedeutung für die Ästhetik. Andererseits wurden im Verlauf der Versuche auch Resultate erzielt, die den Rahmen ihrer ursprünglichen Aufgabenstellung überschritten und interessante Perspektiven eröffneten. Der von Ferster festgehaltene Effekt der Lokalisierung der Empfindungen im sichtbaren Bild des Körperteils beispielsweise greift weit vor und ist in der Lage, Jacques Lacans Theorie von der Rolle der Spiegelbilder bei der Entstehung der Subjektivität zu präzisieren.

Drei weitere Forschungskomplexe seien zumindest kurz vorgestellt. Interessant sind Sergej Skrjabins Experimente zum Abstraktionsprozeß im Zusammenhang mit der Wahrnehmung von Formen (vgl. Skrjabin: 1929). Das Ziel seiner Arbeit, die bei ihrer Diskussion in der GACHN viel Kritik hervorrief, bestand darin, das Vorhandensein einer individualisierenden Abstraktion in der Psyche darzulegen, die nicht auf eine bestimmte intellektuelle Operation und auch nicht auf die allgemeine sinnliche Wahrnehmung reduzierbar war. Auch wenn sich die Verbindung zur ästhetischen Wahrnehmung bei Skrjabin auf die äußeren Formen der für das Experiment genutzten Objekte beschränkte, war

er bestrebt, einen Maßstab für den Vergleich mit der Wahrnehmung eigentlich künstlerischer Formen zu entwerfen. In diesem Sinne kann man seine Arbeit als gegenläufige Bewegung zu den künstlerischen Experimenten und Theorien Kandinskis in denselben Jahren sehen, die sich auf die Analyse elementarer Formen beschränkten (vgl. Kandinskij: 1912/2001).

Als Abstraktion bezeichnete Skrjabin den Prozeß der Auswahl eines Objekts von bestimmter Farbe aus mehreren den Versuchspersonen in einer Ausstellung angebotenen farbigen Objekten. Durch das Messen der Reaktionszeit und die Analyse introspektiver Angaben suchte er den Einfluß der Gestalt farbiger Objekte auf ihre Wahrnehmung durch die Versuchspersonen aufzuklären (ob z.B. die ästhetische Abstraktion durch das Formiertsein des Ganzen behindert wird). Er bewies experimentell die Abwesenheit eines Einflusses der Formwahrnehmung des Ganzen auf die Abstraktion des Elementes sowie die Neutralität der beiden Prozesse. Besonderes Interesse wecken die von ihm festgehaltenen Effekte des Selbstabstrahierens der Formen auf die Stufe einer besonderen Vermutung – der Tatsache, daß das vorläufige, verborgene und undeutliche Wissen (die Ahnung) von dem Vorhandensein und Agieren eines bestimmten Elements auf einer unausgesprochenen Wahrnehmung beruht.

Ebenso begründete er empirisch, daß, obwohl „die Abstraktion kein Erkenntnisprozeß ist, sie trotzdem den Erkenntnisprozeß bestimmt und sinnlichen Charakter par excellence besitzt“ (Skrjabin: 1929, 82–83).

Die publizierten Abhandlungen des Experimentallabors dokumentierten 1926 des weiteren Versuche zur Klärung des Mechanismus spezifisch ästhetischer Reaktionen auf die Wahrnehmung musikalischer Werke (Sofija Beljajeva-Ekzempljarskaja, Boleslav Javorskij) und zur Analyse von objektiven psychischen Prozessen der Farbtransformation, die ausschließlich für die Kunst kennzeichnend seien (Sergej Kravkov). Diese Untersuchungen wurden, wie schon gesagt, auch in bekannten deutschen Zeitschriften wie dem *Archiv für die gesamte Psychologie* und der *Psychologischen Forschung* veröffentlicht. Beljajeva-Ekzempljarskaja und Javorskij gingen in ihrer Untersuchung der musikalischen Wahrnehmung weiterhin davon aus, daß diese wesentlich von den inneren Gesetzen der Musik abhängig sei, d. h. von der Struktur der melodischen Organisation und der Klassifikation von Melodien. Sie führten den Nachweis, daß ein Hörer einfache melodische Strukturen nur deswegen wahrnimmt, weil er gelernt hat, ihren inneren Aufbau nachzuvollziehen, der gemäß bestimmter ästhetischer Prinzipien die Kombination der Töne organisiert. Die akustische Harmonie jeder Komposition besitzt spezifische Besonderheiten, und einzelne Töne können nicht vom Hörer wahrgenommen werden, falls sie dieser Struktur nicht entsprechen; sie bleiben

dann dissonant oder unverständlich. Eine Reihe von Experimenten zur musikalischen Wahrnehmung stützte diese Folgerung. Sergej Kravkov suchte in seinen Experimenten empirisch nachzuweisen, daß der zentrale psycho-physische Apparat des Menschen die besondere Fähigkeit besitzt, Farbtransformationen durchzuführen, wenn Objekte unter farbiger Beleuchtung präsentiert werden. Er ließ zu diesem Zweck die Farbe eines Objekts in einem rot beleuchteten Raum mit der Farbe desselben Objekts unter normaler Beleuchtung auf rotem Grund vergleichen. Die Experimente zeigten, daß unsere optische Wahrnehmung die Veränderung der Beleuchtungsfarbe auf die Farbe des wahrgenommenen Objektes bezieht. Kravkov stellte die Hypothese auf, daß unser visueller Apparat eine komplementäre Farbe erzeugt, die in der Lage ist, die Beleuchtungsfarbe zu neutralisieren: Beleuchtungsfarbe, komplementäre Farbe und Farbe des wahrgenommenen Objekts vermischen sich und werden gleich. Die Bedeutung dieser Entdeckung, genauer des Beweises der entsprechenden Hypothesen von David Katz (vgl. Katz: 1911) und der Widerlegung der Folgerungen von Eino Kaila (vgl. Kaila: 1923), liegt in der Annahme einer aktiven psychischen Fähigkeit, die nicht mehr nur auf die passiven Anpassungsfähigkeiten des wahrnehmenden Apparates (Gesetzmäßigkeiten der Bildung von Kontrasten zu einem Hintergrund, der Farbenermüdung usw.) zurückgeführt wird. Diese Fähigkeit könnte man ‚Farbendenken‘ nennen: die psychischen Akte, die ihm entsprechen, sind durch objektive Methoden fixierbar und können nicht darauf reduziert werden, eine bestimmte Farbidee zu reproduzieren.

#### **4. Resümee und Ausblick**

Eines der wichtigen Ziele der GACHN war der Versuch einer gemeinsamen Interpretation der Ergebnisse aus den psychophysischen Experimenten des Laboratoriums durch Vertreter verschiedener Abteilungen, vor allem durch Philosophen und Psychologen. Leider ist diese Arbeit nicht beendet worden. Geht man von den Publikationen aus, so haben weder die Philosophen um Špet noch die Vertreter der allgemeinen Psychologie, die sich, wie Vygotskij, mit ästhetischen Problemen beschäftigten, ihre Positionen wesentlich verändert oder unter dem Einfluß entsprechender experimenteller Untersuchungen methodologische Korrekturen in ihre ästhetischen Konzepte eingefügt. Ob allerdings die Weiterführung dieser Experimente und Überlegungen den Vertretern der russischen Avantgarde – und über sie der westlichen Forschung – das erwünschte Resultat gebracht hätte, vermag ich nicht zu beurteilen.

Es wäre riskant, die genannten, zu einem Großteil unabgeschlossenen Experimente als erfolgreich zu bezeichnen. Aber man kann davon spre-

chen, daß hier eine Reihe produktiver Forschungsstrategien erarbeitet wurden, die verschiedene Bereiche des geistes- und des naturwissenschaftlichen Wissens auf innovative Weise verbanden, zum Entstehen einer wissenschaftlichen Ästhetik in Rußland beitrugen und vielversprechende experimentelle psycho-physiologische Forschungen in Gang setzten. In den zehn Jahren ihres Bestehens hat sich die GACHN zu einer selbständigen wissenschaftlichen Institution entwickelt, die europäisches Niveau besaß und von der Kommunistischen Partei weitgehend unabhängig war – wohl deshalb wurde sie 1930 durch die Sowjetmacht geschlossen.

Das Ende der Tätigkeit der GACHN fiel mit dem Beginn einer radikalen Säuberung der sowjetischen Wissenschaft und einer strengen Zensur in der Kunst zusammen. Daher können wir über die Frage, zu welchen positiven und spürbaren Ergebnissen dieser Versuch einer Synthese von Natur- und Geisteswissenschaften auf der einen und Wissenschaft und Kunst auf der anderen Seite hätte führen können, nur spekulieren. In der Geschichte der Vermischungen von empirischem und ästhetischem Wissen nimmt dieser Versuch jedoch einen bisher zu wenig berücksichtigten Platz ein, und wo diese Geschichte heute neu betrachtet wird, gebührt daher der GACHN und den dort tätigen Forschern erneute Beachtung.

## Literaturverzeichnis

- N. Aleksandrova (Hg.), *Ritmika v muzikalnoj škole* (Die Rhythmik in der Musikschule), Moskau 1930.
- Karlheinz Barck, „Die Russische Akademie der künstlerischen Wissenschaften als europäischer Inkubationsort für Psychophysik“, in: *Trajekte* 4 (April 2002), 4.
- Sophia Belaiew-Exemplarsky, Boleslaus Jaworsky, „Die Wirkung des Tonkomplexes bei melodischer Gestaltung“, in: *Archiv für die gesamte Psychologie* 57 (1926), 489–522.
- Aleksej Čires (Hg.), *Chudožestvennaja forma* (Die künstlerische Form), Moskau 1927.
- Igor Čubarov (Hg.), *Slovar' chudožestvennych terminov GACHN, 1923–1929* (Wörterbuch der künstlerischen Begriffe der GACHN), Moskau 2005.
- Vladimir Ekzempljarskij (Hg.), *Trudy fisiko-psichologičeskogo otdelenja GACHN. Sbornik experimental'no-psichologičeskich issledovanij* (Arbeiten der Physiko-psychologischen Abteilung der GACHN. Sammlung experimentell-psychologischer Forschungen), Moskau, 1 (1926).
- (Hg.), *Trudy GACHN. Laboratorija eksperimentalnoj estetiki i iskusstvovedenija* (Arbeiten der GACHN. Laboratorium für experimentelle Ästhetik und Kunstwissenschaft), Moskau, 2 (1929).
- Natalija Ferster, *Vzaimootnošenie zritel'nych i dvigatel'nych momentov pri vosprijatiji prostranstvennych form* (Die Wechselbeziehung von visuellen und Bewegungsmomenten bei der Wahrnehmung räumlicher Formen), in: Ekzempljarskij: 1929, 7–43.

- Ljubov Gurevič, *Tvorčestvo aktera* (Das Schaffen des Schauspielers), Moskau 1927.
- Adolf Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Straßburg 1913.
- Enio Kaila, „Gegenstandsfarbe und Beleuchtung“, in: *Psychologische Forschung* 3 (1923).
- Vasilij Kandinskij, „O duchovnom v iskusstve“ (Über das Geistige in der Kunst; 1912), in: Kandinskij, *Izbrannye trudy po teorii iskusstva* (Ausgewählte Arbeiten zur Theorie der Kunst), Moskau 2001, 96–200.
- Vladimir Kantor, „Gustav Špet. Russkaja filosofija v kontekste kul'tury“, in: *Voprosy literatury* 3 (2005), 263–292.
- David Katz, *Die Erscheinungsweisen der Farben und ihre Beeinflussung durch die individuelle Erfahrung*, Leipzig 1911.
- Sergej Kravkov, „Über die Richtung der Farbentransformation“, in: *Psychologische Forschung* 10 (1928), 20–31.
- Nicoletta Misler, „A citadel of idealism: RAKhN as a Soviet anomaly“, in: *Experiment. A Journal of Russian Culture* 3 (1997), 14–30.
- Ivan Oršanskij, *Mechanizm nervnyh processov* (Mechanismus der Nervenprozesse), St. Petersburg 1898.
- Sergej Skrjabin, „Eksperimentalnoe issledovanie processa abstrakcii v svjazi s vosprijatijem form“ (Experimentelle Forschungen zur Verbindung von Abstraktionsprozeß und räumlicher Wahrnehmung), in: *Ekzempljarskij: 1929*, 45–86.
- Špet, Gustav, *Estetičeskie fragmenty* (Ästhetische Fragmente; 1922), in: Špet, *Sočinenija* (Werke), Moskau 1989, 345–472.
- , „Problemy sovremennoj estetiki“ (Probleme der zeitgenössischen Ästhetik), in: *Iskusstvo*, Moskau, 1 (1923), 43–78.
- , „Vnutrennjaja forma slova“ (Die innere Form des Wortes; 1927), in: Tatjana Marčinkovskaja (Hg.), *Psichologija socialnogo bytija* (Die Psychologie des gesellschaftlichen Seins), Moskau 1996, 170–346.
- Lev Vygotskij, *Psichologija iskusstva*, Moskau 2001 (1925; dt. Lew S. Wygotski, *Psychologie der Kunst*, Dresden 1976).