

Meiner

*Nikolai Plotnikov (Hg.)*

## **Kunst als Sprache – Sprachen der Kunst**

Russische Ästhetik und Kunsttheorie  
der 1920er Jahre in der  
europäischen Diskussion



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



Volkswagen**Stiftung**

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)<sup>1</sup> 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 Diffamierungskampagne<sup>2</sup> 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 Forschung<sup>3</sup> 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 Zeit<sup>4</sup> 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 Raumkünste<sup>5</sup> oder die choreologische Forschung<sup>6</sup>. Darüber hinaus wird die Verbindung

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

<sup>2</sup> J. Jakimenko: *Iz istorii chistok apparata*.

<sup>3</sup> 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.

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

<sup>5</sup> Vgl. N. Podzemskaja (Hg.): *Art et abstraction*.

<sup>6</sup> N. Mislér: *Vnačale bylo telo*.

von Theorie und experimenteller Kunstforschung zum Gegenstand detaillierter Analysen<sup>7</sup>.

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.<sup>8</sup>

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

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

<sup>8</sup> 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 wird<sup>9</sup>, 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 Halle<sup>10</sup>, 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)<sup>11</sup> 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‹

<sup>9</sup> 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.

<sup>10</sup> 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).

<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup>

Schließlich wird die Akademie auch in kulturpolitischer Absicht gegründet, um der Sowjetmacht, die die Bildung eines ›neuen Menschen‹ explizit als eines ihrer Hauptziele proklamiert<sup>13</sup>, 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.<sup>14</sup> 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«<sup>15</sup>.

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

<sup>12</sup> 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*.

<sup>13</sup> Vgl. St. Plaggenborg: *Revolutionskultur*.

<sup>14</sup> P. Kogan: *O zavoevanii chudožnikov*.

<sup>15</sup> 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.<sup>16</sup>

Als zweiter Entwurf können die Überlegungen von Kandinsky zur Verbindung einer wissenschaftlichen Erforschung der Elemente der Kunst und der künstlerischen Praxis gelten.<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup>

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.<sup>19</sup> 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.<sup>20</sup> 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.

<sup>16</sup> P. Kogan: O zadačach Akademii i ee žurnala.

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

<sup>18</sup> Vgl. den Beitrag von Nadia Podzemskaja in diesem Band.

<sup>19</sup> Vgl. dazu: G. Špet: K voprosu o postanovke naučnoj raboty ....

<sup>20</sup> 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«<sup>21</sup>. 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«<sup>22</sup>, 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«<sup>23</sup>, »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.«<sup>24</sup>

Die Philosophische Abteilung, deren Leitung seit Februar 1922 Gustav Špet innehat, soll »die Prinzipienfragen sowie die methodischen Fragen der Kunstwissenschaft überhaupt«<sup>25</sup> 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.

<sup>21</sup> A. Kondrat'ev: Rossijskaja Akademija Chudožestvennych nauk, 415.

<sup>22</sup> Ebd., 417.

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

<sup>24</sup> V. Friče: Vil'gel'm Gausenstajn, 4.

<sup>25</sup> A. Kondrat'ev: Rossijskaja Akademija Chudožestvennych nauk, 419.

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

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

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

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

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

<sup>27</sup> Zur Struktur der Akademie siehe die Abbildung auf S. 27.

<sup>28</sup> Vgl. A. Gabričevskij: Die Sprache der Dinge.



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

Dieses enzyklopädische Vorhaben, das den gesamteuropäischen Kunstdiskurs des frühen 20. Jahrhunderts in den Blick nimmt und zugleich ein Vorgänger der großen begriffsgeschichtlichen Lexika der Nachkriegszeit<sup>33</sup> ist, bedeutet jedoch nicht allein die Erweiterung des terminologischen Feldes in der analytischen Betrachtung kunstwissenschaftlicher Begriffe durch die Einbeziehung philosophischer Begriffe sowie der Fachsprache der Kunsttechnik. Dieses Vorhaben stößt eine breite Theoriedebatte an der GACHN um die kunstwissenschaftliche Begriffsbildung und damit um die epistemologische Funktion der Kulturwissenschaften überhaupt an, die die Arbeiten an dem Lexikon begleitet und bis jetzt nur fragmentarisch erschlossen ist. Einen der Hauptschwerpunkte dieser Debatte bildet aber die Frage nach dem Sinn der ›Sprachlichkeit‹ der Kunst. Die unterschiedlichen Interpretationen dessen, was Kunst als Sprache bedeutet sowie welche Spezifizierungen die Idee der Sprachlichkeit in verschiedenen Künsten aufweist, machen das Spektrum der europäischen Diskussion aus, die lange vor dem ›linguistic turn‹ und dem Einzug der analytischen Philosophie in die Ästhetik die sprachliche Verfasstheit aller kulturellen Leistungen des Menschen in den Blick nimmt.<sup>34</sup>

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

<sup>29</sup> Vgl. G. Špet: K voprosu o postanovke naučnoj raboty ..., 18.

<sup>30</sup> Bjuulleteni GACHN, 1925, 29.

<sup>31</sup> W. Kandinsky: Tezisy k dokladu, 73.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Die Ablösung der Kunstinterpretation von den Wertungskategorien des ›Schönen‹ und ›Hässlichen‹ sowie die Umstellung auf die Analyse von Formen, Funktionen und Strukturen in der Kunst bringen aber auch Probleme der Abgrenzung der Sprache der Kunst von der Alltagssprache sowie der Sprache der Wissenschaften mit sich, mit denen sich die Kunsttheorie der 1920er Jahre konfrontiert sieht und die sie zu lösen versucht, um das Postulat der Autonomie der Kunst aufrechtzuerhalten. Diese Abgrenzungsprobleme werden dann auch von den frühen Formalisten und den GACHN-Theoretikern über den Prager Strukturalismus und die Tartuer Semiotik<sup>36</sup> bis hin zur Hermeneutik und zur sprachanalytischen Ästhetik<sup>37</sup> weiter erreicht, bis sie schließlich im Poststrukturalismus zu Scheinproblemen erklärt werden. Dadurch wird auch die Idee der Kunst als einer Sprache *sui generis* mit eigener Form- und Sinnstruktur schrittweise durch das allgemeine Paradigma des Textes bzw. des Diskurses sowie das der Medialität abgelöst.<sup>38</sup>

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

<sup>36</sup> Vgl. J. Lotman: *Kunst als Sprache*.

<sup>37</sup> Vgl. N. Goodman: *Sprachen der Kunst*.

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

<sup>39</sup> Vgl. R. Hamann: *Individualismus und Ästhetik*.

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

### *Zur Struktur des Bandes*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

\* \* \*

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

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

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

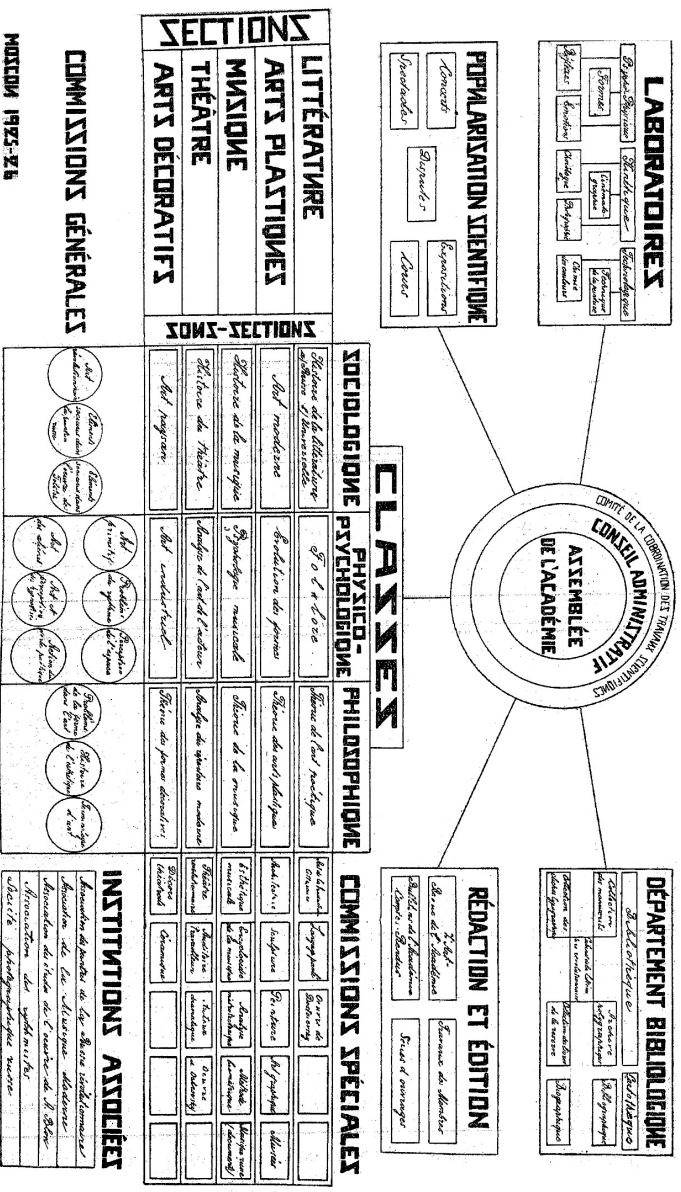
Aus den Beiträgen des Bandes sowie aus den Texten im Anhang wird deutlich, welche prominente Bedeutung die Rezeption und Diskussion der Theorien der »allgemeinen Kunstwissenschaft« von M. Dessoir, E. Uitz u. a. für russische Kunsttheoretiker hatten. Dass dieser Band nun als Sonderheft der »Zeitschrift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

### Literatur

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

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

# ACADÉMIE D'ÉTAT DES SCIENCES DE L'ART



Wissenschaftliche Struktur der Akademie. Aus: Gosudarstvennaja Akademija Chudožestvennyh/Académie d'État des sciences de l'art, Moscou [1925], 18.



KUNST UND SPRACHE  
KUNSTPHILOSOPHISCHE POSITIONEN





»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«<sup>1</sup>: 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«<sup>2</sup>. 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-

<sup>1</sup> B. Christiansen: *Die Kunst*, 17.

<sup>2</sup> A.A. Hansen-Löve: *Der russische Formalismus*, 216, Fn. 392.

ragt.<sup>3</sup> 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«.<sup>4</sup> Man kann sich allerdings gut vorstellen, dass dieser vielleicht eigenwilligste Rickert-Schüler, dessen kunstphilosophische Werke ganz ohne Fußnoten auskommen<sup>5</sup>, 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«<sup>6</sup> 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«.<sup>7</sup>

Sein Auskommen fand Broder Christiansen, der zeitweise auch Schreibseminar-Fernkurse gab und graphologische Gutachten erstellte<sup>8</sup>, als freier Schriftsteller.<sup>9</sup> Zahlreiche Auflagen erlebten Bücher und Druckschriften, die der Ratgeberliteratur

<sup>3</sup> 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 <sup>2</sup>1912; russ. Übers.: *Filosofija iskusstva*, Sankt Petersburg 1911; *Kritik der Kantischen Erkenntnislehre (Kantkritik. Erster Teil)*, Hanau 1911, Berlin-Steglitz <sup>2</sup>1912; *Vom Selbstbewußtsein (Von der Seele. Erster Teil)*, Berlin 1912; *Die Kunst*, Buchenbach 1930; *Der neue Gott*, München 1934; *Willensfreiheit*, Stuttgart 1947.

<sup>4</sup> 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.)

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

<sup>6</sup> B. Christiansen: *Kritik der Kantischen Erkenntnislehre*, Vorwort.

<sup>7</sup> Ebd., 177.

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> 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 sind<sup>10</sup> und die Christiansen teilweise pseudonym veröffentlichte.<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup> 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

<sup>10</sup> *Ich will! – Ich kann! Eine Schule des Willens und der Persönlichkeit* (1918, <sup>8</sup>1939), *Lebenskunst* (1918, <sup>10</sup>1949), *Die Kunst des Schreibens. Eine Prosa-Schule* (1918, <sup>12</sup>1941; Neuausgabe 1949 unter dem Titel *Eine Prosa-Schule. Die Kunst des Schreibens*, 49. Tsd. 1958), *Die Redeschule* (1920, <sup>5</sup>1939), *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 Neuauflagen 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*.

<sup>11</sup> 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, <sup>2</sup>1922) und *Ein Kompaß zur Menschenerkenntnis* (1922) tatsächlich gemeinsam mit den als Koautoren Genannten, Kurt Kauffmann bzw. Herbert von Bomsdorff-Bergen, verfasst hat.

<sup>12</sup> 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«<sup>13</sup> hat, insbesondere auf die »Differenzempfindungen«, auf die Empfindungen der »Abweichung von einem Gewohnten, von einem Normalen, von einem irgendwie geltenden Kanon«<sup>14</sup> ankomme.<sup>15</sup> Es waren denn auch die Begriffe der »Differenzqualität«<sup>16</sup> und der »Dominante«<sup>17</sup>, 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.<sup>18</sup> 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«.<sup>19</sup> Am konsequentesten so verfahren ist wohl Roman Jakobson, der 1935 über »Die Dominante« schreibt, ohne die Entlehnung des Begriffs bei Christiansen zu erwähnen.<sup>20</sup> Wie legitim auch immer solch ahnenvergessener Eklektizismus ist: Gerigk hebt, wie vor ihm schon Aage Hansen-Löve<sup>21</sup>, die Differenz zwischen Christiansens Kunstphilosophie und der formalistischen Literaturtheorie hervor. Sie besteht, zugespitzt, darin, dass Broder Christiansens Kunstphilosophie zutiefst nichtavantgardistisch ist.

<sup>13</sup> B. Christiansen: *Philosophie der Kunst*, 50.

<sup>14</sup> Ebd., 118.

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

<sup>16</sup> Vgl. B. Christiansen: *Philosophie der Kunst*, 121–123.

<sup>17</sup> Ebd., 241.

<sup>18</sup> 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](http://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.

<sup>19</sup> Ebd.

<sup>20</sup> 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).

<sup>21</sup> 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.<sup>22</sup> Zum »äußere[n] Kunstwerk« gehört dabei für Christiansen nicht nur das »Material«, aus dem der unserer sinnlichen Wahrnehmung sich anbietende Kunstgegenstand besteht<sup>23</sup>; zu ihm gehören vielmehr auch der von diesem »dargestellte Inhalt«<sup>24</sup> und dessen »Form«<sup>25</sup>. Sie alle drei – Material, Inhalt, Form – sind Elemente des äußeren Kunstwerks, »sinnliche Gegebenheiten«<sup>26</sup> desselben, die die Konstitution des ästhetischen Objekts beeinflussen. Ästhetisches Objekt aber nennt Christiansen denjenigen das Werturteil des rezipierenden Subjekts herausfordernden »Gehalt«<sup>27</sup>, 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.<sup>28</sup>

Das ästhetische Objekt, jenes »Gebilde im Subjekt«, wird von Christiansen auch als die Gesamtheit derjenigen »Stimmungsimpressionen«<sup>29</sup> charakterisiert, die das äußere Kunstwerk hervorzurufen vermag und die den ästhetischen Wert des Objekts mitbestimmen.<sup>30</sup> 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 setzt<sup>31</sup>, ja, sie sukzessive miteinander

<sup>22</sup> 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.

<sup>23</sup> B. Christiansen: *Philosophie der Kunst*, 57–60.

<sup>24</sup> Ebd., 60.

<sup>25</sup> Ebd., 73 und zuvor.

<sup>26</sup> Ebd., 73.

<sup>27</sup> Ebd., 125.

<sup>28</sup> Ebd., 50.

<sup>29</sup> Ebd., 127.

<sup>30</sup> Ebd., 56 f.

<sup>31</sup> Ebd., 75.

verschmelzen lässt<sup>32</sup>, bezeichnet Christiansen als »Objektsynthese«<sup>33</sup>. Dieser Prozess ist in seinen Augen allerdings »kein freies Erleben, sondern ein Geführtwerden zu einem Ziele hin«.<sup>34</sup> Jedes Kunstwerk verlangt nämlich nach Christiansens Meinung jeweils »seine besondere Art der Synthese«<sup>35</sup>. Kunstwahrnehmung ist deshalb für Broder Christiansen ein Prozess, der jedenfalls im Idealfall im richtigen Verständnis eines Kunstwerks besteht: »Ein Kunstwerk richtig verstehen, heißt: der Anregung und Anweisung des Werkes gemäß die Objektsynthese vollziehen. Das gelingt nicht einem Jede[n]; es gehört dazu eine besondere synthetische Fähigkeit: Kunstverständnis.«<sup>36</sup>

<sup>32</sup> Ebd., 127.

<sup>33</sup> Ebd., 41 et passim.

<sup>34</sup> Ebd., 79.

<sup>35</sup> Ebd., 41.

<sup>36</sup> Ebd. – Es scheint mir die Schwäche der Darstellung von Broder Christiansens Kunstphilosophie zu sein, die Peter Maerker in seiner Untersuchung über *Die Ästhetik der südwestdeutschen Schule* (75–82) gibt, dass sie die Bedeutung, die Christiansen dem Kunstverstehen zumisst, verkennt. Maerker lässt es so erscheinen, als betone Christiansen vor allem die bloße Individualgültigkeit des ästhetischen Urteils und der ästhetischen Werte und weise dem Allgemeinverbindlichkeitsanspruch, den ästhetisch Urteilende jedenfalls nach der Auffassung der Kant'schen Tradition mit ihren Urteilen verbinden, einen gleichsam randständigen, »nur [...] die Norm der Objektsynthese« betreffenden Ort zu (vgl. ebd., 77 f.). Tatsächlich scheint mir Christiansen die Gewichte jedoch genau andersherum zu verteilen: Wohl nimmt er – in der Tradition Rickerts – an, dass »die ästhetischen Werte autonome Werte sind«, die »individualgültig, nicht allgemeingültig« sind, so dass es »für die ästhetischen Werte keinen intersubjektiv gemeinsamen Maßstab geben« könne (B. Christiansen: *Philosophie der Kunst*, 30). Indem er diese Frage – in bester Kant'scher Tradition – mit der Beobachtung konfrontiert, dass ich, wenn ich meine ästhetischen Urteile ausspreche, dies in der Erwartung der Zustimmung der anderen tue, ergibt sich ihm das Problem, wie sich dieser Umstand mit der Annahme der Autonomie der ästhetischen Werte vereinbaren lässt. Christiansens Lösung beruht auf der prinzipiellen Unterscheidung zwischen der Beurteilung des Werts eines Kunstwerks und dem Verstehen eines Kunstwerks. Während es hinsichtlich der *Beurteilung des Werts eines Kunstwerks* nur eine *individuelle Richtigkeit* des Urteilens geben könne, bestehe das *Verstehen* eines Kunstwerks in der »nachschaaffenden Synthese«, welche »die Elemente, die uns durch seine [des Kunstwerks, R. S.] sinnlichen Qualitäten direkt oder indirekt gegeben werden, so und in der besondern Weise zusammen[nimmt], wie das Kunstwerk es gerade fordert«, d. h. im Befolgen einer »Anweisung des Werkes«, die ihrer Art nach nicht subjektiv und nur den Kunstverständigen zugänglich ist (ebd., 40 f.). Die Pointe von Christiansens Position, die Maerker abblendet, besteht nun darin, dass er im Verstehen, d. h. in der nachschaffenden Objektsynthese, die zentrale »Voraussetzung des Urteilens« (ebd., 40, Herv. R. S.) erblickt. Die vermeintliche Aporie, die sich aus der unhintergehbaren Subjektivität des ästhetischen Urteils einerseits und dem Anspruch auf Allgemeingültigkeit, den wir mit ihm gemeinhin verbinden, andererseits ergibt, löst sich deshalb für Christiansen auf: Unhintergebar subjektiv ist allein das autonome Bewerten des Kunstwerks, der Allgemeingültigkeitsanspruch hingegen bezieht sich auf dessen Verständnis. Da aber dieses die Grundlage aller Bewertung ist, lässt sich der empirische Dissens in Fragen der Kunstbewertung in Christiansens Augen meistens darauf zurückführen, dass nicht jedem Urteil das richtige Verständnis des Werks zugrunde liegt: »Jedes Kunstwerk verlangt also seine besondere Art der Synthese, die nicht jeder zu vollziehen imstande ist. Wenn nun unsere Urteile auseinander gehen, so kann es daran liegen, daß einer von uns das Werk nicht richtig erfaßt: dann ist der Wertungsgegensatz nur ein scheinbarer, denn direkt beziehen die Urteile sich ja auf das

Für die werkgemäße Objektsynthese sind in Christiansens Augen solche Stimmungsimpressionen von besonderer Bedeutung, die aus der Erfassung von »Differenzqualitäten« resultieren: daraus, dass etwas »als Abweichung von einem Gewohnten, von einem Normalen, von einem irgendwie geltenden Kanon«<sup>37</sup> empfunden wird. Ästhetische Geltung besitzen für ihn dabei gerade diejenigen Kunstwerke, deren wesentliche Differenzqualitäten eine Abweichung von einem »unverlierbaren« Vergleichsgrund darstellen, d. h. in einer Abweichung von einer Norm bestehen, die nicht dem historischen Wandel unterliegt und deshalb zu unterschiedlichen historischen Zeitpunkten identische Objektsynthesen ermöglicht:

Nur wenn die Differenzqualitäten ihren Vergleichsgrund im Werke selbst haben oder sich ergeben aus Abweichungen vom allgemein Menschlichen, vom allgemein Natürlichen oder von festgewurzelten Institutionen, sind sie unverlierbar.<sup>38</sup>

Es ist zum einen diese wert- bzw. geltungstheoretische Privilegierung solcher Kunstwerke, deren wesentliche Differenzqualitäten kein Verfallsdatum tragen, in der sich der nichtavantgardistische Zug der Christiansen'schen Kunstphilosophie manifestiert. Sichtbar wird er aber auch in Christiansens Wertung ästhetischer Neuheit als solcher. Sie verbindet sich mit dem zweiten Begriff, den die Formalisten – neben der Kategorie der Differenzqualität – von Christiansen übernommen haben: dem Begriff der Dominante.<sup>39</sup> Christiansen sucht mit diesem Begriff dem Umstand Rechnung zu tragen, dass die »Stimmungsfaktoren eines ästhetischen Objekts« nur selten »an der Gesamtleistung zu gleichen Teilen mitwirken«, sondern vielmehr »ein einzelner Faktor oder die Verknüpfung mehrerer sich in den Vordergrund schiebt und die Führung übernimmt«<sup>40</sup>. Diese »Dominante« müsse man, wenn es ein Kunstwerk zu verstehen gelte, herausfühlen und sich von ihr tragen lassen.<sup>41</sup> Was das bedeutet, sucht Christiansen am Beispiel von Radierungen Rembrandts zu illustrieren. In ihnen bilde der Rhythmus von Licht und Schatten das Hauptthema, so dass »der Weg zum Verstehen [...] demjenigen erschwert [sei], der eingewöhnt ist auf eine zentrale Bedeutung der Umrißlinie«<sup>42</sup>. Während sich aber für Christiansen einerseits aus der

Produkt der nachschaffenden Synthese; es fehlt mithin die Bedingung der Vergleichbarkeit, die Bezogenheit auf das gleiche Urteilsobjekt. Die Wertungsdifferenz beweist dann nicht eine Verschiedenheit des Geschmacks. Und ich bin überzeugt, daß sehr viele Wertungsdifferenzen sich in solcher Weise als scheinbare auflösen müssen. Ich will durchaus nicht leugnen, daß wirkliche Geschmacksunterschiede vorkommen; aber ich vermute, daß die Unterschiede des Verstehens häufiger sind.« (Ebd., 43 f.)

<sup>37</sup> B. Christiansen: *Philosophie der Kunst*, 118.

<sup>38</sup> Ebd., 123.

<sup>39</sup> Tatsächlich deckt sich, wie Hansen-Löve betont (*Der russische Formalismus*, 316 f. m. w. N., auch für andere Formalisten), »Tynjanovs und Ejchenbaums Definition der Dominante [...] wörtlich und inhaltlich mit Christiansens gestalttheoretischer Dominanten-Theorie«.

<sup>40</sup> B. Christiansen: *Philosophie der Kunst*, 241.

<sup>41</sup> Ebd., 242.

<sup>42</sup> Ebd.

»Möglichkeit, eine ungewohnte Dominante einzuführen«<sup>43</sup>, die Möglichkeit von Neuheit in der Kunst ergibt, erkennt er andererseits dem Schaffen von Neuem als solchem keinen besonderen Wert zu:

Weil a priori kein Faktor an sich bevorrechtet und es also belanglos ist, was im Kunstwerk zur Dominante erhoben wird, so kann auch die Einführung einer ungewohnten Dominante, also die Qualität der Neuheit keinen Wert repräsentieren.<sup>44</sup>

An dieser Stelle scheiden sich die Geister: Christiansens Absage an die Idee eines Fortschritts der Kunst und an jedwede Avantgarde-Ideologie wird von den russischen Formalisten bekanntlich nicht übernommen.<sup>45</sup>

## II

Am Anfang seiner zweiten kunstphilosophischen Monographie, des 1930 erschienenen Buches *Die Kunst*, lotet Broder Christiansen die Tragweite der Analogie von Kunst und Sprache aus. Die Analogie dient ihm zunächst dazu, die Voraussetzungsgebundenheit des Kunstverstehens deutlich zu machen. *Wie eine Sprache* ist Kunst nach Broder Christiansens Meinung insofern, als die Objektsynthese, in der sich das richtige Verstehen eines Werkes manifestiert, die Vertrautheit mit Konventionen voraussetzt, die der Beherrschung des Vokabulars und der Grammatik einer natürlichen Sprache gleichen.<sup>46</sup> Christiansen vergleicht die Wahrnehmung eines Kunstwerks deshalb mit dem Hören eines fremdsprachigen, beispielsweise chinesischen Satzes: »[D]a genügt nicht das helle Aufmerken der Ohren, ich muß dazu noch Chinesisch verstehen, sonst entgeht mir der Sinn.«<sup>47</sup> Derart als Sprache verstanden, ist ein Kunstwerk »Träger eines Sinnes nur für musische Menschen«<sup>48</sup>, d. h. für diejenigen, die, um im Christiansen'schen Bilde zu bleiben, Chinesisch können. Christiansen verwahrt sich allerdings gegen eine Auslegung der Analogie, die Kunst als eine Sprache begreift, *die der Künstler spreche*. »Wenn Kunst wie eine Sprache ist, darf man doch nicht sagen: Der Künstler spricht – sondern: Es spricht. Der Künstler ist wie ein Gärtner wohl der Pflgende, nicht aber eigentlich der Schaffende, sondern der erste Empfänger.«<sup>49</sup> Andererseits erkennt Christiansen jedoch an, »daß die Vokabeln der Kunst sehr oft mehrdeutig sind, wie es ja auch in gewöhnlichen Sprachen vorkommt, daß ein Wort mehrfachen Sinn haben kann«, und folgert daraus, dass der Künstler unter Umständen »besondere Mittel anwenden muß, gerade *den Vo-*

<sup>43</sup> Ebd.

<sup>44</sup> Ebd., 243.

<sup>45</sup> Auf diese kardinale Differenz weist bereits Horst-Jürgen Gerigk hin: Wer ist Broder Christiansen?

<sup>46</sup> Vgl. B. Christiansen: *Die Kunst*, 10f.

<sup>47</sup> Ebd., 7.

<sup>48</sup> Ebd.

<sup>49</sup> Ebd., 9.



kabelsinne, den er für sein Werk braucht, festzulegen«. <sup>50</sup> In dieser Forderung liegt allerdings ein Widerspruch zu der Annahme, dass der Künstler kein Schaffender, sondern das Organ eines Sprechens ist, das – um im Bild zu bleiben – durch des Künstlers Mund laut wird. Denn es fragt sich, wie eine derartige *Festlegung* einem Künstler möglich sein kann, der lediglich der »erste Empfänger« eines Sprechens ist, das nicht von ihm seinen Ausgang nimmt. Christiansen gelingt es insofern nicht, die Sprachähnlichkeit der Kunst widerspruchsfrei zu erläutern. Der Widerspruch löst sich allerdings auf, wenn man – pace Christiansen – annimmt, dass sich im Kunstwerk ein Sprechen: ein Artikulationsbegehren manifestiert, das dem Künstler zurechenbar ist. Auch dann stellt sich jedoch die Frage, wie sich Christiansens Begründung der Sprachähnlichkeit der Kunst mit dem von vielen Kunsttheoretikern konstatierten Umstand vereinbaren lässt, dass sich ein Kunstwerk offenbar nicht in derselben, einen mehr oder weniger eindeutigen Sinngehalt rekonstruierenden Weise verstehen lässt wie die meisten Sprechakte, durch die wir im Alltag unser Handeln koordinieren. Wenn diese Beobachtung zutreffend ist, kann das Kunstverstehen offenbar nicht in der Weise gelingen, dass ein Kunstwerk ein für allemal verstanden ist. Geht es aber der nachschaffenden Objektsynthese vor allem um das Aufspüren eines vom Künstler festgelegten ›Vokabelsinns‹, dann lässt sich schwerlich erklären, warum es selbst dem mit Kunstverstand begabten musischen Rezipienten – von dem man doch annehmen darf, dass er das Künstler-Chinesisch beherrscht – offensichtlich nicht zu gelingen vermag, den Sinn eines Kunstwerks so zu ermitteln, dass sich weitere Verstehensbemühungen erübrigen.

Dass sich Broder Christiansen dieses Erklärungsproblem nicht stellt, liegt daran, dass er das Kunstverstehen als ein *Erlebnis* auffasst, das den Moment, in dem es uns widerfährt, prinzipiell nicht zu überdauern vermag: Jedes ästhetische Objekt, das in einem äußeren Kunstwerk seine physische Grundlage hat, wird in ebendemselben Moment konstituiert, in dem die nachschaffende Objektsynthese es versteht, und es hat keine von jenem Verstehenserlebnis ablösbare Existenz. Dass uns das Kunstverstehen nicht in der Weise zu gelingen vermag, dass ein Kunstwerk ein für allemal verstanden wäre, hat also seinen Grund darin, dass das Verstehen selbst ein Vollzugserlebnis ist, das als solches weder ein Ergebnis zeitigt noch auch nur konserviert werden kann. Broder Christiansen betont deshalb nicht nur die Sprachähnlichkeit der Kunst, sondern ebenso ihre *Sprachunähnlichkeit*:

[D]er Sinngehalt der Kunst ist vom Sinn gewöhnlicher Sprache so sehr verschieden, daß man gerade das Wesentliche verfehlen würde, wollte man [...] den Vergleich übersteigern und die Kunst wirklich als Sprache definieren. Wir haben schon als Einschränkung gefunden, daß in der Kunst eigentlich der Sprechende fehlt; jedenfalls ist es nicht der Künstler, der spricht. Wichtiger: was der musische Mensch aus dem Kunstwerk empfängt, ist keine Mitteilung und legt sich nicht in seinen Besitz. Das Kunstwerk übermittelt keine Erkenntnis. Der Sinngehalt hat wohl etwas wie für ein

<sup>50</sup> Ebd., 16.

Schauen, aber als Hauptsache etwas, was gelebt wird; und er überdauert nicht den Augenblick seines Lebens. [...] Der Sinngehalt wird liebesähnlich empfangen als ein kurzes, starkes und in seiner Eigenheit unwiederholbares Stück Leben. Der musische Mensch erlebt ein Gedicht oder sonst ein Werk wie eine Umarmung; und den Begriff des Amusischen können wir dem Begriff der Frigidität nahe stellen.<sup>51</sup>

Sprachunähnlich ist die Kunst in Christiansens Augen also auf Grund der Vollzugsgebundenheit ihres Sinns: Dieser ist für ihn von dem Vollzug des Kunstverstehens im Moment der Kunsterfahrung nicht ablösbar. Was hier Sinngehalt heißt, ist freilich die spezifische Qualität eines Erlebnisses, das derjenige hat, der ein Kunstwerk versteht, d. h. sich erfolgreich um eine nachschaffende Objektsynthese bemüht. Mit der These von der Vollzugsgebundenheit des Sinngehalts künstlerischer Werke legt sich Christiansen daher auf die Annahme fest, dass die werkgemäße Zusammenschau der Elemente, die uns durch die sinnlichen Qualitäten eines Kunstwerks gegeben werden, kein Ergebnis zeitigen kann, das den synoptischen Augenblick zu überdauern vermöchte. Es ist klar, dass sich diese Annahme für Christiansen aus der Subjektgebundenheit des ästhetischen Objekts ergibt, das allein den Gegenstand der Objektsynthese und damit des Kunstverstehens bilde. Ein solcher kunstontologischer Mentalismus ist jedoch einer Reihe von Einwänden ausgesetzt, die ich anderenorts ausführlich dargestellt habe.<sup>52</sup> Und es scheint mir wenig plausibel zu sein, das Kunstverstehen derart mit dem Kunsterleben geradezu zu identifizieren, dass sich die vielfältigen Bemühungen der hermeneutischen Kunstwissenschaften nicht mehr als Bemühungen, Kunst zu verstehen, verständlich machen lassen. Die Sprachunähnlichkeit der Kunst bleibt deshalb, wie mir scheint, bei Broder Christiansen unterbestimmt. Im Übrigen bleibt es unklar, wie es der nachschaffenden Objektsynthese einerseits um das Aufspüren eines vom Künstler festgelegten ›Vokabelsinns‹ gehen kann, wenn sie andererseits auf den synoptischen Augenblick begrenzt bleibt. Denn ein auf sprachanalogen Konventionen beruhender ›Vokabelsinn‹, der nur erlebt, aber prinzipiell nicht so ermittelt werden kann, dass er sich auch noch nach dem Augenblick seiner Ermittlung angeben ließe, wäre kein sprachanaloger Vokabelsinn mehr.<sup>53</sup>

»Kunst ist wie Sprache und Kunst ist nicht wie Sprache«: Für Broder Christiansen ist dies die paradoxe Formulierung eines durchaus nicht paradoxen Sachverhalts. Denn der Kunstbegriff findet hier in doppelter Bedeutung Verwendung. Er bezeichnet zum einen das äußere Kunstwerk, das die sinnliche Grundlage der je subjektiven Konstitution des ästhetischen Objekts bildet; und er bezeichnet zum anderen eben-

<sup>51</sup> Ebd., 18 f.

<sup>52</sup> Vgl. Vf.: *Was ist Kunst?*, 207–238.

<sup>53</sup> Auch in Christiansens zweiter kunstphilosophischer Monographie lässt sich insofern der Grundwiderspruch seines kunstphilosophischen Denkens erkennen: Christiansen definiert das ästhetische Objekt letztlich »durch einen klaren Rückgriff auf eine normative, ontologisch basierte Ästhetik, die er ja eben in seiner *Philosophie der Kunst* zu überwinden trachtet« (A.A. Hansen-Löve: *Der russische Formalismus*, 336).

dieses ästhetische Objekt selbst. Kunst ist für Christiansen *wie Sprache* nur insoweit, als es sich um das äußere Kunstwerk handelt, das sich den Sinnen darbietet – Kunst ist hingegen für ihn *nicht wie Sprache*, insofern es sich um das handelt, was die *Philosophie der Kunst* als ästhetisches Objekt bezeichnet: um jenen Sinn nämlich, den der Kunstverständige erlebend aufzunehmen vermag, ohne dass sich dieser Sinn in einer Weise fassen ließe, die von dem Vollzug solchen Kunsterlebens ablösbar wäre.

### III

»Kunst ist wie Sprache und Kunst ist nicht wie Sprache«: Mir scheint, dass Broder Christiansen die Tragweite dieser kunstphilosophischen These unterschätzt, und zwar aus zwei Gründen: Zum einen reduziert er Sprache auf ein bloßes Instrument der Repräsentation logischer Gefüge von Sinnelementen. Zum anderen überschätzt er die Kraft sinnlicher Gegebenheiten, gleichsam von sich aus denjenigen, der sie wahrnimmt, in seiner Objektsynthese festzulegen.

Gewiss hat Christiansen recht, dass sich einem Kunstwerk keine bestimmte Mitteilung entnehmen lässt, die sich sodann im Besitz des Rezipienten befände. Aber folgt daraus bereits die Unangemessenheit eines jeden Versuchs, ein Kunstwerk als ein sprachähnliches Medium zu begreifen und in ihm ein Vehikel eines Gesprächs zu erkennen, das Künstler und Kunstrezipient miteinander zu führen suchen? Adorno hat es so gesehen: »[...] kein Kunstwerk ist in Kategorien der Kommunikation zu beschreiben und zu erklären«, hält die *Ästhetische Theorie* apodiktisch fest.<sup>54</sup> Und ein einflussreicher Enkelschüler sekundiert, es sei »aussichtslos, Adornos Begriff des ästhetischen Gegenstands kommunikationstheoretisch zu korrigieren«<sup>55</sup>. Unstrittig dürfte heute indessen sein, dass die Wahrnehmung eines Kunstwerks in einen Verstehensversuch zwar nicht einmünden muss, aber einmünden *kann*. In dem Bemühen, ein Werk, dessen Manifestation uns sinnlich gegeben ist<sup>56</sup>, zu verstehen, drückt sich aber die Unterstellung einer Bedeutung aus. Die Bedeutung, die wir einem Kunstwerk unterstellen können, ist jedoch eine andere als die jener Cumulonimbuswolke, die ein nahendes Gewitter ankündigt. Und sie ist auch keine absolute Bedeutung, wie sie die Wahrheitsästhetiker von Hegel bis zu Adorno der Kunst zuschreiben.<sup>57</sup> Gäbe es nämlich jene eine Wahrheit der Kunst, die die metaphysischen Wahrheitsästhetiker annehmen, forderten uns Kunstwerke nicht immer wieder neu zu Verstehensversuchen heraus, und es wäre auch schwer zu erklären,

<sup>54</sup> Th.W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, 167.

<sup>55</sup> M. Seel: *Die Kunst der Entzweiung*, 291.

<sup>56</sup> Zur Begründung dieser Redeweise, die der Annahme geschuldet ist, dass Kunstwerke intersubjektiv-instantiale Entitäten sind, die ästhetisch erfahren werden können, insofern sie sich in physischen Objekten manifestieren, vgl. Vf.: *Kunstwerke als intersubjektiv-instantiale Entitäten*.

<sup>57</sup> Zur Kritik der Wahrheitsästhetik vgl. K. Hamburger: *Wahrheit und Ästhetische Wahrheit*; Vf.: *Was ist Kunst?*.

dass die meisten von uns mehr als nur ein einziges Kunstwerk interessiert. Die Bedeutung, die wir einem Kunstwerk unterstellen, ist allerdings auch nicht allein in das Belieben des Rezipienten gestellt. Denn jede Deutung eines Kunstwerks muss sich mit den wahrnehmbaren Eigenschaften seiner Manifestation(en) vermitteln lassen. Divergierende Interpretationen können deshalb unterschiedlich plausibel sein. Wir können also festhalten, dass Kunstwerke etwas bedeuten, ohne dass ihre Bedeutung objektiv im Sinne eines Anzeichens, absolut im Sinne einer metaphysischen Wahrheit oder subjektiv im Sinne beliebiger Projektionen des Rezipienten genannt werden kann. Dieser Befund legt es nahe, ein Kunstwerk in einem bestimmten Sinn als Medium eines kommunikativen Prozesses zu verstehen: Indem wir versuchen, ein Kunstwerk zu verstehen, unterstellen wir, in dem betreffenden Werk manifestiere sich eine Mitteilung, die an keinen bestimmten Adressaten, sondern an jeden gerichtet ist, der ihm als Rezipient seine Aufmerksamkeit schenkt.

Eine solche Auffassung interpretiert alle – auch die nicht-verbale – Kunstwerke als Zeichenkomplexe, die sich von nicht-künstlerischen Zeichen in zweifacher Weise unterscheiden: einmal durch eine besondere Geformtheit, die der Ausdrucksebene Eigenwert verleiht, andererseits durch eine Variation oder Verletzung der semantischen Regeln ihres jeweiligen Mediums – der Sprache etwa oder der Tonalität –, die zur Ausbildung eines »Idiolekt«, eines »private[n] und individuelle[n] Code[s]«<sup>58</sup>, führt und zugleich das Zeichen als solches und damit den Symbolisierungsprozess selbst in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit des Rezipienten rückt.<sup>59</sup>

Im Unterschied zur Alltagssprache lassen sich Kunstwerke aber nicht als Medien begreifen, die zwischen Mitteilendem und Empfänger eine intersubjektive Verständigung erlauben. Ausschlaggebend sind dafür zwei Gründe. Zum einen kann ein Kunstwerk nicht als ein Medium verstanden werden, das wie die Alltagssprache quasi automatisch zur Verfügung steht. Wir können es nur als ein *singuläres* Zeichen auffassen. Ein solches Zeichen kann aber keine Bedeutung besitzen, die zu dem in einer Sprechsituation nur intern aufzurufenden Hintergrundwissen gehört, das von allen Angehörigen einer Sprachgemeinschaft geteilt wird. Der Einfluss des Kunstproduzenten auf das, was sein Werk »sagt«, ist deshalb durch zwei Faktoren begrenzt: durch die Materialität der Manifestationen, aus der die Möglichkeit einer Veränderung des Werks folgt, die nicht in der Absicht des Produzenten liegt<sup>60</sup>, und durch die »zuschießende Imagination«<sup>61</sup> des Rezipienten, ohne die diesem kein Verstehen möglich ist.

Ein zweiter Grund ergibt sich aus der Einsicht in den unvermeidlich *tentativen* Charakter des Kunstverstehens. Nicht nur bleibt das Kunstverstehen meist ein as-

<sup>58</sup> U. Eco: *Einführung in die Semiotik*, 151.

<sup>59</sup> Den zuletzt genannten Aspekt betont vor allem Jan Mukařovský, der dadurch eine besondere »ästhetische Funktion« ästhetischer Zeichen konstituiert sieht (J. Mukařovský: *Kunst, Poetik, Semiotik*, 63 u.ö.).

<sup>60</sup> Vgl. Vf.: *Was ist Kunst?*, 253 f.

<sup>61</sup> H.R. Jauß: *Literaturgeschichte als Provokation*, 241.

pekthafes und hypothetisches Verstehen.<sup>62</sup> Vielmehr fehlt es auch an einer Instanz, die ein bestimmtes Verständnis als richtig auszuweisen vermöchte, und es lassen sich keine Kriterien ausmachen, denen ein bestimmtes Verständnis genügen müsste, um Allgemeinverbindlichkeit beanspruchen zu können. Der Versuch, ein Kunstwerk zu deuten, kann deshalb nicht in dem Sinn abschließend gelingen, dass sich jeder weitere Verstehensversuch erübrigte. Wenn aber das Verstehen von Kunstwerken in diesem Sinn niemals endgültig abgeschlossen sein kann, lässt sich die Vorstellung, Kunstwerke seien Medien, die Verständigung ermöglichen, nicht aufrecht erhalten.

Kunstwerke lassen sich allerdings als Medien eines kommunikativen Prozesses *sui generis* begreifen. Fasst man nämlich den Kommunikationsbegriff weiter als etwa Jürgen Habermas<sup>63</sup> und versteht man unter Kommunikation jeden Verweisungszusammenhang eines Zu-verstehen-Gebens und eines Zu-verstehen-Suchens, dann lassen sich Kunstwerke als Medien eines diskontinuierlichen Kommunikationsgeschehens auffassen, und mir scheint es plausibel zu sein, dass unser Urteil darüber, ob ein Artefakt ein Kunstwerk ist, zum Ausdruck bringt, ob wir in ihm ein potentiell Medium eines diskontinuierlichen Kommunikationsprozesses zu erkennen vermögen. Unter diskontinuierlicher Kommunikation wird dabei eine Form medialer Interaktion verstanden, die strukturell nicht auf eine Verständigung der Interaktanten angelegt ist. Bei dieser Kommunikationsform separiert das Medium der Kommunikation vielmehr die Kommunikanten. Die für das Gelingen der Verständigung in alltagssprachlichen Kommunikationsprozessen so notwendige Verbindung zwischen ihnen ist aber unterbrochen, ohne dass dies der Ausdruck eines zu vermeidenden Defekts des kommunikativen Prozesses wäre.

Auch in diesem Fall von Kommunikation zu sprechen ist sinnvoll. Denn so lässt sich einerseits der Verweisungszusammenhang von Kunstproduktion und Kunstrezeption sichtbar machen, der sich allein aus einer rezeptionsästhetischen Perspektive nicht erschließt, weil aus ihr nicht erklärlich wird, was zur *Produktion* von Kunstwerken *motiviert*. Andererseits lässt sich so die unplausible Assimilierung von Kunstwerken an alltagssprachliche Sprechakte vermeiden. Denn die Interpretation eines Kunstwerks als Medium einer diskontinuierlichen Kommunikation impliziert nur, dass ein Kunstwerk insofern Zeichencharakter besitzt, als es das Resultat eines Zu-verstehen-Gebens – der künstlerischen Produktionstätigkeit – und zugleich der Gegenstand eines Zu-verstehens-Suchens – der kunstspezifischen ästhetischen Erfahrung – ist. Kunstwerke sind demnach kommunikative Zeichen in einem ganz bestimmten Sinn: Sie repräsentieren nicht, sondern teilen etwas Bestimmtes in der eigentümlichen Weise mit, dass der, dem die Mitteilung gilt, weil er ein Werk ästhetisch erfährt, lediglich mitgeteilt bekommt, *dass* ihm eine bestimmte Mitteilung gilt, ohne dass er deren Inhalt definitiv zu bestimmen vermöchte. Kunst ist also wie Sprache – denn sie ist das Medium eines Mitteilens, das durch ein Artikulationsbe-

<sup>62</sup> Vgl. dazu R. Bubner: *Ästhetische Erfahrung*, 41 ff.

<sup>63</sup> Vgl. J. Habermas: *Theorie des kommunikativen Handelns*.