

Kunst als Sprache – Sprachen der Kunst.
Russische Ästhetik und Kunsttheorie der
1920er Jahre in der europäischen
Diskussion

Sonderheft 12 der
Zeitschrift für Ästhetik
und Allgemeine Kunstwissenschaft

Herausgegeben von
NIKOLAJ PLOTNIKOV

FELIX MEINER VERLAG
HAMBURG

Bislang erschienen im Felix Meiner Verlag folgende Sonderhefte der »ZÄK«:

- 1 · Ursula Franke (Hg.): Kants Schlüssel zur Kritik des Geschmacks (Jg. 2000)
- 2 · Rudolf Behrens (Hg.): Ordnungen des Imaginären (Jg. 2002)
- 3 · Ursula Franke / Josef Früchtl (Hg.): Kunst und Demokratie (Jg. 2003)
- 4 · Gert Mattenklott (Hg.): Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste (Jg. 2004)
- 5 · Ursula Franke / A. Gethmann-Siefert (Hg.): Kulturpolitik und Kunstgeschichte (Jg. 2005)
- 6 · Georg Braungart / Bernhard Greiner (Hg.): Schillers Natur (Jg. 2005)
- 7 · Wolfgang Krohn (Hg.): Ästhetik in der Wissenschaft
- 8 · J. Früchtl / M. Moog-Grünewald (Hg.): Ästhetik in metaphysikkritischen Zeiten
- 9 · Gerhard Gamm / Alfred Nordmann / Eva Schürmann (Hg.): Philosophie im Spiegel der Literatur
- 10 · Marion Lauschke: Ästhetik im Zeichen des Menschen
- 11 · Matthias Buschmeier / Espen Hammer (Hg.): Pragmatismus und Hermeneutik



VolkswagenStiftung

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Volkswagenstiftung im Rahmen des Projekts »Die Sprache der Dinge. Philosophie und Kulturwissenschaften im deutsch-russischen Ideentransfer der 1920er Jahre«.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://portal.dnb.de> abrufbar.

Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft
Sonderheft 12 · ISBN 978-3-7873-2410-1 · ISSN 1439-5886

© Felix Meiner Verlag 2014. Alle Rechte vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten. Satz: work:at:book/Martin Eberhardt, Berlin. Druck und Bindung: Druckhaus Beltz, Bad Langensalza. Werkdruckpapier: alterungsbeständig nach ANSI-Norm resp. DIN-ISO 9706, hergestellt aus 100% chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Printed in Germany.

INHALT

Nikolaj Plotnikov

Einleitung: Die Staatliche Akademie der Kunstwissenschaften in der europäischen ästhetischen Diskussion der 1920er Jahre	7
--	---

KUNST UND SPRACHE. KUNSTPHILOSOPHISCHE POSITIONEN

Reinold Schmücker

»Kunst ist wie Sprache und Kunst ist nicht wie Sprache«. Versuch über eine kunstphilosophische These	31
---	----

Christian Möckel

Kunst und Sprache als zwei symbolische Formen in den nachgelassenen Schriften Ernst Cassirers	46
--	----

Karlheinz Lüdeking

Kunst und Sprache aus der Sicht von Erwin Panofsky	61
--	----

Meike Siegfried

Das Kunstwerk in Heideggers Denken der zwanziger Jahre. Versuch einer Ortsbestimmung	71
---	----

Bernadette Collenberg-Plotnikov

»Das Auge liest anders, wenn der Gedanke es lenkt.« Zur Bestimmung des Verhältnisses von Sehen und Wissen bei Edgar Wind	92
--	----

Lorenzo Vinciguerra

»A suggestive indefiniteness of vague«. Peirce und die sinnliche Empfindung	111
--	-----

DIE SPRACHLICHKEIT DER KUNST ALS THEMA DER ÄSTHETIK IN RUSSLAND UND OSTEUROPA

Rainer Grübel

Kunst der Sprache, Kunst als Sprache, Sprache(n) der Kunst. Überlegungen im Ausgang von Diskussionen über das Verhältnis von Sprache und Kunst in den 1920er Jahren bei Gustav Špet und an der GChN	125
---	-----

<i>Aage A. Hansen-Löve</i> Vom Paradigma zur Serie: Zwischen früher und später Avantgarde	147
<i>Nadia Podzemskaia</i> Die Kunsttheorie Wassily Kandinskys und die Anfänge der GACHN	179
<i>Herta Schmid</i> Jan Mukařovský und Michail Bachtin	199

THEORIEDEBATTEN AN DER GACHN IM KONTEXT DES
DEUTSCH-RUSSISCHEN IDEENTRANSFERS

<i>Aleksandr Dobrochotov</i> Die Rezeption der klassischen deutschen Ästhetik in den Arbeiten und Diskussionen der GACHN	225
<i>Nikolaj Plotnikov</i> Kunst als Wissen. Zu Gustav Špets Auseinandersetzung mit Konrad Fiedler	247
<i>Maria Candida Ghidini</i> Struktur und Persönlichkeit. Die Lebensphilosophie G. Simmels und die GACHN	266
<i>Igor' Čubarov</i> Die Eigen- und Fremdbedeutung der Produktionskunst in der kunstwissenschaftlichen Diskussion unter den Abwesenden: Pavel Popov, Richard Hamann und Lev Trockij	281

DIE SPRACHEN DER KÜNSTE IN DEN DISKUSSIONEN DER GACHN

<i>Olesja Bobrik</i> Von der Empirik der angewandten Musikforschung zur Musikwissenschaft: Die Formierung der ersten russischen musiktheoretischen Konzeptionen in den Arbeiten der Musikalischen Sektion der GACHN	299
<i>Violetta Gudkova</i> Die Semantik der Theateraufführung: Die Theatertheorie an der GACHN	309

<i>Anke Hennig</i>	
Das Ding ist ein Wort. Positionen der GACHN im Kontext des avantgardistischen Reismus	322

<i>Matthias Aumüller</i>	
Russische Formalismen – OPOJAZ-Formalismus und Kompositionstheorie (Zur Verwendung wissenschaftshistorischer Ordnungsbegriffe)	337

<i>Michela Venditti</i>	
Philosophische Grundlagen der Literaturtheorie an der GACHN	349

ANHANG

<i>Gustav Špet</i>	
Probleme der modernen Ästhetik	371

<i>Gustav Špet</i>	
Zur Frage nach der Organisation der wissenschaftlichen Arbeit auf dem Gebiet der Kunstforschung	402

<i>Aleksej Losev</i>	
Artikel: »Kunst«	416
Diskussion des Artikels »Kunst« von A. Losev	421

<i>Aleksandr Gabričevskij</i>	
Philosophie und Kunsttheorie	423

Abkürzungsverzeichnis	431
-----------------------------	-----

Über die Autorinnen und Autoren	433
---------------------------------------	-----

Personenregister	441
------------------------	-----

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

Nikolaj Plotnikov

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶ N. Mislér: *Vnačale bylo telo*.

von Theorie und experimenteller Kunstforschung zum Gegenstand detaillierter Analysen⁷.

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

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

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

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

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

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

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

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

Kunst und Wissenschaft an der GACHN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹³ Vgl. St. Plaggenborg: *Revolutionskultur*.

¹⁴ P. Kogan: *O zavoevanii chudožnikov*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²² Ebd., 417.

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

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

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

»KUNST IST WIE SPRACHE
UND KUNST IST NICHT WIE SPRACHE«.
VERSUCH ÜBER EINE KUNSTPHILOSOPHISCHE THESE

Reinold Schmücker

Wolfgang Bartuschat zum 75. Geburtstag

»Kunst ist wie Sprache und Kunst ist nicht wie Sprache«¹: Präziser lässt sich der eigentümlich sprachähnliche Charakter der Kunst kaum auf eine kurze Formel bringen. Die ungeachtet ihrer Kürze umständlich genaue Wendung findet sich in einem wenig bekannten philosophischen Buch mit dem ebenso schlichten wie anspruchsvollen Titel *Die Kunst*, das im Jahr 1930 in einem kleinen, vom Verfasser, Broder Christiansen, selbst betriebenen Verlag in dem bei Freiburg gelegenen Breisgautorf Buchenbach erschienen ist. Broder Christiansen fasst darin seine kunstphilosophische Position zusammen, die nach dem Urteil Aage Hansen-Löves in ihrer frühen, zwei Jahrzehnte älteren Ausprägung aus dem Jahre 1909 »alle Formalisten – stärker als alle anderen Arbeiten der deutschen Kunstphilosophie – beeinflusst hat«². Ich möchte im Folgenden zunächst an die Rezeption Broder Christiansens durch den russischen Formalismus erinnern und einige Grundzüge von Christiansens Kunstphilosophie vorstellen (I). In einem zweiten Schritt erläutere ich dann, in welchem Sinn sich für Broder Christiansen die kunstphilosophische These »Kunst ist wie Sprache und Kunst ist nicht wie Sprache« ergibt, und lege dar, in welchen Hinsichten ein solches Verständnis meines Erachtens unzulänglich ist (II). Schließlich schlage ich eine Deutung der im Titel zitierten These vor, die sich zwar von Broder Christiansen und vom russischen Formalismus entfernt, mir jedoch geeignet erscheint, einen zentralen Aspekt der Eigentümlichkeit von Kunst zu erfassen (III).

I

Broder Christiansen, 1869 im nordfriesischen Klixbüll geboren, wurde 1902 in Freiburg von Heinrich Rickert mit einer Arbeit über *Das Urteil bei Descartes* zum Doktor der Philosophie promoviert. In den folgenden zehn Jahren schrieb er vier weitere philosophische Bücher, unter denen die 1909 in erster, 1912 in zweiter Auflage erschienene *Philosophie der Kunst* als das umfangreichste und gewichtigste heraus-

¹ B. Christiansen: *Die Kunst*, 17.

² A.A. Hansen-Löve: *Der russische Formalismus*, 216, Fn. 392.

ragt.³ In der akademischen Philosophie hat Broder Christiansen jedoch nicht Fuß fassen können. Er selbst führte das später darauf zurück, dass er »[k]urz vor der Habilitation [...] an einer schweren Herzangina« erkrankte, »die ihn 20 Jahre ans Haus band und die akademische Laufbahn unmöglich machte«.⁴ Man kann sich allerdings gut vorstellen, dass dieser vielleicht eigenwilligste Rickert-Schüler, dessen kunstphilosophische Werke ganz ohne Fußnoten auskommen⁵, sich ohnehin schwergetan hätte, sich im akademischen Betrieb die für die Erlangung einer Professur nötige Akzeptanz zu erwerben. Christiansen war es nämlich stets um Klarheit und Prägnanz der Formulierung zu tun – diplomatische Umschweife und Konzessionen an den neukantianistischen oder empiristischen Zeitgeist sind seinen Texten fremd. So liest man etwa in einer an die Gemeinde der »Kantbekenner«⁶ gerichteten, erklärtermaßen konstruktiv gemeinten *Kantkritik* aus dem Jahr 1912, die »philosophische Arbeit der letzten Jahrzehnte« sei durch das »Merkzeichen einer freiwilligen Dürftigkeit« charakterisiert, bescheide sich die zeitgenössische Philosophie doch damit, »Erkenntnistheorie zu sein«, anstatt »das positive Vermögen zur Metaphysik im Subjekt aufzudecken und die völlige Gleichberechtigung einer metaphysischen Empirie mit der physischen nachzuweisen«.⁷

Sein Auskommen fand Broder Christiansen, der zeitweise auch Schreibseminar-Fernkurse gab und graphologische Gutachten erstellte⁸, als freier Schriftsteller.⁹ Zahlreiche Auflagen erlebten Bücher und Druckschriften, die der Ratgeberliteratur

³ Broder Christiansen verfasste insgesamt acht im engeren Sinn philosophische Monographien: *Das Urteil bei Descartes. Ein Beitrag zur Vorgeschichte der Erkenntnistheorie*, Hanau 1902 (ohne den Untertitel auch als gedruckte Diss. phil., Freiburg i. Br. 1902); *Erkenntnistheorie und Psychologie des Erkennens*, Hanau 1902; *Philosophie der Kunst*, Hanau 1909, Berlin-Steglitz ²1912; russ. Übers.: *Filosofija iskusstva*, Sankt Petersburg 1911; *Kritik der Kantischen Erkenntnislehre (Kantkritik. Erster Teil)*, Hanau 1911, Berlin-Steglitz ²1912; *Vom Selbstbewußtsein (Von der Seele. Erster Teil)*, Berlin 1912; *Die Kunst*, Buchenbach 1930; *Der neue Gott*, München 1934; *Willensfreiheit*, Stuttgart 1947.

⁴ B. Christiansen: *Willensfreiheit*, 64. Später, wenn es gilt, sich den Lesern des Ratgebers *Plane und lebe erfolgreich* (München 1954) vorzustellen, setzt Christiansens Selbstdarstellung einen anderen Akzent: »Ich war ohne Unterlaß Denker, aber zwanzig Jahre lang leitete ich einen selbstgegründeten Buchverlag.« (Ebd., 2.)

⁵ Fußnoten weist allerdings die Dissertation auf: B. Christiansen: *Das Urteil bei Descartes*.

⁶ B. Christiansen: *Kritik der Kantischen Erkenntnislehre*, Vorwort.

⁷ Ebd., 177.

⁸ Eines der von Christiansen erstellten graphologischen Gutachten (über die Weißenhorner Schulleiterin Dr. Mathilde Höchstätter) findet sich im Deutschen Literaturarchiv Marbach im Nachlass von Gertrud von le Fort. Im Marbacher Archiv sind außerdem zwei Briefe erhalten, die Christiansen am 7. Juni 1921 an Wilhelm Schneider und am 30. August 1946 an Paul Rose schrieb.

⁹ Dass Christiansen als Schriftsteller keine Reichtümer erwerben konnte, belegen die Honorarabrechnungen, die – neben Christiansens handschriftlichem Testament – in der Nachlassakte »Christiansen, Broder, Schriftsteller« (VI 294/58) enthalten sind, in die mir das Amtsgericht Starnberg im Einvernehmen mit dem Testamentsvollstrecker am 19. Mai 1994 Einsicht gewährte.

zuzurechnen sind¹⁰ und die Christiansen teilweise pseudonym veröffentlichte.¹¹ Gemeinsam mit seiner Lebensgefährtin Elisabeth Carnap erweiterte Broder Christiansen darüber hinaus 1947 seine *Neue Grundlegung der Graphologie* aus dem Jahr 1933 zu einem *Lehrbuch der Handschriftendeutung* (2. Auflage 1948), das ab 1955 unter dem Titel *Lehrbuch der Graphologie* weitere Nachauflagen erfuhr.

Christiansens *Philosophie der Kunst* – eines der typographisch schönsten kunstphilosophischen Bücher des Kaiserreichs – weist den Autor indes als einen höchst eigenständigen Philosophen aus, der das tut, was man heute gemeinhin »systematisches Philosophieren« nennt und mitunter zu Unrecht als eine Errungenschaft feiert, die wir der analytischen Philosophie verdanken.¹² Dass dieser kunstphilosophische Entwurf in Originalität und argumentativer Stringenz manchen kunstphilosophischen Werken etablierter Zeitgenossen, Johannes Volkelt's etwa oder Max Dessoirs, überlegen ist, hat man, als er am Ende des ersten Jahrzehnts des vergangenen Jahrhunderts erschien, zwar nicht im deutschen akademischen Betrieb, aber in Russland erkannt. Schon im Jahr 1911, noch vor dem Erscheinen der zweiten deutschen Auflage, erschien in Sankt Petersburg eine russische Übersetzung. In seiner Studie über den »Zusammenhang zwischen den Verfahren des Handlungsaufbaus und den allgemeinen stilistischen Verfahren« weist Viktor Šklovskij 1916 auf dieses Buch hin und zitiert zustimmend Christiansens Auffassung, dass es bei der Konstitution des ästhetischen Objektes, das für Christiansen aus der Gesamtheit der

¹⁰ *Ich will! – Ich kann! Eine Schule des Willens und der Persönlichkeit* (1918, ⁸1939), *Lebenskunst* (1918, ¹⁰1949), *Die Kunst des Schreibens. Eine Prosa-Schule* (1918, ¹²1941; Neuausgabe 1949 unter dem Titel *Eine Prosa-Schule. Die Kunst des Schreibens*, 49. Tsd. 1958), *Die Redeschule* (1920, ⁵1939), *Das Büchlein zum guten Schlaf* (1920, pseudonym), *Gedächtnisschule* (1920, pseudonym), *Der Kruse-Tag. Tägliche Körper- und Seelenpflege für jedermann* (1921, pseudonym), *Das Gesicht unserer Zeit* (1929), *Die kleine Prosa-Schule* (1933, zahlreiche, zum Teil veränderte Neuaufgaben und Nachdrucke bis 1971), *Die Technik des Erfolgs* (1931, pseudonym; 2., umgearbeitete Auflage unter dem Titel *Wege zum Erfolg* 1941; 4. Auflage als Ausgabe für die Schweiz 1943; niederländische Ausgabe 1953), *Das Lebensbuch oder Von den Wegen der Persönlichkeit* (1935, 5. Auflage 1944 als Frontbuchausgabe), *Plane und lebe erfolgreich* (1954). – In der unter dem Titel *Das Lebensbuch oder Von den Wegen der Persönlichkeit* vorgelegten Sammlung von Lese Früchten, die einerseits den Geist des George-Kreises atmet, andererseits die hohe Anpassungsfähigkeit einer sich auf die individuelle Lebensführung konzentrierenden Ratgeberliteratur dokumentiert, findet man neben vielen anderen Aussprüchen auch Worte von Adolf Hitler und Selbstzitate des Autors, deren Quelle er jeweils durch ein Pseudonym verschleiert. Eine modifizierte Sammlung von Lebensweisheiten erschien dann 1954 unter dem Titel *Lebendige Weisheit alter und neuer Zeit*.

¹¹ Broder Christiansen benutzte mehrere Pseudonyme. Eindeutig ihm zuordenbar sind die Pseudonyme Uve Jens Kruse und Hans Tor Straaten. Demgegenüber halte ich es für denkbar, dass Christiansen die Druckschriften *Der Kopfarbeiter* (1921, ²1922) und *Ein Kompaß zur Menschenerkenntnis* (1922) tatsächlich gemeinsam mit den als Koautoren Genannten, Kurt Kauffmann bzw. Herbert von Bomsdorff-Bergen, verfasst hat.

¹² Vgl. die Angaben zur Vita in den Reclam-Büchern: »Als 11-jähriger Dorfbub wurde er von einer heftigen Leidenschaft für Mathematik gepackt, mit dem Ehrgeiz, sich selber den Weg zu bahnen, nach Möglichkeit selber die Sätze und ihre Beweise zu finden. In der Folge studierte er gleichen Sinnes Philosophie, Psychologie, Literatur und Kunst.« (B. Christiansen: *Willensfreiheit*, 64.)

Stimmungsempfindungen besteht, die ein Subjekt bei der Wahrnehmung eines »äußere[n] Kunstwerks«¹³ hat, insbesondere auf die »Differenzempfindungen«, auf die Empfindungen der »Abweichung von einem Gewohnten, von einem Normalen, von einem irgendwie geltenden Kanon«¹⁴ ankomme.¹⁵ Es waren denn auch die Begriffe der »Differenzqualität«¹⁶ und der »Dominante«¹⁷, die die russischen Formalisten von Christiansen übernahmen. Horst-Jürgen Gerigk hat in einem informativen Aufsatz, der am einfachsten über die Webseite des Verfassers zugänglich ist, die Spuren und Erwähnungen Christiansens in den Schriften der Formalisten und in der ihnen gewidmeten literaturtheoretischen Forschung zusammengetragen und den Gebrauch, den der russische Formalismus von den von Broder Christiansen entwickelten Kategorien gemacht hat, mit deren Bedeutung innerhalb der Christiansen'schen Kunstphilosophie verglichen.¹⁸ Dabei zeigt sich, dass die russischen Formalisten einen durchaus freien Gebrauch von Christiansens Philosophemen gemacht haben. Sie haben sich, wie Gerigk, dessen Sympathie vor allem Christiansens eigener Kunstphilosophie gilt, betont, »bei Broder Christiansen nur das geholt, was sie gebrauchen konnten, und dann die Leiter, auf der sie zu sich selbst hinaufgestiegen sind, weggeworfen«.¹⁹ Am konsequentesten so verfahren ist wohl Roman Jakobson, der 1935 über »Die Dominante« schreibt, ohne die Entlehnung des Begriffs bei Christiansen zu erwähnen.²⁰ Wie legitim auch immer solch ahnenvergessener Eklektizismus ist: Gerigk hebt, wie vor ihm schon Aage Hansen-Löve²¹, die Differenz zwischen Christiansens Kunstphilosophie und der formalistischen Literaturtheorie hervor. Sie besteht, zugespitzt, darin, dass Broder Christiansens Kunstphilosophie zutiefst nichtavantgardistisch ist.

¹³ B. Christiansen: *Philosophie der Kunst*, 50.

¹⁴ Ebd., 118.

¹⁵ Vgl. V.B. Šklovskij: *O teorii prozy*, 27; ders.: Zusammenhang zwischen den Verfahren, 51 f.

¹⁶ Vgl. B. Christiansen: *Philosophie der Kunst*, 121–123.

¹⁷ Ebd., 241.

¹⁸ H.-J. Gerigk: Wer ist Broder Christiansen?; ich zitiere den Beitrag im Folgenden nach der aktualisierten, unpaginierten Fassung, die online zugänglich ist unter: www.horst-juergen-gerigk.de/app/download/5783800791/Gerigk-Wer-ist-Broder-Christiansen.pdf [Zugriff am 12.07.2013]. Eine dem Anlass eines dörflichen Festaktes geschuldete knappere Darstellung bietet ders.: Zur internationalen Bedeutung Broder Christiansens.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Vgl. R. Jakobson: Die Dominante (1935). Die Nichterwähnung der Übernahme des Begriffs von Christiansen moniert u. a. René Wellek: *A History of Modern Criticism: 1750–1950*, Bd. VII, 374. Das Monitum ist freilich durchaus beckmesserisch; denn es handelt sich bei Jakobsons Text um einen Vortrag, der ohne jeden wissenschaftlichen Apparat auskommt – ganz davon abgesehen, dass Hansen-Löve (*Der russische Formalismus*, 12) zu Recht geltend macht, dass sich die ideengeschichtliche Entwicklung in aller Regel durch Übernahme und Abweichung vollzieht: ein Umstand, den im zwanzigsten Jahrhundert namentlich Broder Christiansen und der russische Formalismus besonders betonen, indem sie die Differenzempfindungen auf die »Abhebung« der Form eines Kunstwerks von einem Hintergrund zurückführen (vgl. dazu wiederum A.A. Hansen-Löve: *Der russische Formalismus*, 223 und 375).

²¹ A.A. Hansen-Löve: *Der russische Formalismus*, 317 f.

Im Mittelpunkt von Christiansens Kunstphilosophie steht die Frage, wie sich im Vollzug der Wahrnehmung eines »äußere[n] Kunstwerks« *im wahrnehmenden Subjekt* jenes ästhetische Objekt konstituiert, in dessen *Verstehen* das Wahrnehmungserlebnis desjenigen, der mit Kunstverständnis begabt ist, kulminiert.²² Zum »äußere[n] Kunstwerk« gehört dabei für Christiansen nicht nur das »Material«, aus dem der unserer sinnlichen Wahrnehmung sich darbietende Kunstgegenstand besteht²³; zu ihm gehören vielmehr auch der von diesem »dargestellte Inhalt«²⁴ und dessen »Form«²⁵. Sie alle drei – Material, Inhalt, Form – sind Elemente des äußeren Kunstwerks, »sinnliche Gegebenheiten«²⁶ desselben, die die Konstitution des ästhetischen Objekts beeinflussen. Ästhetisches Objekt aber nennt Christiansen denjenigen das Werturteil des rezipierenden Subjekts herausfordernden »Gehalt«²⁷, den das äußere Kunstwerk im wahrnehmenden Subjekt entstehen lässt:

Das Objekt der ästhetischen Beurteilung, oder wie wir abkürzend sagen: das ästhetische Objekt, kommt erst zustande durch eine Synthese, die jedenfalls nicht ganz zusammenfällt mit der sinnlichen Rezeption, wenn sie auch diese voraussetzt. [...] Denn wie einer das Kunstwerk versteht und auffasst, das ist es, worauf sein Urteil reagiert. Das ästhetische Objekt ist ein Gebilde im Subjekt; das äußere Kunstwerk gibt nur Material und Anweisung zum Aufbau, ist aber noch nicht selbst das fertige Urteilsobjekt.²⁸

Das ästhetische Objekt, jenes »Gebilde im Subjekt«, wird von Christiansen auch als die Gesamtheit derjenigen »Stimmungsimpressionen«²⁹ charakterisiert, die das äußere Kunstwerk hervorzurufen vermag und die den ästhetischen Wert des Objekts mitbestimmen.³⁰ Den Prozess, der im Vollzug der Wahrnehmung eines äußeren Kunstwerks ein ästhetisches Objekt entstehen lässt, indem er die verschiedenen Stimmungsimpressionen, die durch die Elemente des äußeren Kunstwerks hervorgerufen werden, zueinander in Beziehung setzt³¹, ja, sie sukzessive miteinander

²² Christiansen teilt diese Kernfrage mit einer Reihe anderer Kunstphilosophen seiner Zeit. Besonders deutlich formuliert wird sie noch vor Christiansens *Philosophie der Kunst* von Johannes Volkelt: *System der Ästhetik*, Bd. I, 11 f. Auch Volkelt wurde, wie Hansen-Löve (*Der russische Formalismus*, 335) jedenfalls für Bernštejn zeigen kann, von den russischen Formalisten rezipiert, und er teilt mit Christiansen auch die Tendenz, die Bedeutung der »autonomen Strukturiertheit des Objekts« (A.A. Hansen-Löve: *Der russische Formalismus*, 191) innerhalb einer wahrnehmungspsychologisch ansetzenden Kunsttheorie zur Geltung zu bringen.

²³ B. Christiansen: *Philosophie der Kunst*, 57–60.

²⁴ Ebd., 60.

²⁵ Ebd., 73 und zuvor.

²⁶ Ebd., 73.

²⁷ Ebd., 125.

²⁸ Ebd., 50.

²⁹ Ebd., 127.

³⁰ Ebd., 56 f.

³¹ Ebd., 75.

Vorbemerkung

Nachfolgend werden vier Quellentexte erstmals in deutscher Übersetzung publiziert, die das kunstphilosophische Programm der GACHN in seinen Grundzügen dokumentieren. Sie verdeutlichen dabei nicht allein die Hauptrichtungen der theoretischen Debatte um Gustav Špets Ansatz einer Verbindung von Formanalyse und kultureller Funktion der Kunst. Auch die institutionelle Konzeption der Akademie, die die unterschiedlichen Wissenschaften von der Kunst organisatorisch zusammenführen sollte, wird zum Gegenstand der Diskussion.

Zu den wichtigsten philosophischen Protagonisten dieser Debatte gehörten neben Špet selbst auch sein Nachfolger an der Stelle des Leiters der philosophischen Abteilung der Akademie, der Kunsttheoretiker Aleksandr Gabričevskij, sowie Špets ständiger Opponent, der Philosoph und Musiktheoretiker Aleksej Losev. Ihre Vorträge, Diskussionsbeiträge und Publikationen prägten das theoretische Profil der Akademie. Paradigmatisch zeigen dies die im Folgenden publizierten Quellentexte.

Die Erläuterungen der Übersetzerin sowie des Herausgebers zum Text werden in den Fußnoten in eckigen Klammern gegeben.

Zu den Autoren

ŠPET, GUSTAV GUSTAVOVIČ (1879–1937), 1898–1905 Studium an der physikalisch-mathematischen und historisch-philologischen Fakultät der Universität Kiev. Seit 1910 Privatdozent an der Moskauer Universität. 1912–13 Forschungsaufenthalt in Göttingen bei E. Husserl. 1916 Promotion mit der Arbeit »Die Geschichte als Problem der Logik«. 1918–1921 Professor an der Moskauer Universität. 1922–1929 Leiter der philosophischen Abteilung und später Vize-Präsident der Staatlichen Akademie für Kunstwissenschaften. Im Oktober 1935 verhaftet und verbannt nach Sibirien wegen »Beteiligung an einer deutsch-faschistischen Organisation«; in der Verbannung Übersetzungen von Shakespeare und Hegels »Phänomenologie des Geistes« ins Russische. 1937 erschossen in Tomsk durch NKVD-Organen.

Werke: *Die Hermeneutik und ihre Probleme* (Moskau 1918), hg. von A. Haardt u. a., Freiburg i. Br. 1993; *Appearance and Sense* (1914), Dordrecht 1991; *Das Bewusstsein und sein Eigentümer* (1916), in: *Gesicht statt Maske. Philosophie der Person in Russland*, hg. von N. Plotnikov u. A. Haardt, Berlin 2012

Literatur: Alexander Haardt: *Husserl in Russland. Phänomenologie der Sprache und Kunst bei Gustav Špet und Aleksej Losev*, München 1993; Galin Tihanov (Ed.): *Gustav Shpet's Contribution to Philosophy and Cultural Theory*. West Lafayette 2009

LOSEV, ALEKSEJ FEDOROVIČ (1893–1988), 1911–1915 Studium an der historisch-philologischen Fakultät der Moskauer Universität. 1919 Professor für klassische Philo-

logie an der Universität Nižnij Novgorod. Seit 1922 Professor am Moskauer Konservatorium, Mitglied der GChN, dort Leiter der musikpsychologischen Kommission sowie der Kommission für die Geschichte der ästhetischen Theorien an der philosophischen Abteilung. 1930 Verhaftung und Verurteilung zur Zwangsarbeit wegen der »Leitung einer kontrarevolutionären kirchlich-orthodoxen Organisation«. 1933 Freilassung aufgrund von Invalidität. 1943 kumulative Habilitation in klassischer Philologie an der Moskauer Universität. Seit 1944 Professor für klassische Philologie an der Pädagogischen Hochschule in Moskau. 1953 Aufhebung des Publikationsverbots. Seitdem zahlreiche Publikationen im Bereich der Geschichte der Ästhetik, der klassischen Philologie und der Philosophiegeschichte, darunter »Die Geschichte der antiken Ästhetik« (1963–1994, 8 Bde.).

Werke: *Die Dialektik des Mythos*, hg. von Alexander Haardt. Hamburg 1994; *The dialectic of artistic form*, hg. v. Daniel L. Tate. München u. a. 2013

Literatur: Alexander Haardt: *Husserl in Russland. Phänomenologie der Sprache und Kunst bei Gustav Špet und Aleksej Losev*, München 1993; Annett Jubara: *Die Philosophie des Mythos von Aleksej Losev im Kontext »Russischer Philosophie«*, Wiesbaden 2000

GABRIČEVSKIJ, ALEKSANDR GEORGIEVIČ (1891–1968), 1910–1915 Studium der Philosophie und Kunstwissenschaften an der Moskauer Universität. 1917–1925 Dozententätigkeit ebenda (Kunsttheorie und Kunstgeschichte). Seit 1921 Mitglied der GChN, dort Leiter der Sektion für Raumkünste, seit 1924 Vorsitzender der philosophischen Abteilung. Nach der Schließung der GChN 1930–1934 Mitarbeiter am »Großen deutsch-russischen Wörterbuch«, Übersetzer der kunsttheoretischen Literatur (u. a. Werke von Goethe, Vasari, Leonardo da Vinci ins Russische) 1935 Verhaftung (zusammen mit Špet) und Ausweisung aus Moskau. 1936 nach der Rückkehr nach Moskau Lehrtätigkeit an der Hochschule für Architektur (Lehrstuhl für Geschichte und Theorie der Architektur) und Mitgliedschaft an der Akademie der Architektur. 1941 Wahl zum korrespondierenden Mitglied der Akademie der Architektur. Erneute Verhaftung und Verbannung. 1944 frühzeitige Freilassung und Wiederaufnahme der Lehrtätigkeit. 1948 Entlassung aus der Hochschule für Architektur im Zuge der stalinistischen Kampagne eines »Kampfes gegen den Kosmopolitismus«. Danach vereinzelte Lehraufträge an diversen Kunsthochschulen, Tätigkeit als Übersetzer der Kunstliteratur.

Werke: *Morfologija iskusstva*, Moskau 2002

Literatur: Olga Severceva (Hg.): *Aleksandr Goergievič Gabričevskij: biografija i kul'tura. Dokumenty, pi's'ma, vospominanija* [A.G.G.: Biographie und Kultur. Dokumente, Briefe, Erinnerungen]. Moskau 2011

PROBLEME DER MODERNEN ÄSTHETIK^{1,2}

Gustav Špet

Vor nur 17 Jahren hat Karl Groos, einer der renommiertesten Vertreter der deutschen Ästhetik, Külpe zitiert, der die Ästhetik als *Psychologie des ästhetischen Genusses und des künstlerischen Schaffens*³ definiert, und behauptet: »Dies ist die Meinung der überwiegenden Mehrheit der zeitgenössischen Philosophen«⁴ Die philosophische »Minderheit«, die eine nicht-psychologische Ästhetik entwickelte (übrigens mehr ansatzweise als ausgeführt), vertrat einen *Normativismus*, der eng mit einer Restauration des Kant'schen Kritizismus einherging. Groos versucht in dem zitierten Aufsatz, die normativistische Kritik an der psychologischen Ästhetik abzuschwächen. Zugleich sieht er sich indes zu einigen Zugeständnissen gezwungen. Einerseits habe der große Ästhetiker Volkelt in der Tat bereits gezeigt, wie wenig eine psychologische Ästhetik wissenschaftlichen Erfordernissen gerecht werde.⁵ Andererseits habe die Psychologie selbst die Grenzen und Unzulänglichkeit ihrer methodischen Mittel zur Lösung ästhetischer Grundfragen erkannt. Die Stärke der modernen Psychologie liegt im Experiment. Schon Fechner hat für die Untersuchung einiger einfacher ästhetischer Erlebnisse psychologische Experimente herangezogen. Allerdings ist dieses Verfahren bislang nicht ernsthaft weiterentwickelt worden. Die Ästhetik ist gezwungen, bei der Lösung wichtiger Probleme auf Experimente zu verzichten. Groos hält die bemerkenswerte Tatsache fest, dass Külpe und Dessoir, die anderweitig mit psychologischen Experimenten sehr erfolgreich waren, in der Ästhetik damit kein Glück hatten.

Zwei Punkte des kritischen Normativismus schienen besonders stichhaltig, und auf sie legte er denn auch großen Wert. Der erste Punkt betraf *methodologische* Fragen. Die These vom Primat der Methode, dass der Gegenstand sowohl des Wissens als auch des Seins durch die Methode bestimmt werde, war die Grundthese des Kantianismus. Diese These als solche durfte und konnte nicht auf empirischem Wege gewonnen werden. Sie musste selbst jeder empirischen Untersuchung zugrundeliegen und konnte ihrerseits nur mit einer besonderen Methode bestätigt werden – a priori oder transzendental. Die Psychologie als empirisches Wissen ist hier ebenso machtlos

¹ [G. Špet: Problemy sovremennoj éstetiki (Probleme der modernen Ästhetik), in: *Iskusstvo. Žurnal Rossijskoj Akademii Chudožestvennych Nauk* (Kunst. Zeitschrift der Russischen Akademie für Kunstwissenschaften). Moskau, 1923, H. 1, 43–78. Aus dem Russischen übersetzt von Vera Ammer, Redaktion von Nikolaj Plotnikov.]

² Nach der stenographischen Aufzeichnung des Vortrags am 16. März 1922 in der Philosophischen Abteilung der RACHN.

³ [Oswald Külpe: *Einleitung in die Philosophie*, Leipzig ³1903, 96 (A. d. Ü.).]

⁴ [Karl Groos: Ästhetik, in: W. Windelband (Hg.): *Philosophie im Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts. Festschrift für Kuno Fischer*, Bd. II, Heidelberg 1905, 136.]

⁵ [Johannes Volkelt: *Ästhetische Zeitfragen*, München 1895.]

und fehl am Platz wie jede andere empirische Naturerkenntnis. Sofern die Ästhetik im Hinblick auf empirische Wissenschaften über die Kunst, die künstlerische Wahrnehmung, das Schaffen usw. prinzipielle Bedeutung beansprucht, und sofern sie ›innerhalb‹ ihrer selbst auf eine logische und methodologische Begründung der sogenannten ästhetischen Urteile angewiesen ist, ist sie keine Psychologie und basiert auch nicht auf Psychologie.

In unmittelbarem Zusammenhang damit steht auch der zweite Grundpfeiler des Normativismus. Die Methode, die den Gegenstand des Wissens und des Seins bestimmt, ist deren Gesetz. Für den Kritizismus ist die Wahrheit nicht das Sein oder die Wahrheit des Seins, sondern die Wahrheit des Gesetzes, das dem Sein durch das transzendente Subjekt oder einfach den Verstand vorgeschrieben wird. Als Vorschrift ›ist‹ sie natürlich, aber ihre Rolle und Bedeutung in Erkenntnis und Bewusstsein werden nicht durch dieses ihr Sein bestimmt, sondern durch ihre Gültigkeit. Das vorgeschriebene Gesetz ist wesentlich Norm, und seine Wahrheit ist die Gültigkeit oder der *Wert*. In Bezug auf die Ästhetik sprechen wir ebenfalls einerseits von der Gültigkeit ihres Urteils und andererseits vom ästhetischen Wert der künstlerischen Wahrnehmung. So fassen wir z. B. nicht jedes Kunstwerk als ›ästhetisch gültig‹ auf und, ohne jetzt auf Abstufungen einzugehen, bewerten nicht jedes Kunstwerk als ›ästhetisch wertvoll‹. Wie auch in anderen Wertfragen kann uns die Psychologie hier nicht weiterhelfen. Die Psychologie stellt einen Prozess dar, der sich im Menschen abspielt und der von ihm als seine ästhetische Wahrnehmung, sein Genuss und so weiter charakterisiert wird. Sie stellt Hypothesen über die Entstehung und Genesis des entsprechenden Prozesses auf, vielleicht kann sie ihn kausal erklären und ein Naturgesetz für ihn finden, aber sie hat keine Mittel, die Frage nach dem ›Kriterium‹ zu beantworten, nach dem etwas als ästhetisch gültig und wertvoll beurteilt wird. Um die Frage nach dem Ursprung und dem Prozess des ästhetischen Erlebens auch nur logisch angemessen zu stellen, müsste die Psychologie bereits über ein Kriterium verfügen, um überhaupt eine ästhetische Wahrnehmung von der Wahrnehmung eines Kunstwerks zu unterscheiden. Die Psychologie muss dieses Kriterium dem Wissen, das darin kompetent ist, bloß entleihen. Und gerade die Ästhetik erhebt Anspruch auf dieses Wissen. Um dieses Wissen zu sein, darf sie offensichtlich zumindest in diesem Punkte keine Psychologie sein und sich nicht auf diese stützen. Somit wird, versteht sich, der gesamte Bereich der ästhetischen Urteile, das zentrale Gebiet der Ästhetik, der Kompetenz der Psychologie entzogen.

Da wir also generell keine Möglichkeit haben, mit Hilfe der Psychologie Kriterien für die Geltung ästhetischer Urteile festzulegen, müssen wir somit darauf verzichten, die für die Ästhetik kardinalen Fragen im Rahmen einer psychologischen Ästhetik lösen zu können. Diese lassen sich auf drei grundlegende Fragegruppen zurückführen: 1. Die Bestimmung der Ästhetischen selbst, 2. die Klassifizierung ästhetischer Gegenstände, eine Beschreibung ihrer Klassen und die Festlegung des Kriteriums für ihren ästhetischen Wert, 3. die Verortung der Stellung und der Rolle des ästhetischen Bewusstseins im gesamten kulturellen Bewusstsein, oder die Erschließung des ›Sinns‹ des Ästhetischen als eines autonomen Ganzen. Wenn wir also

weiterhin darauf bestünden, die Ästhetik als philosophische Disziplin zu definieren, müssten wir in der Frage, ob eine solche Ästhetik überhaupt möglich ist, zu einer skeptischen oder gänzlich negativen Antwort kommen.

Groos versucht, die Argumente des Normativismus zu entkräften. Zunächst besteht er darauf, dass die Psychologie das ›ästhetisch Gültige‹ dennoch definieren kann, wenn sie vom gewöhnlichen Wortgebrauch ausgehend zum wissenschaftlichen Gebrauch des Prädikats ›schön‹ gelangt und in dieser Analyse wesentliche Merkmale des Ästhetischen findet. Aber diese Überlegungen von Groos sind alles andere als überzeugend – sie verlegen den Streit nur in ein anderes Gebiet. Auf welche Weise kann eine Induktion eine allgemeingültige Schlussfolgerung liefern? Selbst die empirische, wahrscheinliche Geltung induktiver Verallgemeinerungen ist nur möglich, wenn man eine auf ›Glauben‹ beruhende Annahme der ›Einheitlichkeit der Naturgesetze‹ vorläufig akzeptiert. Und jede konkrete Anwendung ihrer speziellen Methoden ist nur möglich, weil wir hinter der Vielfalt die Gemeinsamkeit und hinter der Zufälligkeit eine wesentliche Notwendigkeit entdecken. Die Induktion ist ein heuristisches Verfahren, aber keine prinzipielle Begründung empirischer Wissenschaften. Wenn wir uns andererseits im induktiven Schluss mit ›mechanischen‹ Verallgemeinerungsverfahren begnügen könnten, würden wir uns damit im Voraus auf eine bloß empirische, wahrscheinliche Gültigkeit der Verallgemeinerung beschränken.

Wenn wir nun zur eigentlichen Psychologie zurückkehren, könnte man auf die Überlegungen von Groos mit einer ganz andersartigen Frage antworten: Seit wann gilt denn die Untersuchung des alltäglichen und wissenschaftlichen ›Sprachgebrauchs‹ als *psychologische* Methode? Die Psychologie kennt empirische Methoden zur Beobachtung (zur Selbstbeobachtung) und des Experiments, indes war die Untersuchungsmethode des ›Sprachgebrauchs‹, d. h. die Analyse von Begriffe und Bedeutung, immer und in erster Linie eine philosophische Methode. Wenn Groos deshalb in seinen Überlegungen auch die Bedeutung der normativistischen Kritik einschränkt, so tut er dies keineswegs zugunsten der Psychologie, sondern vielmehr der Philosophie. Somit zeigt sich schon das Ergebnis, zu dem die moderne philosophische Ästhetik kommen muss, das aber Groos noch nicht vorausgesehen hat.

Dann geht Groos zum Angriff über und richtet dasselbe Argument gegen den Normativismus, das dieser gegen die psychologische Ästhetik ins Feld führt. Durchaus mit Recht wirft er dem Kant'schen Normativismus vor, dass er selbst nur unter bestimmten Voraussetzungen und vorgefassten Annahmen möglich ist. Dabei ist leicht zu ersehen, dass solche Annahmen nicht nur inhaltlich strittig sein können, sondern dass sie auch methodologisch nicht einwandfrei sind. Gewöhnlich verwenden sie eine Art Abschreckungsmethode: ›Wenn nicht‹ dieses oder jenes angenommen wird, dann muss man gleich auf die Wissenschaft selbst verzichten, oder ›man muss dies und jenes einräumen, andernfalls...‹ u. dergleichen. Man muss gar kein destruktiver Skeptiker sein, es reicht schon eine gewisse logische Beharrlichkeit, um auf diese Drohungen zu antworten: und sei's d'rum, wir verzichten darauf, dann ist die betreffende Wissenschaft eben nicht möglich. Hier sieht man leicht, dass die

entsprechende normativistische Argumentation uns insgeheim denselben philosophischen Schrott unterjubelt, den die Psychologie offen zum Verkauf anbietet. Der wahre Sinn jener Argumentation läuft auf eine einfache Verführung hinaus: Wenn du willst, dass..., dann musst du anerkennen, dass... usw. Und wenn ich nicht will? Dann gehen die Wissenschaft, die Kultur und viele andere gute Dinge zugrunde!... Es wäre schlimm, wenn sich nicht jedes gefragte ›Ich‹ dessen bewusst wäre, dass die Existenz der Wissenschaft in Wirklichkeit nicht im Geringsten von seinem Wollen oder Nichtwollen abhängt. Die normativistische Argumentation enthält eindeutig das, was man heute als ›Psychologismus‹ bezeichnet und wogegen gerade der Normativismus, wenn auch erfolglos, gekämpft hat.

Letztlich hat Groos Recht, wenn er zum Schluss kommt, es sei besser, statt die *absolute* Normativität mit ihren geheimen Prämissen zu verteidigen, die sie der Absolutheit berauben, lieber offen zuzugeben, dass es in der Bestimmung des Ästhetischen nur hypothetische Kriterien und relative Ansprüche gibt. Aber das hieße, den grundlegenden Charakter der Ästhetik und damit die Möglichkeit einer philosophischen Ästhetik generell zu bestreiten. Damit kann sich aber gerade die zeitgenössische Ästhetik nicht abfinden. Sie will ein Wissen, eine strenge, grundlegende philosophische Wissenschaft sein, und keine kritische Meinung, keine Weltanschauung, kein empirischer und gesunder Menschenverstand. Die philosophische Bedeutung des Neukantianismus ist tatsächlich nur negativ, aber seine historische Bedeutung kann man auch von einem anderen Standpunkt aus betrachten. Die historische Bedeutung seines Kritizismus und des Normativismus lag gerade in seinem Kampf an zwei Fronten. Einerseits ging es gegen die Metaphysik – gegen Materialismus, Spiritualismus (Idealismus), Monismus und andere, deren Gezänke in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Philosophie weitgehend ruiniert haben, und andererseits gegen den Empirismus – den naturalistischen, psychologischen und den historischen, deren inneres Unvermögen von der Philosophie eine wesentliche Stärkung der eigenen Prinzipien erforderte. Der Normativismus hat seine Rolle gespielt, und heute scheinen uns seine Urteile altmodisch zu sein und der Vergangenheit anzugehören, aber es wäre ungerecht zu behaupten, dass er seine historische Bestimmung gar nicht erfüllt hätte.

II

Vor neun Jahren, acht Jahre nach dem Aufsatz von Groos, erschien in der deutschen Literatur ein ebenso informativer und zusammenfassender Artikel zur Ästhetik von Utitz.⁶ Als Kunstwissenschaftler und Ästhetiker ist Utitz bereits ein Vertreter der neuen Generation. Unter Hinweis auf Groos' Aufsatz und die von diesem zitierte Aussage von Külpe muss er einräumen, dass sich seither die Lage deutlich verändert

⁶ [Emil Utitz: Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, in: *Jahrbücher der Philosophie. Eine kritische Übersicht der Philosophie der Gegenwart*. Berlin, 1 (1913), 322–364.]

ÜBER DIE AUTORINNEN UND AUTOREN

Matthias Aumüller, Dr. phil., Privatdozent für Neuere deutsche Literatur und Allgemeine Literaturwissenschaft an der Bergischen Universität Wuppertal. Studium der Philosophie, Slavistik, Psychologie und Germanistik in Marburg und Hamburg. 2007 Promotion in Ostslavistik an der Universität Hamburg.

Ausgewählte Publikationen: *Innere Form und Poetizität. Die Theorie Aleksandr Potebnjas in ihrem begriffsgeschichtlichen Kontext*, Frankfurt a. M. 2005; *Narrativität als Begriff. Analysen und Anwendungsbeispiele zwischen philologischer und anthropologischer Orientierung*, Berlin/Boston 2012; (Hg.); *Minimalistische Poetik. Zur Ausdifferenzierung des Aufbausystems in der Romanliteratur der frühen DDR* (in Vorbereitung).

Olesya A. Bobrik, Dr. der Kunstwissenschaft, Dozentin für Musikwissenschaft am Moskauer Čajkovskij-Konservatorium (seit 2003), Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Staatlichen Institut für Kunstwissenschaft und im Archiv der Musikalischen Bibliothek des Bolšoj-Theaters (Moskau). Studium der Musikwissenschaft in Dnepropetrovsk, Odessa, Moskau und Wien. Dissertation zum Thema »Venskoe izdatel'stvo Universal Edition i sovetskie muzykanty. Istorija sotrudničestva« [Der Wiener Musikverlag »Universal Edition« und Komponisten aus Sowjetrußland: Geschichte einer Zusammenarbeit 1923–1945] (Buchpublikation: St. Petersburg 2011).

Ausgewählte Publikationen: La formulation et l'évolution de la théorie du »rythme modal« chez Boleslav Javorski, in: *Ligeia. Dossiers sur l'art. XXIIe année*. Paris, 89–92 (Januar–Juni 2009), 184–195; La famille de Jacques Maritain et les musiciens russes, d'après les archives de Kolbsheim, in: *La revue Russe* 35 (2011); Arbeiten zur Geschichte der Musik in russischen Emigration, der russischen Musikwissenschaft der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts u. a.

Bernadette Collenberg-Plotnikov, Dr. phil., Wissenschaftliche Mitarbeiterin (Eigene Stelle) im Rahmen des DFG-Projekts: »Das Projekt »Allgemeine Kunstwissenschaft« (1906–1943): Leitidee – Institution – Kontext« am Philosophischen Seminar der Universität Münster. Studium der Kunstgeschichte, Romanistik und Philosophie in Bochum, Paris und Konstanz. 1996 Promotion an der Freien Universität Berlin. 2009 Habilitation und Privatdozentur an der FernUniversität Hagen. Lehraufträge an der Folkwang Universität der Künste (Essen) und am Fachbereich Design der Fachhochschule Dortmund.

Ausgewählte Publikationen: *Klassizismus und Karikatur. Eine Konstellation der Kunst am Beginn der Moderne*, Berlin 1998; G.W.F. Hegel: *Philosophie der Kunst oder*

Ästhetik (Mitschrift Hermann von Kehler, 1826), München 2004 (Hg. zus. mit A. Gethmann-Siefert); *Zwischen Philosophie und Kunstgeschichte*, München 2008 (Hg. zus. mit A. Gethmann-Siefert).

Igor' M. Čubarov, Dr. phil., Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Philosophie der Russischen Akademie der Wissenschaften (Abt. »Analytische Anthropologie«). Studium der Philosophie an der Moskauer Staatlichen Lomonosov-Universität. 1996 Dissertation zum Thema *Phänomenologische Philosophie in Rußland*. Fellow von Zentrum für Literaturforschung (Berlin, 2002–2003). Stipendiat der Alexander von Humboldt-Stiftung (Berlin, 2006–2008).

Ausgewählte Publikationen: »Verfremdung« und »Entfremdung«: Zwei Standpunkte zum Problem des Dings in der literarischen Avantgarde und im Marxismus, in: G. Witte (Hg.): *Der dementierte Gegenstand: Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit*, Wien/München 2008 (=Wiener Slavistischer Almanach Sonderbd. 71); Das Projekt einer Synthese von Philosophie, Psychologie und Kunst in der Moskauer Akademie für Kunstwissenschaften (GACHN) 1921–1930, in: M. Guthmüller/W. Klein (Hgg.): *Ästhetik von unten*, Tübingen 2005.

Aleksandr L. Dobrochotov, Professor am Lehrstuhl für Geisteswissenschaften der Staatlichen Universität – Hochschule für Wirtschaft. 1978 Promotion mit einer Arbeit »Učenie Parmenida o bytii« [Die Lehre des Parmenides vom Sein]. 1990 Habilitation zum Thema »Kategorija bytija v antičnoj filosofii klassičeskogo perioda« [Die Kategorie des Seins in der antiken Philosophie der klassischen Periode]. Forschungsschwerpunkte: Geschichte der westeuropäischen Ontologie, der antiken und der klassischen deutschen Philosophie sowie der russischen Philosophie.

Ausgewählte Publikationen: *Kategorija bytija v klassičeskoj zapadnoevropejskoj filosofii* [Die Kategorie des Seins in der klassischen westeuropäischen Philosophie], Moskau 1986; Metaphysik und Herrschaft: Die »russische Idee« als Ursprung einer Kultur des autoritären Denkens und Handelns, in: *Studies in Soviet Thought* 44 (1992), 203–209; Antignostische Momente in Hegels Spekulation, in: P. Koslowski (Hg.): *Die Folgen des Hegelianismus: Philosophie, Religion und Politik im Abschied von der Moderne*, München 1998, 137–146; Kants Teleologie als Kulturtheorie, in: N. Motroschilowa/N. Hinske (Hgg.): *Kant im Spiegel der russischen Kantforschung heute*, Stuttgart-Bad Cannstatt 2008, 19–27.

Maria Candida Ghidini, Dr. phil., seit 2007 Professorin für russische Literatur an der Universität Parma. Studium der Slavistik in Mailand (Università Cattolica del Sacro Cuore). Dissertation zum Thema »Die Auffassung der Sprache bei Vjačeslav Ivanov«.

Ausgewählte Publikationen: *Jakov Pavlovič i Monsieur Berdjaev: Zapad i Vostok vo Franko-Russkoj Studii* [Jakov Pavlovič und Monsieur Berdjaev: West und Ost in Französisch-Russischen Studien], Moskau 2012; *La corte e il cortile. Aspetti della*

cultura nobiliare russa tra Settecento e Ottocento, Mailand 2002; F.M. Dostoevskij: *L'Idiota* [Der Idiot], Mailand 1999 [Übersetzung]; Slovo i realnost'. K voprosu o rekonstrukcii filosofii jazyka G. Špeta [Wort und Realität. Zur Frage der Rekonstruktion der Sprachphilosophie G. Špets], in: *G. Špet/Comprehensio*, Tomsk 1997; *Il cerchio incantato del linguaggio. Moderno e antimoderno nel simbolismo di Vjaceslav Ivanov*, Mailand 1997.

Rainer Grübel, Dr. phil., Professor em. für Slavische Philologie (Literaturwissenschaft) an der Universität Oldenburg (1986-2007), zuvor slavistische Professuren in Utrecht und Leiden. Studium der Slawistik, Germanistik und Philosophie in Göttingen, Frankfurt und Leningrad. Dissertation zum Thema *Der russische Konstruktivismus* (erschienen: Wiesbaden 1981).

Ausgewählte Publikationen: *Sirenen und Kometen. Axiologie und Geschichte der literarischen Motive Haarstern und Wasserfrau in slavischen und anderen europäischen Literaturen*. Frankfurt a. M. 1995; *Literaturaxiologie. Zur Theorie und Geschichte des ästhetischen Wertes in slavischen Literaturen*. Wiesbaden 2001; *An den Grenzen der Moderne. Das Denken und Schreiben Vasilij Rozanovs*. München 2003. Editionen deutscher Übersetzungen von Jurij Lotman und Michail Bachtin. Aufsätze zur russischen Literatur und Kunst, Religion und Philosophie des 18.-21. Jahrhunderts sowie zur Literaturtheorie, insbesondere zur Wert-, Sprach- und Gattungstheorie.

Violetta V. Gudkova, Dr. der Kunstwissenschaft, Literatur- und Theaterwissenschaftlerin und -historikerin, Leitende Wissenschaftliche Mitarbeiterin des Staatlichen Instituts für Kunstwissenschaft Moskau.

Ausgewählte Publikationen: *Vremja i teatr Michaila Bulgakova* [Die Zeit und das Theater von Michail Bulgakov], Moskau 1988; Ju. Oleša: *Kniga proščanija* [Buch des Abschieds] (Hg.), Moskau 1999 (frz.: *Le Livre des adieux*, Monaco 2006); Ju. Oleša i Vs. Mejerchol'd v rabote nad spektaklem »Spisok blagodejanij« [Ju. Oleša und Vs. Mejerchol'd bei der Arbeit am Theaterstück »Die Liste der Wohltaten«], Moskau 2002; »Kogda ja vskore budu umirat' ...«. *Perepiska M.A. Bulgakova s P.S. Popovym. 1926–1940* (Hg.), Moskau 2003; *Roždenie sovetskich sjužetov: tipologija otečestvennoj dramy 1920-ch – načala 1930-ch godov*, Moskau 2008.

Aage A. Hansen-Löve, Dr. phil., Professor em. für Slavische Philologie (Literaturwissenschaft) an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Studium der Slavistik und Byzantinistik in Wien. Dissertation zum Thema *Der russische Formalismus* (erschienen: Wien 1978). 1984 Habilitation zum Thema *Der russische Symbolismus* (erschienen: Bd. 1, Wien 1989, Bd. 2, Wien 1998, russ. Ausgaben: Moskau 1999 und 2003). Seit 1999 wirkliches Mitglied der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Ausgewählte Publikationen: Kasimir Malevič: *Gott ist nicht gestürzt! Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik* (Hg.), München 2004; *Am Nullpunkt*, Frankfurt a. M. 2005;

Vom Symbolismus zur Avantgarde. Beispiele zur Intermedialität in der russischen Kultur, Moskau 2013; *Schwangere Musen. Dichtende Helden. Antigenerisches Schreiben* (in Vorbereitung); Aufsätze zur Wechselwirkung der Kunstformen, zur Typologie und Periodisierung der russischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, zum Verhältnis von Religion und Literatur sowie zu allgemeinen Fragen der Literatur- und Kunsttheorie.

Anke Hennig, Dr. phil., Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Sonderforschungsbereich »Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste« an der Freien Universität Berlin (Habitationsprojekt: *Poetonomie der Imagination über Zeitformen der Fiktion in Literatur und Film*). Studium der Slavistik und Germanistik in Berlin und Moskau. Promotion am Peter Szondi-Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft in Berlin mit einer Studie zur sowjetischen Kinodramaturgie.

Ausgewählte Publikationen: *Präsens. Poetik eines Tempus*, Zürich 2012 (in Ko-Autorschaft mit A. Avanesian); *Sowjetische Kinodramaturgie. Konfliktlinien zwischen Literatur und Film in der Sowjetunion der 1930er Jahre*, Berlin 2010; *Der Präsensroman* (Hg. zus. mit A. Avanesian), Berlin/New York 2013 (Narratologia Bd. 36); *Über die Dinge: Texte der russischen Avantgarde*, Hamburg 2010 [Edition]; *Predmet (issledovanija) i forma literatury*, in: *Logos. Filosofskii žurnal. Moskau*, 2010, H. 2, 162–175; *Das projektionistische Ding*, in: *Der dementierte Gegenstand* [Hg. zus. mit G. Witte], Wien/München 2008, 349–391.

Karlheinz Lüdeking, Dr. phil., Professor für Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft an der Universität der Künste Berlin. Zunächst Studium der Kunsterziehung, 1975 Ernennung zum Meisterschüler der Bildenden Kunst. Anschließend zweites Studium der Philosophie, Kunstgeschichte und Germanistik. 1985 Promotion im Fach Philosophie. 1993 Habilitation im Fach Kunstwissenschaft. Im selben Jahr Mitbegründer der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik. Verschiedene Gast- und Vertretungsprofessuren. 1997 Professor an der Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg, von 1998 bis 2001 deren Präsident. 2002 Visiting Member am Institute for Advanced Study in Princeton.

Ausgewählte Publikationen: *Analytische Philosophie der Kunst*, Frankfurt a. M. 1988 (erweiterte Neuauflage als UTB-Taschenbuch: München 1998); *Grenzen des Sichtbaren*, München 2006; *Clement Greenberg: Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken* (Hg.), Dresden 1997; Aufsätze zu philosophischen Problemen der Bildenden Kunst und der visuellen Medien, zum Wandel der Wahrnehmung, zur Krise des Körpers in einer zunehmend virtuellen Welt sowie zu methodologischen Fragen der Bildtheorie.

Christian Möckel, Dr. phil., apl. Professor für Philosophie an der Humboldt-Universität zu Berlin, Mitarbeiter in der Ernst Cassirer-Nachlassedition am Institut für Philosophie. Studium der Philosophie an der St. Petersburger Staatlichen Universität,

Promotion (1981) und Habilitation (1990) zum Werk des Wiener Philosophen Max Adler an der Humboldt-Universität zu Berlin, 1981 bis 1985 Gastdozent an der Eduardo Mondlane-Universität Maputo (Mosambik), Ernst Cassirer-Gastprofessor an der Universität Hamburg (2008).

Ausgewählte Publikationen: *Rethinking Culture and Cultural Analysis. / Neudenken von Kultur und Kulturanalyse. (culture – discourse – history, Bd. 3)* (Hrsg. zus. mit J. Braga), Berlin 2013; *Das Urphänomen des Lebens. Ernst Cassirers Lebensbegriff* Hamburg 2005; *Anschaulichkeit des Wissens und kulturelle Sinnstiftung*. Berlin 2003; *Phänomenologie*. Berlin 2003; *Einführung in die transzendente Phänomenologie*. München 1998; Editor und Hrsg. der Bände 4, 9, 15 und 16 der Ausgabe Ernst Cassirer, Nachgelassene Manuskripte und Texte.

Nikolaj S. Plotnikov, Dr. phil., Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Seminar für Slavistik/Lotman-Institut für russische Kultur der Ruhr-Universität Bochum, Projektkoordinator der Forschungsstelle »Russische Philosophie und Ideengeschichte«. Studium der Philosophie an der Moskauer Staatlichen Lomonosov-Universität und an der FernUniversität Hagen. 2001 Promotion zum Dr. phil. in Hagen mit einer Arbeit über die *Konzepte praktischer Rationalität beim frühen Hegel*.

Ausgewählte Publikationen: *Das normative Menschenbild in der russischen Philosophie* (Hg. zus. mit A. Haardt), Münster u. a. 2011; *Pravda. Diskurse der Gerechtigkeit in der russischen Ideengeschichte* (Hg. zus. mit H. Kuße), München 2011; *Diskurse der Personalität. Die Begriffsgeschichte der ›Person‹ aus interkultureller Perspektive* (Hg. zus. mit A. Haardt), München 2008; *Gelebte Vernunft. Konzepte praktischer Rationalität beim frühen Hegel*, Stuttgart-Bad Cannstatt 2004.

Nadia Podzemskaja, Dr. phil., Forscherin am Centre national de la recherche scientifique, CNRS (Centre de recherche sur les arts et le langage, CRAL, Paris). Studium der Klassischen Philologie an der Moskauer Staatlichen Lomonosov-Universität. Promotion in Vergleichender Literaturwissenschaft an der Akademie der Wissenschaften der UdSSR, Institut der Weltliteratur (IMLI), Moskau, mit einer Arbeit über das Problem der Gattung in Benvenuto Cellinis *Vita* (1990). Dissertation im Fach Kunstgeschichte über Kandinskys Theorie an der Scuola Normale Superiore (Pisa).

Ausgewählte Publikationen: *Colore simbolo immagine. Origine della teoria di Kandinsky*, Florenz 2000; *Art et Abstraction: Forme, objet, chose. Théories artistiques, linguistique et philosophie* (Hg.), in: *Ligeia. Dossiers sur l'art* 22 (2009) H. 89-92, (janvier-juin); *Leonardo in Russia: temi e figure tra XIX e XX secolo* (Hg. zus. mit R. Nanni), Mailand 2012; Aufsätze zur Theorie Kandinskys, zur Kunsttheorie an der GACHN, zur Geschichte der Byzantinistik und des Studiums der italienischen Renaissance in Russland im 20. Jahrhundert.

Reinold Schmücker, Dr. phil., Professor für Philosophie am Philosophischen Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. Studium der Philosophie,

Germanistik und Evangelischen Theologie in Tübingen und Hamburg. 1997 Promotion in Hamburg mit einer Arbeit zur Grundlegung der Kunstphilosophie (*Was ist Kunst? Eine Grundlegung*, München 1998; 2. Aufl. Frankfurt am Main 2014). Seit 2008 Ordentliches Mitglied der Philosophisch-historischen Klasse der Europäischen Akademie der Wissenschaften und Künste.

Ausgewählte Publikationen: *Ernst Cassirers Werk und Wirkung* (Hg. zus. mit D. Frede), Darmstadt 1997; *Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion* (Hg. zus. mit B. Kleimann), Darmstadt 2001; *Gerechtigkeit und Politik. Philosophische Perspektiven* (Hg. zus. mit U. Steinvorth), Berlin 2002; *Kunst und Kunstbegriff. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik* (Hg. zus. mit R. Bluhm), Paderborn 2002; *Identität und Existenz. Studien zur Ontologie der Kunst* (Hg.), Paderborn 2003. Aufsätze zur Kunstphilosophie, zur Philosophie der Artefakte, zur Ontologie, zur Ethik und Medizinethik sowie zur Philosophie der Internationalen Beziehungen und zur Rechtsphilosophie.

Meike Siegfried, Dr. phil., Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Hochschule für angewandte Wissenschaft und Kunst Hildesheim/Holzminde/Göttingen und Lehrbeauftragte am Institut für Philosophie der Universität Hildesheim. 1999–2005 Studium der Philosophie, Germanistik und Theaterwissenschaft. 2009 Promotion in Philosophie an der Fakultät für Philosophie und Erziehungswissenschaft der Ruhr-Universität Bochum.

Ausgewählte Publikationen: *Abkehr vom Subjekt. Zum Sprachdenken bei Heidegger und Buber*, Freiburg/München 2010 [Diss.]; *Dialog, Frieden, Menschlichkeit. Beiträge zum Denken Martin Bubers* (Hg. zus. mit W. Krone und Th. Reichert), Berlin 2011; *Gewalt als das andere der Macht? Überlegungen im Ausgang von Hannah Arendt und Michel Foucault*, in: *dis|kurs. Gesellschafts- und geisteswissenschaftliche Interventionen* 1 (2012), 10–33.

Herta Schmid, Dr. phil., Professorin (em.) an der Universität Potsdam. Studium der Germanistik, Russistik und Philosophie an den Universitäten Köln, Bochum, Prag, München. Promotion in Konstanz über Dramen von A.P. Čechov, Habilitation in Bochum über russische Erzählungen (Puškin, Gogol', Čechov). Professuren in der Slavistik an den Universitäten in Bochum, München, Potsdam; in der Theaterwissenschaft an der Universität von Amsterdam.

Ausgewählte Publikationen: Beiträge in dem Sammelband *Čechovs Tat'jana Re-pina Analyse und Umfeld eines verkannten Meisterwerks*, hg. v. Jenny Stelleman und Herta Schmid, München 2006; Herta Schmidová [Schmid]: *Výbor ze studií 1989–2009*, Prag 2011; Beiträge in dem Sammelband *Lermontov neu bewertet Lermontov Revisited Dramen – Epik – Lyrik – Übersetzung*, hg. v. Herta Schmid und Jenny Stelleman, München u. a. 2013.

Michela Venditti, Dr. phil., Wissenschaftliche Mitarbeiterin (Ricercatrice) Universität Napoli – L'Orientale Italien (seit 2008). Studium an der geisteswissenschaft-

lichen Fakultät der Universität Rom (La Sapienza) (Diplomarbeit »Sprache und die ästhetische Konzeption G.G. Špets«); 2001 Promotion an der Fakultät für Slavistik der Universität Rom (Dissertation zum Thema: »Die geistlichen Oden von G.R. Deržavin«).

Ausgewählte Publikationen: *La forme interne du mot chez G. Chpet et A. Marty*, in: *Slavica Occitania. Gustave Chpet et son héritage aux sources russes du structuralisme et de la sémiotique*, a c. di M. Dennes, (N. 26–27) Toulouse 2008, 181–190; *Il poeta e l'ineffabile. Gavril Romanovich Derzhavin. Le odi spirituali*, Napoli 2010 (Diss.); *K sravneniju metodologij B.I. Jarcho i G.G. Špeta* [Zum Vergleich der Methodologie von B. Jarcho und G. Špet], in: *Philologica*. Moskau, 2012, H. 9 (21/23), 359–369 (www.rvb.ru/philologica/09pdf/09venditti.pdf); *Issledovanie M. Kenigsberga o vnutrennej sorme slova u A. Marty (1924)* [Kenigsburgs Studie über die innere Form des Wortes bei Marty], in: *Logos*. Moskau 2010, H. 2 (75), 150–161.

Lorenzo Vinciguerra, Dr. phil., Professor für Philosophie und Ästhetik, Direktor des Centre de Recherche en Art et Esthétique an der Universität Amiens (Frankreich), seit 2007 Leiter des Seminars der Anthropologie générale et philosophie an der EHESS in Paris (zus. mit François Flahault und Jean Jamin). Studium der Malerei an der Akademie der Künste Brera in Mailand sowie der Philosophie an der Universität Mailand und an der Scuola Normale Superiore Pisa. Dissertation zum Thema *Spinoza et le signe. La genèse de l'imagination* (Universität Sorbonne-Paris IV, 2000). Habilitation zum Thema *Éléments pour une histoire du signe. Philosophie, sémiotique, esthétique* (EHESS, Paris 2010).

Ausgewählte Publikationen: *Spinoza et le signe. La genèse de l'imagination*, Paris 2005; *L'Œil et l'Esprit: Merleau-Ponty entre art et philosophie* (Hg. zus. mit F. Bourlez), Reims 2010; *La semiotica di Spinoza*, Pisa 2012; *Pourparlers. Gilles Deleuze entre art et philosophie* (Hg. zus. mit F. Bourlez), Reims 2013; *Spinoza*, Roma (in Vorbereitung). Aufsätze zum Spinozismus, zur Semiotik, zum Verhältnis von Philosophie und Kunst sowie zu allgemeinen Fragen der Anthropologie und Ästhetik.