

Kunstwissenschaft als Thema der philosophischen Reflexion. Zur kunsttheoretischen Debatte im Russland der 1920er Jahre.

In: Hansen-Löve, A. A., Obermayer, B., Witte,
G. (Hrsg.): Form und Wirkung.
Phänomenologische und empirische
Kunstwissenschaft in der Sowjetunion der
1920er Jahre. München 2013. S. 225-241

Eine Problemskizze¹

Das Thema einer philosophischen und wissenschaftstheoretischen Bestimmung der Kunstwissenschaften verbindet die Epoche der 1920er Jahre mit aktuellen Diskussionen um den wissenschaftlichen Status und die Forschungsaufgaben der Kulturwissenschaften. Denn in den Debatten der letzten Jahrzehnte ist in diesen Wissenschaften eine erneute Hinwendung zur ‚Grundlagenforschung‘ zu beobachten, die die Thematisierung ihrer Grundbegriffe und Gegenstandsbestimmungen in den Vordergrund rückt. Um den Vorstellungen eines wissenschaftlichen Fortschritts zu entsprechen, nimmt eine solche Thematisierung oft die Gestalt von verschiedenen ‚turns‘ an, die die Reflexion auf den jeweils als aktuell geltenden Forschungsstand in den Rahmen einer großen Erzählung der Wissenschaftsgeschichte integrieren, die dann als revolutionäre Abfolge von solchen ‚turns‘ präsentiert wird. Daran hat auch die Postmoderne mit ihrer Kritik am linearen Fortschrittsdenken nichts zu ändern vermocht. Und so erleben wir nach dem großen, von Richard Rorty ausgerufenen ‚linguistic turn‘ der 1960er Jahre in sich immer verkürzenden Abständen aufeinander folgende ‚turns‘ größeren und kleineren Maßstabs wie etwa den ‚pragmatic turn‘, den ‚cultural turn‘, den ‚iconic turn‘ beziehungsweise ‚pictorial turn‘ und neuerdings auch den ‚spatial turn‘.

Bei aller Fragwürdigkeit der medien- und öffentlichkeitstauglichen Gestaltung dieser Debatten bringen sie doch deutlich das Bedürfnis zum Ausdruck, die Basisannahmen der Forschungspraxis in den Kulturwissenschaften und die gesellschaftliche Funktion dieser Wissenschaften immer wieder aufs Neue zu reflektieren. Dabei zeigt sich, dass der Unterschied etwa zwischen einer ‚Normalwissenschaft‘ und einer ‚wissenschaftlichen Revolution‘, die von Thomas Kuhn dem Modell der Naturwissenschaften entnommen wurde, für die Kulturwissenschaften nicht ohne weiteres gilt. Vielmehr befinden sie sich im Zustand einer ‚permanenten Revolution‘, das heißt sie müssen immer wieder ihre Grundlagen zur Diskussion stellen, um

¹ Der Beitrag ist entstanden am Institut für Philosophie der Ruhr-Universität Bochum im Rahmen des Forschungsprojekts zum Thema „Die Sprache der Dinge. Philosophie und Kulturwissenschaften im deutsch-russischen Ideentransfer der 1920er Jahre“, das von 2008 bis 2011 durch die Volkswagenstiftung gefördert wurde. Nähere Informationen finden sich auf der Site des Projekts, URL: <http://dbs.rub.de/gachn/>

sich ihres Forschungsgegenstandes sicher zu sein. Insbesondere die Diskussion um einen erweiterten Bildbegriff,² der als neues Paradigma den Kunstwissenschaften empfohlen wird, zeugt von einem Reflexionsbedarf über die Stellung der akademischen Disziplinen von der Kunst zu der sich verändernden sozialen Wirklichkeit, die zunehmend durch visuelle Kommunikationsmittel beherrscht wird. Wenn der ehemalige Kunsthistoriker Hans Belting immer wieder einfordert,³ die Kunstgeschichte solle aufhören, sich allein mit dem historisch und geographisch auf die europäische Neuzeit beschränkten Phänomen ‚Kunst‘ zu beschäftigen, und sich stattdessen der Vielfalt der ‚Bilder‘ öffnen, dann wirft diese Forderung Grundsatzfragen auf, die nicht nur das Selbstverständnis der Kunst- und Kulturwissenschaften als akademische Disziplinen betreffen, sondern auch eine philosophische Auseinandersetzung mit den Schlüsselbegriffen dieser Debatte erforderlich machen.

In diesem Zusammenhang kann die Hinwendung zu den Diskussionen um eine ‚Neue Kunstwissenschaft‘ im Russland der 1920er Jahre sachlich weiterführen. Denn diese gewinnen als Beispiel einer Neuorientierung der Kulturwissenschaften in einer Phase radikaler Veränderungen der Forschungspraxis sowie ihres gesellschaftlichen Umfelds an Aktualität und bezeugen daher, dass die Grundlagendebatten in diesen Wissenschaften nicht immer neue Fragen und Probleme hervorbringen, sondern auch alte Fragen und Antworten aktuell werden lassen. Dabei verbinden sich in einer solchen Hinwendung das historische Interesse an der Rekonstruktion eines bis heute wenig erforschten Kapitels der Geschichte der Kulturwissenschaften in Russland mit dem theoretischen Interesse an den philosophischen und wissenschaftstheoretischen Konzepten, die damals zur Unterstützung der Forschungspraxis in diesen Wissenschaften entwickelt wurden. Im Folgenden wird daher versucht, diese Debatten aus zwei Perspektiven – einer historischen und einer konzeptionellen – zu skizzieren. Die Thematik soll am Beispiel der Staatlichen Akademie der Kunstwissenschaften (GACHN) entwickelt werden, die zwischen 1921 und 1929/30 ihre Wirkung als zentrales Forum der Diskussion und der institutionellen Umsetzung der neuen Forschungspraxis in Moskau entfaltete.

Historischer Umriss

Die Forschungen zu den kulturwissenschaftlichen Diskussionen der 1920er Jahre in Russland unterliegen, wie auch sonst in den Geisteswissenschaften, dem Gesetz der „Komplexitätssteigerung“⁴. Denn je mehr diese Diskussionen erforscht werden, desto schwieriger wird es, ihre historische Lage im Zusammenhang zu überblicken. Zum einen entsteht, angeregt durch diese Forschungen, eine erhebliche Er-

² Vgl. Sachs-Hombach 2005.

³ Vgl. z.B. Belting 2002. Belting nennt sich heute „Bildwissenschaftler“ und spricht vom „Ende der Kunstgeschichte“.

⁴ Zur Bedeutung der Interpretation in den Geisteswissenschaften als „Komplexitätssteigerung“ vgl.: Rodi 1983, S. 13–38, insbes. S. 37f.

weiterung der Quellenlage, die in den letzten zwei Jahrzehnten durch die Öffnung und größere Zugänglichkeit der Archive in Russland beschleunigt worden ist, und beispielsweise im Falle des Werks von Gustav Špet zu einer Vermehrung der verfügbaren Quellen um einige tausend Seiten geführt hat. Zum anderen wurde durch diese Erweiterung der Quellenbasis auch das zu erforschende Diskussionsfeld thematisch und konzeptionell erheblich differenziert, so dass die bisher in der Forschung vorgenommenen Strukturierungen des Diskussionsfeldes der 1920er Jahre durch Oppositionen wie ‚Formalismus vs. Soziologismus‘ (mit dem Bachtin-Kreis in der Vermittlerrolle) oder die Überbetonung der Bedeutung der Avantgarde nicht mehr greifen.

Durch diese Faktoren der Forschungsentwicklung bedingt treten uns heute die Wirkung der Staatlichen Akademie der Kunstwissenschaften und die durch sie institutionell und thematisch konstituierten Diskussionsfelder der damaligen Zeit in einem ganz neuen Licht entgegen. Diese Wirkung konnte bislang aus zwei Gründen nicht angemessen analysiert werden. Einerseits ist die Kontinuität der Interpretation und vor allem der Selbstinterpretation der Protagonisten dieser Debatten im Falle der GACHN-Mitglieder schon sehr früh unterbrochen worden, da gerade viele von ihnen bei der Zerschlagung der Akademie in den Jahren 1929 bis 1930 dem stalinistischen Terror zum Opfer gefallen sind, während die führenden Vertreter etwa des russischen Formalismus (Roman Jakobson, Viktor Šklovskij u.a.) noch bis in die 1960er Jahre hinein wirkten und das wachsende Interesse der Literatur- und Kunstwissenschaft in der Sowjetunion und im Ausland an den Theorieentwicklungen der 1920er Jahre selbst erlebt haben. Sie konnten durch die Berichte aus ihrer Teilnehmer-Perspektive dieses Interesse der Forschung gewissermaßen selbst gestalten und damit die Bedeutung der Debatten um die so genannte formale Methode ins Zentrum rücken, was dazu führte, dass die anderen Figuren und Diskussionsfelder in den Hintergrund traten. Es genügt darauf hinzuweisen, in welchem erheblichem Maße die Bachtin-Forschung in den 1960er bis 1980er Jahren durch dessen Deutungen des eigenen Werks bestimmt worden ist und erst jetzt beginnt, sich davon zu befreien. Erinnert sei außerdem an die dezidiert ablehnende Haltung der Vertreter des Formalismus gegenüber der Philosophie, die sich auch bei deren wissenschaftlichen Erben aus der Lotman-Schule fortgesetzt hat und erst allmählich durch Zusammenarbeit von Philosophie und Literaturwissenschaft überwunden wird.

Der andere Grund für die Nichtbeachtung der GACHN liegt darin, dass die Forschung durch ihr primäres Interesse an Texten und der Theoriengeschichte, das die institutionellen und sozialgeschichtlichen Faktoren der Wissensentwicklung als weitgehend irrelevant erscheinen ließ, besonders deutlich nur solche Diskussionsfelder berücksichtigte, die sich durch ihre Textpräsenz auszeichnen. Im Falle der Aktivitäten der GACHN handelt es sich dagegen um ein *work in progress*, das in vielen Fällen entweder nur im Stadium der Ausarbeitung geblieben ist oder durch die Umstände der Schließung der Akademie nicht zur Publikation gelangen konnte und für lange Jahre in Archiven verschwand.

Ein weiterer Grund dürfte in der bisherigen Fokussierung der Rezeption und der Aufarbeitung der Diskussionen der 1920er Jahre in der Forschung liegen. Sie

war im Zuge der geisteswissenschaftlichen Theoriedebatten der 1960 bis 1970er Jahre primär auf die literaturwissenschaftliche Theoriebildung ausgerichtet sowie auf die Entwicklungen der russischen Avantgarde, im Vergleich zu deren Pathos des ‚Machens‘ die Bemühungen der GACHN um eine Verbindung von alter und neuer Kultur sowie deren wissenschaftliche Reflexion geradezu anachronistisch anmutete.

Wenn man heute versucht, das Ausmaß und die Bedeutung der wissenschaftlichen Aktivitäten der GACHN zu rekonstruieren, stößt man auf das Schlagwort ‚Neue Kunstwissenschaft‘, das als programmatische Formel eine kaum überschaubare Masse an institutionellen, theoretischen, kunstpädagogischen, verlegerischen und ausstellerischen Initiativen der Akademie umfasst.⁵ Dabei verbindet diese Formel drei inhaltliche Aspekte, die als Faktoren bei der Entstehung der Akademie der Kunstwissenschaften im Jahre 1921 wirken.

Erstens sind es theoretische Gründe, die aus der Entwicklung der Geisteswissenschaften am Anfang des 20. Jahrhunderts resultieren und ein neues Selbstverständnis dieser Wissenschaften als autonome Wissenschaften markieren. In den Forschungen zur Literatur und Kunst geht es ebenfalls darum, sie in den Rang einer selbständigen wissenschaftlichen Disziplin zu erheben. Dabei gilt es als Konsens,⁶ dass sich sowohl die so genannte Ästhetik von oben, also eine metaphysische Beschäftigung mit dem ‚Wesen des Schönen‘ in der Ästhetik des deutschen Idealismus sowie die normative Ästhetik der Neukantianer, als auch die ‚Ästhetik von unten‘, d.h. die von Gustav Theodor Fechner ausgerufene psychologische und psychophysiologische Erforschung der Kunst im Sinne einer experimentellen Ästhetik nicht als Grundlagen einer solchen autonomen Wissenschaft fungieren können. In beiden Richtungen, wenn auch auf unterschiedliche Weise, wird die Kunst nicht als ein selbständiges Phänomen anerkannt, sondern in einer übergreifenden Instanz aufgelöst: in einer hypostasierten Ideenwelt oder einem Kontinuum von psychischen Eindrücken. Auch die parallel dazu sich entwickelnden Ansätze des Historismus und der Soziologie der Kunst im Anschluss an Hippolyte Taine haben es nicht vermocht, diese Auffassungen grundsätzlich zu korrigieren. Somit stellt sich für die Protagonisten der autonomen Kunstforschung die Aufgabe, zunächst einen wissenschaftstheoretischen Rahmen zu entwickeln, in dem diese Forschung weder als eine essayistische Kunstkritik noch als Unterabteilung von Metaphysik oder Psychologie, sondern als autonome und legitime wissenschaftliche Beschäftigung betrieben werden kann. Dafür bedarf es einer Verständigung über Gegenstand, Methoden und Grundbegriffe dieser Forschung, die ihren Zusammenhang und ihre Abgrenzung von den anderen Disziplinen gewährleisten.

5 Zu diesem Schlagwort vgl. Gabričevskij 2002a, S. 25f. sowie Nedovič 1927, S. 7f.; Pogodin 1997, S. 96–109.

6 In seinem programmatischen Aufsatz „K voprosu o postanovke naučnoj raboty v oblasti iskusstvovedenija“ („Zur Frage nach der Organisation der wissenschaftlichen Arbeit auf dem Gebiet der Kunstforschung“) von 1926 spricht Gustav Špet (Špet 1926) diese Konsensvorstellung aus.

Diese Situation war am Anfang des 20. Jahrhunderts zwar für die gesamteuropäische Forschungslandschaft charakteristisch, führte aber zunächst nur in Deutschland, bedingt durch die dort intensiv geführten Debatten über den Status der Geisteswissenschaften, zu einer breit angelegten Reflexion über die Grundlagen der Kunstwissenschaft.⁷ In Russland dagegen wurde die Erforschung der Kunst noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Rahmen der Archäologie betrieben. Zwar wurden gemäß den neuen Universitätsstatuten von 1863 (modifiziert 1884) Lehrstühle für „Geschichte und Theorie der schönen Künste“ (*istorija i teorija izjaščnych iskusstv*) an den Universitäten des Russischen Reiches eingerichtet, doch sie blieben, wie z.B. an der Universität in Charkov mangels ausgebildeten Personals über 30 Jahre unbesetzt.⁸ Und dort, wo sie ihre Tätigkeit aufnehmen konnten, wurden sie, wie an der Moskauer Universität, den altphilologischen Abteilungen zugeordnet, was eine Einschränkung auf das Studium der Kunst des Altertums mit sich brachte.

Erst 1912 wurde nach dem Vorbild des deutschen kunsthistorischen Instituts in Florenz das Institut für Kunstgeschichte (*Institut istorii iskusstv*) in Sankt-Petersburg gegründet, das als außeruniversitäre Forschungseinrichtung aus den privaten Mitteln eines Kunstliebhabers, des Grafen Valentin Zubov, finanziert wurde. Die Intensität, mit der bei diesen Vorgängen deutsche Kunstwissenschaft rezipiert wurde, wird nicht zuletzt durch die Tatsache illustriert, dass der Bücherbestand der Bibliothek des neu gegründeten Instituts fast vollständig in Berlin und Leipzig angeschafft wurde.⁹ Noch in den 1920er Jahren beziehen sich Autoren wie Gustav Špet oder der Archäologe Boris Bogaevskij sowie der Kunsthistoriker Dmitrij Nedovič bei ihren übersichtartigen Darstellungen des aktuellen Forschungsstandes in der Kunstwissenschaft so gut wie ausschließlich auf deutsche Forschungen, wobei hier vor allem den Kunsttheorien von Konrad Fiedler, Heinrich Wölfflin und den Protagonisten der so genannten allgemeinen Kunstwissenschaft (Max Dessoir und Emil Utitz) besondere Aufmerksamkeit gewidmet wird, da gerade sie sich für eine autonome Kunstforschung einsetzten.¹⁰

Den zweiten Faktor, der dem Programm einer ‚Neuen Kunstwissenschaft‘ zum Durchbruch verhilft, bildet die Erweiterung des Feldes der wissenschaftlichen Forschung, die durch rasante Entwicklungen in der Kunst und Literatur selbst verursacht wurde. Die neue Kunst, die nicht nur Puškin vom „Dampfer der Gegenwart“ werfen wollte, sondern das gesamte bisherige Kunstverständnis in Frage stellte – sei es durch Rückkehr zu archaischen Magie- und Sprachpraktiken oder durch Annäherung der Kunst an die technische Konstruktion bzw. die ökonomische Produk-

7 Ein Überblick dieser Debatten speziell in Bezug auf die Kunst- und Literaturwissenschaft findet sich bei Hermand 1971.

8 Vgl. Chalanskij/Bagalej 1908, S. 24f. Der Lehrstuhl wurde 1863 eingerichtet, die erste Besetzung der Professur erfolgte 1893. Zur akademischen Situation der Kunstforschung in Russland vgl.: Špet 1926; Šmit 1925a.

9 Vgl. *Zadači i metody izučenija iskusstv*, S. 171f. Zur Tätigkeit des Instituts vgl.: Šmit 1925a; *Rossijskij institut istorii iskusstv v memuarach*.

10 Vgl. Špet 1926; Nedovič 1927; Bogaevskij 1924, S. 7–63.

tion – hat auch die Reflexion über die Frage, wie die Kunst zu verstehen und zu bestimmen ist, radikal herausgefordert. Diese Entwicklung der Kunst erforderte eine grundlegende Umstellung der theoretischen Reflexion, die sich nicht mehr allein auf die Geschichte der Kunst konzentrieren, sondern auch die aktuelle Situation in den Blick nehmen musste. Während die Generation der 1910er Jahre in den Entwicklungen des Kubismus und Futurismus nur Verfall und Auflösung der Kunst zu sehen vermochte, wie Berdjaev in seiner Schrift über *Die Krise der Kunst* (*Krizis isusstva*)¹¹ erklärte, so sah dagegen Špet in den Entwicklungen der Kunst den Anbruch einer neuen Renaissance, die er als Imperativ der nachrevolutionären Kultur formulierte. Seine jüngeren Kollegen überwandten darüber hinaus Špets reservierte Haltung gegenüber der aktuellen Kunst und befürworteten noch entschiedener die radikalen Erneuerungen der Poesie, die durch die Futuristen initiiert wurden.¹² Für diese Erweiterung des Feldes wissenschaftlicher Forschung auf dem Gebiet der Kunst bedurfte es aber ebenfalls eines neuen institutionellen Rahmens, der die Auseinandersetzung mit dem Phänomen Kunst jenseits der akademischen Grenzen der Archäologie und der traditionellen Kunst- und Literaturgeschichte bieten konnte.

Schließlich muss die Kulturpolitik der neuen Sowjetmacht als dritter Faktor erwähnt werden, der die Herausbildung einer ‚Neuen Kunstwissenschaft‘ beschleunigte. Denn die Stabilisierung der Sowjetmacht zu Beginn der 1920er Jahre stellte sie vor Aufgabe, ihre Herrschaft nicht nur im politischen und militärischen, sondern auch im Bereich des Sozialen und der Bildung zu sichern. Dafür war sowohl die Gewinnung von so genannten bürgerlichen Spezialisten nötig, die ihre Kompetenz für die Bewältigung von kulturpolitischen Aufgaben zur Verfügung zu stellen bereit waren, als auch der Ausbau der pädagogischen Aktivitäten, die die Erziehung des ‚neuen Menschen‘ als Staatsaufgabe gewährleisten sollten. Der Kunst, insbesondere den visuellen Künsten, fiel im Zusammenhang mit diesen staatspädagogischen Maßnahmen eine besondere Rolle zu, denn nur mit ihrer Hilfe konnte die Sowjetmacht in einem Land mit einer Bevölkerung von ca. 70 Prozent Analphabeten ihre ideologischen und politischen Ziele erreichen.

Hinzu kam der Umstand, dass gerade im Kunstbereich diese programmatischen Ziele noch gar nicht klar definiert waren: Es galt in der politischen und ideologischen Führung als Konsens, dass es im Marxismus noch keine ausgearbeitete Kunsttheorie gab, die eine konsistente Erklärung der geschichtlichen Entwicklung der Kunst sowie ihrer sozialen Bestimmung und Funktion vom marxistischen Standpunkt aus zu geben vermochte, und dass es darauf ankam, eine solche Theorie zu entwickeln. Noch 1923 konnte der Volkskommissar für Bildung Anatolij

11 Berdjaev 1918. Seine Auffassung hat Berdjaev als einer der früheren Mitglieder der philosophischen Abteilung der GACHN in einem Vortrag an der GACHN (11.05.1922) unter dem Titel „Das Ende der Renaissance in der modernen Kunst“ (*Konec Rennessansa v sovremennom iskusstve*) entfaltet. Vgl.: *Gosudarstvennaja Akademija chudožestvennyh nauk. Otčet 1921–1925*, S. 88.

12 Vgl. Vinokur 1925, vor allem den Aufsatz „Rečevaja praktika futuristov“ [Die Redepraxis der Futuristen], S. 304–313; Gornung 2001. Gornung gehörte zu den jüngeren Mitarbeitern von Gustav Špet an der GACHN.

Lunačarskij seine zwanzig Jahre alten Aufsätze zur Ästhetik mit dem Hinweis neu auflegen, seitdem seien keine nennenswerten Beiträge zur marxistischen Kunstphilosophie entstanden.¹³ Das Prädikat ‚marxistisch‘ konnten dabei ganz heterogene kunsttheoretische Positionen für sich in Anspruch nehmen, deren Spektrum von einem vulgärsoziologischen Reduktionismus im Sinne von Valerian Pereverzev oder Viktor Friče¹⁴ bis hin zu den Konzeptionen einer synthetischen Kunstgeschichte von Ieremija Ioffe¹⁵ und dem sozialpsychologischen Ansatz der Kunstforschung von Fedor Šmit¹⁶ reichte. Daher erwies es sich auch unter kulturpolitischen Gesichtspunkten als erforderlich, eine Institution zu schaffen, die nicht nur die Kunstforschung in Russland koordinieren, sondern darüber hinaus ein wissenschaftstheoretisches und organisatorisches Konzept für eine solche Koordination entwickeln sollte.

Alle diese drei Faktoren zusammen – die Bestrebungen nach einer autonomen Kunstforschung, die Reflexion auf die neue Kunst und der Bedarf einer wissenschaftlichen Legitimation der kulturpolitischen Ziele der neuen Macht – führten im Oktober 1921 zur Einrichtung der GACHN, die aus der wissenschaftlich-künstlerischen Kommission des Kommissariats für Bildung hervorgegangen war. In das organisatorische Konzept der Akademie sind mindestens drei Entwürfe eingegangen, die eine Integration der Forschung auf dem Gebiet der Kunst und Kultur vorsahen: zum einen die Vorstellungen des Präsidenten der GACHN, des Literaturwissenschaftlers Petr Kogan, der in Umsetzung der Vorstellungen von Lunačarskij eine marxistische Kunstwissenschaft forderte, die den historischen Zusammenhang der alten und neuen Kultur soziologisch untermauern sollte.¹⁷ Als zweiter Entwurf können die Überlegungen von Vasilij Kandinskij zur Verbindung einer wissenschaftlichen (vor allem naturwissenschaftlichen) Erforschung der Elemente der Kunst und der künstlerischen Praxis gelten. Hierbei handelt es sich um Überlegungen, die Kandinskij erfolglos versucht hat, in dem von ihm ins Leben gerufenen Institut für künstlerische Kultur (Institut chudožestvennoj kul'tury – INChUK, 1920) gegen die Positionen der Konstruktivisten durchzusetzen.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 sollte.¹⁹ Allen drei Konzepten war gemeinsam, dass sie sich gegen die Bestrebungen der linken Kunsttheoretiker und -praktiker wandten, die so genannte proletarische Kultur als einen radikalen Bruch mit der bisherigen Kultur zu interpretieren und sie als leitende Ideologie der Kulturpolitik zu installieren.

13. Lunačarskij 1923. Vgl. dazu Mazaev 2007, S. 177–200.

14. Vgl. Pereverzev 1928; Friče 1930. Beide waren an der soziologischen Abteilung der GACHN tätig.

15. Vgl. neuerdings Ioffe 2006.

16. Šmit 1925b.

17. Kogan 1923.

18. Vgl. dazu Podzemskaja 2009.

19. Vgl. dazu: Špet 1926.

Grundkonzepte eines Zusammenhangs von Philosophie und Kunstwissenschaften

Aus diesen konzeptionellen Vorarbeiten ist der Plan der Akademie hervorgegangen, dem Lunačarskij zustimmte und damit den Weg für die Gründung der GACHN freimachte, die in kürzester Zeit nicht allein ihrem Anspruch²⁰ nach, sondern auch faktisch zu einer führenden Einrichtung der Kunstforschung in Russland avancierte.²¹ Der Plan sah die Organisation von drei Abteilungen vor – einer physikalisch-psychologischen, einer soziologischen und einer philosophischen. Die erste Abteilung sollte „die inneren positiven Gesetze erforschen, nach denen die Kunstwerke in jedem einzelnen Kunstbereich hervorgebracht werden“²². Die Leitung übernahm Kandinskij selbst. Nach seiner Abreise nach Deutschland Ende 1921 wurde der Kunsthistoriker Anatolij Bakušinskij sein Nachfolger. Die soziologische Abteilung, deren Leiter der Kunstsoziologe Viktor Friče wurde, hatte zum Ziel, „die Kunst vom Standpunkt ihrer sozialen Genese und Bedeutung zu untersuchen“, wobei diese Untersuchung im Wesentlichen eine Übertragung der marxistischen Klassenanalyse auf die Kunstgeschichte darstellte. Die philosophische Abteilung, deren Leitung seit Februar 1922 Gustav Špet innehatte, sollte „die Prinzipienfragen sowie die methodischen Fragen der Kunstwissenschaft überhaupt“ analysieren.²³

Hinter dieser Kombination von Forschungsrichtungen stand die Idee, eine Synthese von theoretischen Disziplinen, der Reflexion auf die Kunstpraxis sowie der Kunstpädagogik und Kunstpräsentation zu erreichen. Nach dem Vorbild der ‚Synthese der Künste‘ hat das Konzept der Akademie unter den Begriff ‚Kunst‘ nicht allein die bildenden Künste subsumiert, sondern das gesamte Museion der Künste, einschließlich Literatur, Theater, Musik, Film, aber auch Tanz, Industriedesign und Buchkunst. Die einzelnen Künste sollten in verschiedenen Sektionen behandelt werden, so dass die Zusammenarbeit sowohl ‚horizontal‘, also nach der Art der Erforschung der Künste (Psychologie und Physiologie, Philosophie, Soziologie), als auch ‚vertikal‘, d.h. nach der jeweiligen Kunstart, gestaltet werden sollte.²⁴ Somit war ein Interdisziplinaritätskonzept entwickelt, das nicht nur das gesamte Spektrum der Kulturwissenschaften umfasste, sondern, anders als in entsprechenden Debatten in Deutschland, auch die Naturwissenschaften in die Erforschung der Künste einbezog.

Eine solche Verbindung von verschiedenen und oft heterogenen Forschungsrichtungen führte in der Praxis zur Herausbildung von zahlreichen Subdisziplinen, was in einer rapiden Vermehrung von institutionellen Einheiten wie Kommissio-

20 Vgl.: *Gosudarstvennaja Akademija Chudožestvennych nauk / L'Académie d'Etat des sciences de l'art.*

21 Vgl. Gornung 2001, S. 315f.

22 Kondrat'ev 1923, S. 414. Vgl. dazu Strekopytov 1997; Poleva 1999, S. 16, 31.

23 Kondrat'ev 1923, S. 417, 419.

24 Vgl. das Organigramm der Akademie in: *Gosudarstvennaja Akademija Chudožestvennych nauk / L'Académie d'Etat des sciences de l'art*, einsehbar ebenfalls auf der Site des Forschungsprojekts „Die Sprache der Dinge“: URL: <http://dbs.rub.de/gachn/files/structure%20franz.jpg>

nen, Laboratorien, Kabinetten usw. seinen Niederschlag fand. Bei einer solchen Heterogenität der Einzel- und Kollektivstudien drängt sich die Frage auf, ob hier überhaupt die gemeinsame Initialidee noch sinnvoll realisiert werden oder ob die GACHN nicht vielmehr nur als eine Gelehrtensozietät – eben als eine Akademie – funktionieren konnte. Dieses Problem war auch den Protagonisten durchaus bewusst. In diesem Sinn beschrieb Kogan, der Präsident der Akademie, 1925 die institutionelle Entwicklung der GACHN als den Übergang von einer Gemeinschaft der Gelehrten, die ihre Vorträge einem Fachpublikum präsentieren und mit ihm diskutieren, zu einem Forschungszentrum, in dem alle institutionellen Strukturen wie Forschergruppen, Laboratorien, Bibliotheken usw. klar definierten Projektzielen unterstellt werden.²⁵ Außerdem erwiesen sich die drei Konzepte der Abteilungen in der Praxis der Forschung oft als alternative Grundmodelle der Verbindung von Kunst und Wissenschaft.

Das Konzept von Kandinskij sah die Wissenschaft in den Dienst der Kunst gestellt, der sie mit ihren naturwissenschaftlichen und wahrnehmungspsychologischen Analysen der ‚Elemente der Kunst‘ zuarbeiten sollte. Mitarbeiter der von ihm gegründeten psychophysischen Abteilung erkannten zwar die selbständige Bedeutung der Wissenschaft von der Kunst an, behandelten jedoch die Kunstwissenschaft als einen Zweig der allgemeinen Psychologie, wie beispielsweise der GACHN-Mitarbeiter Sergej Skrjabin in einer Reihe von Vorträgen zum Thema „Die psychologische Methode in der Ästhetik“ („O psihologičeskom metode v estetike“) 18. Mai 1926, 21. Dezember 1926, 21. Juli 1927) ausführte.²⁶

Dagegen beabsichtigte das Konzept von Viktor Friče, die Funktion der Kunst aus soziologischen Gesetzen zu erklären und auf diese Weise die Kunst als Mittel im gesellschaftlichen Kampf ums Dasein zu bestimmen. Doch auch hier war die angestrebte Soziologie der Kunst nach dem Modell der exakten nomothetischen Wissenschaften konstituiert. „Wenn es gelingt“, schrieb Friče im Vorwort zur russischen Übersetzung des Buches des Kunstsoziologen Wilhelm Hausenstein *Kunst und Gesellschaft*, „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.“²⁷

Dem Ziel, diesem Prozess der Zersplitterung von Forschungsaktivitäten einerseits und der für die Kunstforschung fatalen Ausrichtung auf naturwissenschaftliche Prinzipien andererseits entgegenzusteuern, waren die Bemühungen der philosophischen Abteilung und speziell des Kreises um Gustav Špet gewidmet. Špet, der seit 1924 auch den Posten des Vizepräsidenten der Akademie innehatte, konnte auf die gesamte Forschungspolitik der GACHN Einfluss nehmen, d.h. vor allem auf die Gestaltung der Forschungsorganisation.

²⁵ Kogan 1925, S. 6.

²⁶ RGALI F. 941. Opis' 14. D. 23. L. 8, L. 31-32.

²⁷ Friče 1924, S. 4.

Seine Vorstellungen von dieser Organisation bewegten sich allerdings nicht in Richtung einer Synthese der Wissenschaften, die immer noch an eine Einheitswissenschaft denken lässt, sondern in Richtung einer, wie er sagt, „synechologischen Kunstwissenschaft“. Der Terminus Synechologie, der in Werken von Herbart, Brentano und Fechner verwendet wird und die Lehre von einem Kontinuum (von Raum und Zeit bei Brentano, von psychischen Leistungen bei Herbart) bedeutet,²⁸ nutzt Špet hier, um die Idee eines Zusammenhangs der Wissenschaften von Kunst zu verdeutlichen, der keine Einheitswissenschaft stiftet, sondern verschiedene Aspekte der Korrelation zwischen dem Gegenstand ‚Kunst‘ und den Weisen, wie er für das wissenschaftliche Bewusstsein konstituiert wird, bezeichnet.

Um eine detaillierte Vorstellung von einem solchen Kontinuum zu entwickeln und mit der Praxis der einzelnen Kunstwissenschaften zu verbinden, ist ein philosophisch-methodischer Rahmen erforderlich, der die verschiedenen wissenschaftlichen Zugriffsweisen als Momente eines Zusammenhangs darstellen lässt. Die Ausarbeitung dieses Rahmens sollte durch die Forschungen der philosophischen Abteilung der GACHN konkret durchgeführt werden, wie bei der konstituierenden Sitzung der Abteilung am 20. Februar 1922 beschlossen wurde. In dieser Anfangsphase haben an der Tätigkeit der Abteilung Nikolaj Berdjaev, Semen Frank, Fedor Stepun und Boris Vyšeslavcev teilgenommen. Dem Beschluss, dem die organisatorischen Vorschläge von Špet zugrunde gelegt wurden, zufolge umfasste die Initialzielsetzung drei Problemfelder: „1) Der allgemeine Charakter der modernen Ästhetik als strenges Wissen im Vergleich [im Sinne der Abgrenzung – N.P.] mit der metaphysischen und psychologischen Richtung; 2) Forschungsmethoden der modernen Ästhetik; 3) Probleme der Ästhetik, die durch die revolutionäre Gegenwartssituation in Russland aufgeworfen sind“.²⁹

Diese Aufgaben und vor allem die erste Aufgabe, den theoretischen Status der Ästhetik als Grundwissenschaft für die empirischen Kunstwissenschaften zu klären, wurden in der Arbeit von drei Kommissionen der philosophischen Abteilung konkretisiert: den Kommissionen zur Erforschung der künstlerischen Form (Komissija po izucheniju problemy chudožestvennoj formy), zur Geschichte der ästhetischen Konzeptionen (po izučeniju estetičeskich učenij) und zur Ausarbeitung eines Lexikons der Kunstterminologie³⁰ (po sostavleniju slovarja chudžestvennoj terminologii). Später wurde diese Arbeit durch die Schaffung einer weiteren Kom-

28 Vgl. den Artikel „Synechologie“ in Ritter u.a. 1998, S.782. Špet, der zusammen mit Grigorij Čelpanov seit 1907 am Aufbau des Psychologischen Instituts an der Moskauer Universität beteiligt war und sich in diesem Zusammenhang mit der deutschen psychologischen Forschung intensiv auseinandersetzte, kannte mit großer Wahrscheinlichkeit die *Synechologischen Untersuchungen* des Herbart-Schülers Moritz Wilhelm Drobisch, in denen er diese Konzeption der Synechologie entfaltete; vgl. Špet 2006, S. 275.

29 Kondrat'ev 1923, S. 419.

30 Dieses Lexikon, das zur Zeiten der GACHN nicht fertiggestellt werden konnte, wurde 2005 von Igor Čubarov aufgrund der im Nachlass der Akademie verbliebenen Materialien rekonstruiert und 2005 unter dem Titel *Slovar' chudožestvennych terminov G.A.Ch.N. (GACHN-Wörterbuch künstlerischer Begriffe)* publiziert.

mission – für Ästhetik und Philosophie der Kunst – ergänzt. Die Vorbereitung des Lexikons sollte jedoch Priorität erhalten, denn die Aufgabe der Ausarbeitung der wissenschaftlichen Begrifflichkeit der Kunstforschung sah man als abteilungsübergreifende und sogar als zentrale Zielsetzung der Akademie an, wurde doch auch dem Akademie-Konzept von Kandinskij „die Überprüfung der existierenden Terminologie und die Festlegung neuer bestimmter Termini“³¹ als hauptsächliche Zielsetzung zugrunde gelegt. Daher nahmen auch die Arbeiten in den anderen Kommissionen, also die Erforschung der Geschichte der Ästhetik sowie die Untersuchungen zur künstlerischen Form, stets die Problematik der ästhetischen und kunsttheoretischen Begriffe in den Blick.

Die zentrale Frage, die sich dabei für eine philosophisch und wissenschaftstheoretisch orientierte Forschung stellt, ist die nach dem epistemologischen Status der Begrifflichkeit der Kunstwissenschaften: Worauf beziehen sich ihre Begriffe, welche Erkenntnisfunktion kommt ihnen zu, und in welchem Verhältnis stehen sie zu den philosophischen Kategorien sowie zu den empirischen Daten?

Die Grundlage für die Beantwortung dieser Fragen bildet in den Diskussionskreisen der GACHN die Abgrenzung der Kunst vom ‚Ästhetischen‘ bzw. einer Kunstwissenschaft von der Ästhetik. Diese Unterscheidung geht bekanntlich auf die deutschen Debatten um die Kunsttheorie Konrad Fiedlers sowie um die Bestimmung der so genannten allgemeinen Kunstwissenschaft zurück, die in den Jahren nach 1900 die kunsttheoretische Szene beherrschten.³² Diese Bestrebungen greifen die Forderung von Konrad Fiedler auf, eine Auffassung der Kunst als Phänomen *sui generis* zu entwickeln, welche dieses deutlich von dem ästhetischen Erlebnis (Genuss) und der ästhetischen Wertung (schön, hässlich etc.) abzugrenzen vermag. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts bildeten Versuche einer solchen Abgrenzung das Zentrum der wissenschaftlichen Richtung um die von dem Kunstphilosophen Max Dessoir ins Leben gerufene „Gesellschaft der Ästhetik und allgemeinen Kunstwissenschaft“, der später auch die gleichnamige Zeitschrift gründete. Der Titel der Zeitschrift enthält schon die programmatische Abgrenzungsformel, die besagt, dass die Ästhetik mit ihrer Analyse der ästhetischen Erlebnisse und Wirkungen, des ästhetischen Genusses sowie mit ihren ästhetischen Wertungskategorien nicht imstande ist, das Kunstphänomen in den Blick zu nehmen, da die Kunst als ein komplexes Kulturprodukt auch mit außerästhetischen Wirkungen (religiösen, politischen usw.) verbunden ist. Der Bereich des Ästhetischen ist zwar breiter als der Bereich der Kunst, aber zugleich ist die Kunst ihrerseits ein über die ästhetische Wirkung hinausgehendes Phänomen. Daher bedarf es einer selbständigen Wissenschaft von der Kunst, die dieses Phänomen eigens zu thematisieren vermag. Die Protagonisten der allgemeinen Kunstwissenschaft um Dessoir – Emil Utitz, Richard Hamann u.a. – sehen in der Philosophie der Kunst den systematischen Ort dieser allgemeinen Wissenschaft.³³

31 Kandinskij 2001, S. 73.

32 Vgl.: Früchtl/Moog-Grünewald 2007.

33 So insbes. die Auffassung von Emil Utitz (1914-20), auf die sich Špet mehrfach bezieht.

Der Bezug auf diese Ansätze ist in den Debatten an der GACHN nicht zu übersehen. Er wird dem Špet-Kreis bisweilen zum Vorwurf gemacht, wie etwa in der verärgerten Tagebuchnotiz des Formalisten Boris Ėjchenbaum: „die Moskauer Theoretiker zitieren nur die deutsche Wissenschaft und erkennen ausschließlich Špet (wegen seines deutschen Namens?) und die Deutschen an“³⁴. In einer ganzen Reihe von Diskussionsbeiträgen, von denen nur wenige publiziert sind, thematisieren Špets Kollegen, die GACHN-Mitarbeiter Aleksandr Gabričevskij, Aleksandr Achmanov, Appolinarija Solov'eva sowie Špet selbst das Verhältnis von allgemeiner Kunsttheorie, Ästhetik und Kunstphilosophie und machen ihre Unterscheidung zur Grundlage ihrer wissenschaftstheoretischen Konzeptionen. Zu erwähnen wäre in diesem Zusammenhang die von Gabričevskij in Anlehnung an Georg Simmel entwickelte Systematik der Kunstwissenschaften, die die theoretisch formale und die historisch interpretative Weise der Kunstforschung umfasst.³⁵ Den Abschluss der Systematik bildet bei Gabričevskij die Philosophie als Phänomenologie des künstlerischen Gegenstandes, die ihn als individuelles Gesetz erfasst. Dabei wird auch die Philosophie nach den beiden Seiten der Kunstwissenschaft ausgerichtet: der auf die formale Kunsttheorie bezogene Teil der Philosophie bekommt die Bezeichnung Philosophie der künstlerischen Gestalt, die die individuelle innere Form des Kunstwerks zum Thema hat, dagegen bezieht sich die Philosophie des Stils auf die Geschichte der Kunst und thematisiert die Art und Weise, wie die Kunstwerke in die Welt der Kunst und Kultur eingehen und darin einen historischen Zusammenhang bilden.

Aber auch von Seiten der Kunstwissenschaft an der GACHN wird die Neustrukturierung dieses Verhältnisses vorgenommen: Die Kunsthistoriker Dmitrij Nedovič³⁶ und Aleksej Sidorov betrachten es als aktuell zentrale Aufgabe der Kunstwissenschaft, ein produktives Verhältnis von Theorie, Geschichte und Philosophie in der Erforschung der Kunst zu entwickeln. Der Vorschlag von Sidorov in seinem Vortrag „Ästhetik und Kunstwissenschaft“³⁷ an der GACHN (27. April 1922) geht beispielsweise dahin, eine allgemeine und eine spezielle Kunstwissenschaft zu unterscheiden, die der Unterscheidung von Theorie und Empirie entspräche. Die allgemeine Kunstwissenschaft soll dabei wiederum von der Ästhetik und Philosophie sowohl methodisch als auch inhaltlich klar gesondert werden, wobei sich die beiden in der Analyse des Verhältnisses vom Künstler und Publikum erneut treffen, da in diesem Verhältnis eine Objektivation des künstlerischen Aktes stattfindet, auf die sich die beiden Disziplinen beziehen.

Überhaupt wird die Gleichsetzung von Philosophie der Kunst und Kunsttheorie (bzw. allgemeiner Kunstwissenschaft), wie sie in Deutschland Utitz vornimmt, in den Diskussionen der GACHN durchaus kritisch gesehen. Die Argumente für diese Kritik liefert Špet, indem er ausführt, dass durch eine solche Gleichsetzung in

³⁴ Zit. nach Ustinov 2001, S. 250. Der Name Špet ist jedoch polnischer Herkunft.

³⁵ Gabričevskij 2002b.

³⁶ Nedovič 1927.

³⁷ RGALI. Fond 941. Op. 14. D. 2. L. 11.

den eigentlichen Bereich der Kunstwissenschaften dann nur die empirischen Wissenschaften fallen würden.³⁸ Eine selbständige ‚theoretische‘ Kunstwissenschaft scheint aufgrund dieser Gleichsetzung nicht möglich zu sein. Dies ist jedoch, so Špet, lediglich eine Folge der akademischen Nomenklatur der deutschen Universitäten, an denen sich mit der Kunst ausschließlich die Kunstgeschichte als historisch-empirische Wissenschaft befasst, die ihre theoretischen Prinzipien entweder aus der Philosophie (Metaphysik) oder aus der Psychologie bezieht. Dadurch aber, dass zu der Kunstgeschichte inzwischen weitere Disziplinen wie Musikwissenschaft, Theaterwissenschaft u.a. hinzukommen (die in der Universitätsstruktur bis dato noch keinen Platz hatten), bedürfen auch sie eines eigenen theoretischen Gerüsts sowie eines gemeinsamen methodischen Rahmens, der durch eine von der Philosophie zu unterscheidende allgemeine Kunstwissenschaft zu leisten wäre. Im Grunde überträgt Špet hier die von ihm in Anlehnung an Husserl und Dilthey ausgearbeitete und hermeneutisch begründete Systematik der Geisteswissenschaften auf die Kunstforschung. Demnach unterscheidet er konkrete (historische) und abstrakte (theoretische) Wissenschaften, wie zum Beispiel die Geschichte als konkrete und die Soziologie als formale Gesellschaftswissenschaft. Davon wird nun die Philosophie als Lehre von der Konstitution des Gegenstandes dieser Wissenschaften abgegrenzt. So muss auch in Bezug auf die Kunst eine – allerdings erst noch zu schaffende – allgemeine Kunstwissenschaft als Form- und Methodenlehre der einzelnen Kunstwissenschaften von der phänomenologischen Ontologie der Kunst beziehungsweise des ästhetischen Gegenstandes unterschieden werden. In den *Ěstetičeské fragmenty* (*Ästhetischen Fragmenten*) entwirft Špet die Vorstellung von einer solchen theoretischen Kunstwissenschaft, die er in Gestalt der Poetik als Lehre von den sinnlichen (äußeren) Formen und den inneren Sinnformen der (poetischen) Sprache bzw. von der ‚poetischen Logik‘ konzipiert. Diese poetische Logik impliziert alle funktionalen Momente der einzelnen Künste, weswegen Špet das poetische Wort als Paradigma des Kunstverständnisses überhaupt ansieht.³⁹ Trotz der Einwände, die beispielsweise Grigorij Vinokur gegen die Idee einer allgemeinen Grammatik bzw. Poetik vorträgt,⁴⁰ wird die Idee der Poetik als eine solche formale Grundtheorie der Kunstwissenschaften von Špet und seinen Mitarbeitern weiterhin als wissenschaftstheoretisch erforderlich angesehen.⁴¹

Auch die Analysen der Philosophen der GACHN zur Konstitution des ästhetischen Gegenstandes und insbesondere die Konzeption der Seinsweise des ästhetischen Gegenstandes als eines „abgehobenen Seins“ (*otřešennoe bytie*) bei Špet und seinen Mitstreitern tragen zur wissenschaftstheoretischen Bestimmung der Kunstwissenschaft als selbständige Geisteswissenschaft bei. Die Probleme, die bei diesem gegenstandsorientierten Ansatz in der Abgrenzung des ästhetischen Bereichs und

38 Vgl. Špet 1926, S. 6f.

39 Vgl. Špet 2007b, S. 51 (Fußnote).

40 Vgl. den Bericht über den Vortrag von Grigorij Vinokur in: *Bjulleten' GACHN* 8-9. Moskau 1927/28, 17f.

41 Vgl. den GACHN-Sammelband *Chudožestvennaja forma* sowie den Beitrag von Rainer Grübel in diesem Band.

der Kunst entstehen, werden in den Sitzungen der philosophischen Abteilung kontrovers diskutiert (vgl. die Diskussion um den Vortrag von Achmanov „Ästhetik und Philosophie der Kunst“)⁴². Aus der Analyse dieser Diskussionen wird ersichtlich, dass die von Špet vorgenommene Spezifizierung der Kunst als Weise des ästhetischen („abgehobenen“) Seins und zugleich als Verkörperung und Ausdruck des Sinns möglicherweise nicht zureichend ist, die eingangs beabsichtigte Differenzierung des Ästhetischen und der Kunst zu begründen. Denn im Laufe der Argumentation hebt Špet diese Differenzierung teilweise auf, wenn er erklärt: „wir haben methodisches Recht, auf der Suche nach dem Ästhetischen von der Kunst auszugehen“.⁴³ Ein ähnliches Problem tritt in den Ausführungen Achmanovs zu Tage,⁴⁴ wenn er zunächst von der Differenz des Ästhetischen und der Kunst ausgeht, dann aber als konstitutives Merkmal der Kunst, das sie von allen anderen Kulturphänomenen unterscheiden soll, wiederum das Ästhetische anführt.

Eine solche Vorgehensweise, die Kunst durch das „Ästhetische“ zu definieren, ist jedoch schwer, mit der Deutung der Kunst als Verkörperung von Sinn bzw. als Zeichen in Einklang zu bringen, wie sie Špet sonst vertritt. Denn als Sinnverkörperung ist Kunst ja nicht unbedingt ‚ästhetisch‘, das heißt sie ist nicht notwendig mit ästhetischen Wertungen sowie mit einem ‚ästhetischen Erlebnis‘ verbunden. Wie die späteren Analysen von Kunstwerken nach dem Prinzip der Ready-mades durch Arthur Danto bestätigen,⁴⁵ ist das Merkmal des Kunstwerks, eine Sinnverkörperung zu sein, gerade nicht primär durch ein ästhetisches Erlebnis greifbar, denn in ihrer Wahrnehmung unterscheiden sich schließlich die Brillo-Box im Supermarkt und in der Ausstellung von Andy Warhol in nichts voneinander. Es ist daher durchaus konsequent, dass Špet seine Auffassung von Kunst auf der Basis einer hermeneutischen Semiotik durchführt und die Kunst insgesamt als Wort bzw. als Sprache deutet, die verstanden werden will – eine Sprache, in der die expressive und die signifikative Funktion aneinander gekoppelt sind.

Damit werden die Konturen der *Instauratio magna* der Kunstwissenschaften, wie sie an der GACHN in Angriff genommen wurde, sichtbar: Sie stellt die Sprache als Medium aller Künste und Wissenschaften in den Mittelpunkt. Die Sprache der Wissenschaft, die ihre Terminologie durch eine kritische Sichtung der Geschichte und der Systematik ästhetischer Begriffe gewinnt, korreliert mit der Sprache der Kunst, die durch Gestaltung des „abgehobenen“ Gegenstandes Sinnartikulation ermöglicht. Und schließlich stehen beide – Wissenschaft und Kunst – mit der ‚Sprache der Dinge‘ in Korrelation, um eine Idee von Aleksandr Gabričevskij zu zitieren.⁴⁶ 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 konstituie-

42 RGALI. Fond 941. Opis' 14. D. 20. L. 15-16.

43 Špet 1923, S. 74.

44 Vgl. RGALI. Fond 941. Opis' 14. D. 20. L. 15-16.

45 Vgl. Danto 1984.

46 Vgl. Gabričevskij 2002c.

ren. Die Reflexion auf diese Konstitutionsvorgänge bildet die Aufgabe einer Philosophie der Kultur, die die philosophische Legitimation der Kunstwissenschaften als Wissenschaften von der kulturellen Wirklichkeit vollendet.

Diese Bestimmung der Philosophie markiert zugleich die Grenze, die die Autonomie und den selbständigen Wert der Kultur und des philosophischen Denkens von allen ideologischen Vereinnahmungen und Instrumentalisierungen trennt. Diese Autonomie des Denkens, die von der Sowjetmacht nicht lange geduldet werden konnte, ist den Mitgliedern der GACHN zum Verhängnis geworden. Im Januar 1930 wird Špet im Zuge der beginnenden Säuberung mit der Begründung aus der Akademie ausgeschlossen, er habe die Akademie in ein „Bollwerk des Idealismus“ (krepkaja citadel' idealizma) verwandelt.⁴⁷ Nach langen Umstrukturierungen und drastischen Begrenzungen der Forschung wird die Akademie im April 1931 aufgelöst. Zwei Jahre später wird auch in Deutschland Emil Utitz wegen seiner jüdischen Herkunft zwangsweise in den Ruhestand versetzt und muss emigrieren. Die Bemühungen um eine ‚Neue Kunstwissenschaft‘, die von der Gemeinsamkeit der theoretischen Bestrebungen in Deutschland und Russland zeugten, werden auf diese Weise unterbrochen. Es ist nun an der Zeit, die produktiven Impulse dieser Diskussionen wieder in Erinnerung zu rufen.

Literatur

- Belting, Hans 2002, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München.
- Berdjaev, Nikolaj 1918. *Krizis iskusstva* [Die Krise der Kunst], Moskau.
- Bogaevskij, Boris 1924. „Zadači iskusstvoznanija (Sovremennye problemy izučenija izobrazitel'nych iskusstv)“ [„Die Aufgaben der Kunstwissenschaft (Aktuelle Probleme der Erforschung der bildenden Künste)“], in: *Zadači i metody izučenija iskusstva*, Petersburg, S. 7–63.
- Chalanskij, M.G./Bagalej, D.I. (Hg.) 1908. *Istoriko-filologičeskij fakul'tet Char'kovskogo universiteta za pervye sto let svoego suščestvovanija* [Die historisch-philologische Fakultät der Universität zu Charkov in den ersten 100 Jahren ihres Bestehens], Charkov.
- Danto, Arthur 1984. *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*, Frankfurt a.M.
- Friče, Viktor 1924. [Vorwort], in: Vil'gel'm Gausenstein [Wilhelm Hausenstein]: *Opyt sociologii izobrazitel'nogo iskusstva* [Der Versuch einer Soziologie der bildenden Kunst], Moskau, S. 4.
- 1930. *Sociologija iskusstva* [Soziologie der Kunst], Moskau (3. Aufl.).
- Früchtl, Josef/Moog-Grünwald, Maria (Hg.) 2007. *Ästhetik in metaphysikerkritischen Zeiten. 100 Jahre „Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft“* [= Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Sonderheft 8], Hamburg.
- Gabričevskij, Aleksandr 2002a. „Novaja nauka ob iskusstve“ [„Die neue Wissenschaft von der Kunst“], in: Ders.: *Morfolgija iskusstva* [Morphologie der Kunst], Moskau, S. 25–26
- 2002b. „Filosofija i teorija iskusstva“ [„Philosophie und Kunsttheorie“], in: Ders.: *Morfolgija iskusstva*, Moskau, S. 40–48.

⁴⁷ Zu den Umständen der Auflösung der Akademie vgl. Jakimenko 2005.

- 2002c. „Jazyk vešče“, in: Ders. *Morfologija iskusstva* [Morphologie der Kunst], Moskau, S. 31–40. Dt.: „Die Sprache der Dinge“, in: *Über die Dinge. Texte der russischen Avantgarde*, hg. v. A. Hennig, Hamburg 2010, S. 567–579.
- GACHN (Hg.) 1925. *Bjulleten' G.A.Ch.N.* [Bekanntmachungen der GACHN], Nr. 1, Moskau, S. 5–7.
- 1926. *Otčet 1921–1925* [Bericht 1921–1925], Moskau.
- 1927. *Chudožestvennaja forma* [Die künstlerische Form], Red. A. G. Cires, Moskau.
- 1927/28. *Bjulleteni G.A.Ch.N.* [Bekanntmachungen der GACHN], Nr. 8–9, Moskau.
- 2005. *Slovar' chudožestvennyh terminov G.A.Ch.N.* [GACHN-Wörterbuch künstlerischer Begriffe], Red. u. Nachwort I. M. Čubarov, Moskau.
- Gornung, Boris 2001. „Zapiski o pokolenii 20-ch godov“ [„Aufzeichnungen über die Generation der 20er Jahre“], in: Ders.: *Pochod veremeni* [Der Gang der Zeit], Buch 2, Moskau, S. 313–379.
- Gosudarstvennaja Akademija Chudožestvennyh nauk* / *L'Académie d'Etat des sciences de l'art*, Moskau o.J. [1925].
- Hermant, Jost 1971. *Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft. Methodische Wechselbeziehungen seit 1900*, Stuttgart.
- Ioffe, Eremija 2006. *Izbrannoe* [Ausgewählte Schriften], hg. v. M. Kagan, I. Smirnov u. N. Grogorjeva, Sankt-Petersburg.
- Jakimenko, Ju. N. 2005. „Iz istorii chistok apparata: Akademija chudožestvennyh nauk v 1929–1932gg.“ [„Aus der Geschichte der Säuberungen des Apparats der Akademie der Kunstwissenschaften 1929–32“], in: *Novyj istoričeskij vestnik* Nr. 1 (12), Moskau, S. 150–161.
- Kandinskij, Vasilij 2001. *Izbrannye trudy po teorii iskusstva* [Ausgewählte Schriften zur Theorie der Kunst], Bd. II, Moskau.
- Kogan, Petr. S. 1923. „O zadačach Akademii i ee žurnala“ [„Über die Aufgaben der Akademie und ihrer Zeitschrift“], in: *Iskusstvo. Žurnal Rossijskoj Akademii chudožestvennyh nauk* Nr. 1, Moskau, S. 5–12.
- 1925. „Gosudarstvennaja Akademija Chudožestvennyh nauk“, in: GACHN (Hg.): *Bjulleten' G.A.Ch.N.* [Bekanntmachung der GACHN], Nr. 1, Moskau, S. 5–7.
- Kondrat'ev, A. I. 1923. „Rossijskaja Akademija Chudožestvennyh nauk“, in: *Iskusstvo. Žurnal Rossijskoj Akademii chudožestvennyh nauk* Nr. 1, Moskau, S. 407–449.
- Lunačarskij, Anatolij V. 1923. *Osnovy pozitivnoj estetiki* [Grundlagen einer positiven Ästhetik], Moskau.
- Mazacv, Sergej 2007. *Iskusstvo i bolševizm 1920–1930* [Die Kunst und der Bolschewismus 1920–1930], Moskau, S. 177–200.
- Nedovič, Dmitrij 1927. *Zadači iskusstvovedenija* [Die Aufgaben der Kunstwissenschaft], Moskau.
- Pereverzev, Valierian (Hg.) 1928. *Literaturovedenie* [Literaturwissenschaft], Moskau.
- Plotnikov, Nikolaj (Hg.) 2013. *Kunst als Sprache – Sprachen der Kunst. Russische Ästhetik und Kunsttheorie der 1920er Jahre in der europäischen Diskussion*. Hamburg (Sonderband der Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft).
- Podzemskaja, Nadežda 2009. „Vozvraščenie iskusstva na put' teoretičeskoj tradicii i nauka ob iskusstve“. V. Kandinskij i sozdanie GACHN“ [„Die Rückkehr der Kunst auf den Weg der theoretischen Tradition“ und die „Wissenschaft der Kunst“. W. Kandinskij und die Gründung der GACHN“], in: *Issledovanija po istorii russkoj mysli* [Studien zur Geschichte des russischen Denkens] 8 (2006/07), hg. v. M. Kolerov u. N. Plotnikov, Moskau, S. 150–172.
- Pogodin, Fedor 1997. „Novaja nauka ob iskusstve i poiski novoj klassiki“ [„Die neue Kunstwissenschaft und die Suche nach der neuen Klassik“], in: *Voprosy iskusstvovedenija*, Nr. 11 (2/1997), Moskau, S. 96–109.

- Poleva, N. S. 1999. *Sravnitel'no-istoričeskij analiz psihologičeskich koncepcij naučnoj školy Gosudarstvennoj Akademii chudožestvennyh nauk* [Eine historisch-vergleichende Untersuchung der psychologischen Konzeptionen der wissenschaftlichen Schule der GACHN]. Diss. (Ms.), Moskau.
- Ritter, J. u.a. (Hg.) 1998. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 10, Basel, S. 782: Artikel „Synecologie“.
- Rodi, Frithjof 1983. „Über einige Grundbegriffe einer Philosophie der Geisteswissenschaften“, in: *Dilthey-Jahrbuch* 1, S. 13–38.
- Rossijskij institut istorii iskusstv v memuarach [Das Russische Institut für Kunstgeschichte in Memoiren], Sankt Petersburg 2003.
- Sachs-Hombach, Klaus 2005. *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*, Frankfurt a.M.
- Šmit, Fedor I. 1925a. „Gosudarstvennyj institut istorii iskusstv“ [„Staatliches Institut für Kunstgeschichte“], in: GACHN (Hg.) 1925. *Bjulleten' G.A.Ch.N.* [Bekanntmachung der GACHN], Nr. 1, Moskau, S. 61–63.
- 1925b. *Osnovnye problemy teorii i istorii* [Die Kunst. Grundprobleme der Theorie und Geschichte], Leningrad.
- Špet, Gustav 1923. „Problemy sovremennoj estetiki“ [Probleme der gegenwärtigen Ästhetik], in: *Iskusstvo. Žurnal Rossijskoj Akademii chudožestvennyh nauk* Nr. 1, Moskau, S. 43–78.
- 1926. „K voprosu o postanovke naučnoj raboty v oblasti iskusstvovedenija [„Zur Frage nach der Organisation der wissenschaftlichen Arbeit auf dem Gebiet der Kunstforschung“] in: *Bjulleteni GaChN* [Bekanntmachungen der GACHN], Nr. 4–5, Moskau S. 3–20.
- 2006. *Philosophia natalis. Izbrannye psihologo-pedagogičeskie trudy* [Philosophia natalis. Ausgewählte psychologisch-pädagogischen Schriften]. Moskau.
- Strekokopytov, S. P. 1997. „GACHN kak gosudarstvennoe naučnoe učreždenie“ [„Die GACHN als staatliche wissenschaftliche Institution“], in: *Voprosy iskusstvovedenija* Nr. 2/2, S 7–15.
- Ustinov, Dmitrij 2001. „Materialy disputa ‚Marksizm i formal'nyj metod‘“ [„Materialien der Diskussion ‚Der Marxismus und die formale Methode‘“], in: *Novoe literaturnoe obozrenije* Nr. 50, S. 250.
- Utz, Emil 1914-20. *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, Bd. 1-2, Stuttgart.
- Vinokur, Grigorij 1925. *Kul'tura jazyka* [Die Kultur der Sprache], Moskau.
- Zadači i metody izučenija iskusstv [Aufgaben und Methoden der Kunstforschung], Petersburg 1924.