

AAOE HANSEN-HÖVE · BRIGITTE OBERMAYER
GEORG WITTE · HRSG.

FORM UND WIRKUNG

PHÄNOMENOLOGISCHE UND EMPIRISCHE
KUNSTWISSENSCHAFT IN DER SOWJETUNION
DER 1920ER JAHRE

WILHELM FINK

Georg Witte

Die Emotionen der Kunst

Zur psychologischen Ästhetik in der frühen Sowjetunion

1. Ästhetik und Emotion in zeitgenössischen Diskursen über Kunst

Die ästhetischen Programme der künstlerischen Avantgarden und die formalistische Poetik der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts sind scheinbar weit entfernt von allem, was mit Emotionen – sei es emotionalen Motiven des Autors, sei es emotionalen Reaktionen der Rezipienten – zu tun hat. „Ihrem Wesen nach liegt die Kunst außerhalb der Emotion“ behauptete der russische Literaturtheoretiker Viktor Šklovskij im Jahr 1921.¹ Boris Échenbaum hatte schon drei Jahre zuvor in seinem Aufsatz über Nikolaj Gogol’s Erzählung *Šinel’ (Der Mantel)* die kategorische Trennung von formaler und psychologischer Ästhetik zum Gesetz erhoben:

In diesem Sinne bleibt die Seele des Künstlers als eines Menschen, der diese oder jene Stimmungen *durchlebt* immer außerhalb seines Werks und muss das auch. Ein künstlerisches Werk ist immer etwa Gemachtes, Geformtes, Erdachtes, also nicht nur etwas Kunstvolles, sondern etwas Künstliches im besten Sinne dieses Worts; und aus diesem Grunde *gibt es und kann es in ihm* keinen Raum für die Widerspiegelung seelischer Empirie geben.

В этом смысле душа художника как человека, переживающего те или другие настроения, всегда остается и должны оставаться за пределами его сознания. Художественное произведение всегда нечто сделанное, оформленное, придуманное – не только искусное но и искусственное в хорошем смысле этого слова; и потому *в нем нет и не может быть* места отражению душевной эмпирики.²

Auch die künstlerische Avantgarde kultiviert eine Rhetorik des Emotionstabus. Ivan Kljun dementiert in seinem Manifest „To novoe tečenie“ („Jene neue Strömung“) jeglichen Bezug der Kunst zu Stimmungen und Leidenschaften und bringt die „reine Form“ der Kunst und das „Gefühl“ in ein wechselseitiges Exklusionsverhältnis:

¹ Šklovskij 1969, S. 272-274: „Ihrem Wesen nach liegt die Kunst jenseits der Emotion. Man denke, wie in Märchen Menschen in eine mit Nägeln ausgeschlagene Tonne gesetzt und dann ins Meer gerollt werden. Im *Däumling* schneidet der Menschenfresser seinen Töchtern die Köpfe ab, und die Kinder gestatten seinem beim Erzählen nicht, dieses Detail auszulassen. [...] Das Blut in der Kunst ist nicht blutig, sondern reimt sich auf „gut“, es ist entweder Material für eine Lautkonstruktion oder Material für eine Bildkonstruktion. Deshalb ist Kunst erbarmungslos oder steht jenseits des Erbarmens, ausgenommen jene Fälle, wo das Gefühl des Mitleids als Material für die Konstruktion genommen wird.“ („По существу своему искусство внеэмоционально. Вспомните, как в сказках сажают людей в бочку, утыканную гвоздями, и потом скатывают ее в море. В „Мальчике с пальчик“ людоед отрезает голову у своих дочерей, и дети не позволяют при рассказе пропускать эту деталь [...] Кровь в искусстве не кровава, она рифмуется с «любовь», она или материя для звукового построения или материал для образного построения. Поэтому искусство безжалостно или внежалостно кроме тех случаев, когда чувство сострадания взято как материал для построения.“)

² Échenbaum 1969, S. 151; S. 150f., Hervorhebung im Original.

Über uns wird gesagt: 1) wir seien kalt und langweilig [...]. Aleksandr Benua [Benois] schrieb anlässlich unserer Ausstellung in Petersburg „0,10“, dass unsere Bilder Kälte ausstrahlen und er sogar Frost gespürt habe. Vielleicht stimmt das ja, auch wenn unsere Kunst vollkommen abstrakt ist und darum weder kalt noch warm sein kann. Uns geht es nicht um menschliche Stimmungen und Leidenschaften, wir malen keine bekannten Sujets, die von unserem warmen Gefühl umwoben sind. Das Wichtigste ist für uns die reine Form der Kunst selbst.³

Eine Kunst, die die Durchschaubarkeit, die „Entblößung“ (obnaženie) ihrer eigenen operativen Verfahren zum vorrangigen Ziel hat, scheint sich damit einer wirkungsästhetischen Dimension der emotionalen Erschütterung, der Faszination und Suggestion zu entledigen und stattdessen auf einen technisch prüfenden, testenden, affekt-immunen Rezipienten ausgerichtet zu sein. Diese Monopolisierung des kognitiven und reflexiven Elements ästhetischer Erfahrung hat sich nachhaltig ausgewirkt auf eine Dogmengeschichte der Avantgarde, die den Einsatz ästhetischer Distanztechniken (Verfremdung, Bloßlegung der Verfahren, Konstruktivismus) verabsolutierte und dabei bemerkenswerter Weise mit einem weiten Metaphernfeld der Gefühlsannulation (Kälte, Immunität, Maschine/Automat, Ingenieur, Kybernetik) operierte.

Vergessen wird dabei oft der affektstimulierte und affektstimulierende Aspekt avantgardistischer Kunst. Und es ist leider erst der retrospektive Blick, *nach* den historischen Erfahrungen des Faschismus und Stalinismus *zurück* auf die 1910er und 1920er Jahre, der nun Keime einer totalitären Ästhetik in einer Überwältigungsästhetik der Avantgarden zu finden glaubt. Nicht nur der teleologische Determinismus und implizite Katastrophismus solcher Konzeptionen ist problematisch, sondern auch die damit implizierte Wiederholung und Untermauerung ästhetiktheoretischer Gefühlsskepsis. Nun wird zwar die eminente Rolle von Affekten und Emotionen in der künstlerischen Kommunikation erkannt, aber unter dem inkriminatorischen Vorzeichen des Suggestivismus, der Instinktmanipulation, der faszinativen Blendung, der Massenmobilisierung – im Prinzip: der Vergewaltigung des Rezipienten, dem die Position und Kompetenz betrachtender und reflexiver Distanz geraubt wird.

Ich möchte vor diesem Hintergrund erste Ergebnisse zu einem Forschungsprojekt vorstellen, das dem Stellenwert der Emotionen im ästhetiktheoretischen Diskurs und in der ästhetischen Praxis der 1920er Jahre gewidmet ist und in dessen Zentrum die von 1921 bis 1930 existierende Staatliche Akademie der Kunswissenschaften (Gosudarstvennaja akademija chudožestvennych nauk – GACHN)⁴ steht. Eine solche Fragestellung impliziert verschiedene Aspekte:

³ Kljun 2005, S. 244.

⁴ Zunächst unter der Bezeichnung „Russische Akademie der Kunswissenschaften (Rossijskaja Akademija Chudožestvennych nauk – RACHN).“

- wie die Emotionen zum Objekt ästhetik- und kunsttheoretischer Reflexion werden
- wie zeitgenössisches Wissen über Genese, Auslösung und Steuerung von Emotionen und Affekten eingeht in die künstlerische Produktion
- wie im Bereich angewandter Poetik, etwa der Deklamationstheorie, die emotiven und konativen Funktionen des Worts hervorgehoben werden
- wie eine – oft oxymorale – Metaphorik der Leidenschaften und des Sentiments die technizistischen Methoden- und Programmschriften unterspült, beispielsweise in Viktor Šklovskijs Selbstcharakterisierung als „sentimentales Fabrikat“ in seiner Montage-Autobiographie *Tret'ja fabrika (Dritte Fabrik)* aus dem Jahr 1926.

Der Schwerpunkt der folgenden Ausführungen zu den Diskussionen in der GACHN liegt auf dem ersten Aspekt. Zuvor aber sollen kurz einige exemplarische Diskursfelder skizziert werden, die den wissens- und kunstgeschichtlichen Kontext dieser Diskussionen bilden und in denen sowohl Grundlagen einer psychologisch fundierten Kunsttheorie als auch praktisch-methodische Postulate einer emotionalen Einwirkungsästhetik thematisiert werden: 1. die Neubegründung einer „Psychologie der Kunst“ durch Lev Vygotskij, 2. die wirkungsästhetische Konzeption Sergej Ėjzenštejns, 3. frühe performanztheoretische Ansätze in Literatur- und Theaterwissenschaften mit einem besonderen Akzent auf Sergej Bernštejns theoretischer und experimenteller Erforschung der poetischen Deklamation.

1.1. Lev Vygotskis „Psychologie der Kunst“

Lev Vygotskij ist deshalb von herausragender Bedeutung für diesen Problemzusammenhang, weil er, jenseits eines reduktionistischen Verständnisses des Verhältnisses von Kunst und Emotion als eines bloßen Übertragungsverhältnisses, d. h. einer Induktion diskreter Emotionen durch künstlerische Einwirkung auf den Rezipienten, die ästhetische Lust selbst hinsichtlich ihrer emotionalen Qualität bestimmt. Vor dem Hintergrund heutiger Diskussionen um „ästhetische Emotionen“ ist Vygotskis dezidierter Anspruch auf eine Definition eben dieses Phänomens von beachtlicher theoriegeschichtlicher Bedeutung. Sein Ansatz ist zu verstehen im größeren Kontext einer Koevolution psychologischer und semiotischer Ästhetik in der frühen Sowjetunion. Vygotskij repräsentiert diese disziplinäre Verschränkung als Forscherpersönlichkeit. Folgende Aspekte seiner Theorie sind für unseren Fragezusammenhang relevant: seine Theorie des „Affektkonflikts“ (affektivnoe protivorečie) als Basis des ästhetischen Erlebens, sodann die daraus sich ableitende Neudefinition der Katharsis und die Diskussion des Bedingungszusammenhangs von Emotion und Phantasie in der künstlerischen

Praxis.

Vygotskij entfaltet seine Theorie einer spezifischen „ästhetischen Emotion“ aus einer doppelten Abgrenzung: sowohl zur „psychologischen“ Schule der Literaturwissenschaft (Aleksandr Potebnja, Dmitrij Ovjsanniko-Kulikovskij), der er eine Reduktion der ästhetischen Erfahrung auf das intellektuelle Moment des Verstehens und der Erkenntnis vorwirft, als auch zur formalistischen Theorie, der er eine Reduktion auf einen „ästhetischen Hedonismus“ der Sinneswahrnehmung vorwirft. Die Neu- und Wiederbegründung einer psychologischen Ästhetik entsteht bei Vygotskij in der Überwindung einer von ihm so genannten „intellektualistischen“ Psychologie. Sie begründet sich in einer dezidierten FAVORISIERUNG der affektiven Komponente der ästhetischen Erfahrung, bei gleichzeitiger Abwertung, ja mehr noch: Ausschließung erkenntnistheoretischer Aspekte aus dem Untersuchungsgegenstand der Ästhetik. Kategorisch heißt es:

Für uns ist klar, dass die intellektuellen Vorgänge, die Denkprozesse, die sich bei jedem von uns mittels und gelegentlich des Kunstwerks einstellen, zur Psychologie der Kunst im engeren Sinne des Worts nicht dazugehören. Sie sind gewissermaßen das Ergebnis, die Folge, die Konsequenz, die Nachwirkung des Kunstwerks, das sich einzig und allein durch seine Hauptwirkung realisieren kann.

Для нас совершенно очевидно, что те интеллектуальные операции, те мыслительные процессы, которые возникают у каждого из нас при помощи и по поводу художественного произведения, не принадлежат к психологии искусства в тесном смысле этого слова. Это есть как бы результат, следствие, вывод, последствие художественного произведения, которое может осуществиться не иначе, как в результате его основного действия.⁵

Vygotskij entwickelt das in einer längeren Auseinandersetzung mit Ovsjanniko-Kulikovskij, der im Unterschied zu Potebnja immerhin, bezogen auf eine von ihm identifizierte Sondergruppe „emotionaler Künste“ (Lyrik, Architektur, Musik) von emotionalen „Zusatzeffekten“ der Form (insbesondere des Rhythmus) ausgegangen war. Gegen ein solches Konzept der lyrischen oder rhythmischen „Zusatzemotion“ entwickelt Vygotskij den Begriff der „Formemotion“ (èmocija formy) als zentralem Wirkungsaspekt jeglicher Kunst.

Dieser Begriff der Formemotion gewinnt sein Profil erst in einer mehrfachen Abgrenzung: Einerseits richtet er sich, und zwar mit ausdrücklich herbeizitiertem Argumentationsbeistand der Formalisten, gegen eine verstehenszentrierte Ästhetik und gegen assoziationspsychologisch fundierte Theorien der Bildhaftigkeit und Anschaulichkeit. Vygotskij beruft sich auf die Kritik des Anschaulichkeitsprimats durch Oswald Külpe und

⁵ Wygotski 1976, S. 42; Vygotskij 1997, S. 47.

andere Psychologen der Würzburger Schule sowie durch Theodor A. Meyer, auf die Polemik der russischen Formalisten gegen die Gleichsetzung von bildhafter Sprache und Poesie und auf Broder Christiansens Abgrenzung der „unbildlichen Impression“ des Gegenstands vom Bild des Gegenstands.⁶ In dieser Argumentationslinie liegt die Hauptbetonung im Begriff der Formemotion auf *Form*.

Zweitens richtet sich Vygotskij gegen eine primär erkenntnistheoretische Begründung der Imagination und verweist mit Alexius Meinong, Heinrich Maier, Konstantin Kornilov u.a. auf die Affektstimuliertheit der Imagination hin. Er macht dabei vor allem das neurologische Konzept eines umgekehrt-proportionalen Verhältnisses zwischen zentralen und peripheren Energieentladungen für seine Bestimmung der Phantasie als „gehemmtes Gefühl“ (zatormožennoe čuvstvo) geltend.⁷

Drittens richtet er sich gegen den Formalismus. Diese Auseinandersetzung hat einen etwas anderen Charakter als die beiden vorhergehenden. Vygotskij legt gleichsam eine Dimension der formalistischen Theorie frei, die deren Autoren selbst verschlossen bleibt. Er deckt eine innere Widersprüchlichkeit auf, die darin bestehe, dass die Formalisten einerseits eine expressis verbis antipsychologische Ästhetik betreiben, andererseits aber immer wieder auf Rezeptionseffekte hinweisen; dass sie einerseits die Form verabsolutieren, andererseits aber die perzeptive Revitalisierung als Kernfunktion der künstlerischen Verfremdung postulieren. Es ist besonders dieser zweite Aspekt, der den Vorwurf einer Isolierung der sinnlichen Lustmomente ästhetischen Erlebens begründet. In dieser Sackgasse eines ästhetischen Hedonismus sieht Vygotskij interessanter Weise sowohl die Formalisten als auch die Vertreter einer experimentell-psychologischen „induktiven“ Ästhetik in der Nachfolge Fechners vereint. Letzteren wirft er, mit Argumentationsbeistand Benedetto Croces, ein unterkomplexes Design der Experimente vor, die auf das pseudostatistische Abfragen einer Gefallen/Nichtgefallen-Alternative hinauslaufen und die Komplexität des ästhetischen Erlebnisses auf die Summe isolierter Elementarwahrnehmungen reduzieren.⁸

Neben der „intellektualistischen“ Einseitigkeit der psychologischen Schule ist im Formalismus also die zweite, die „sensualistische“ Einseitigkeit definiert, die Vygotskis psychologische Ästhetik überwinden will. Hier liegt der Akzent im Begriff der Formemotion auf *Emotion*. Vygotskij argumentiert in einer doppelten Bewegung: einerseits – mit Verweis auf Broder Christiansen – im Sinne einer Aufwertung des Materials hinsichtlich seiner inhaltlichen Dimension, andererseits im Sinne einer Abwertung des Materials als bloßem

⁶ Wygotski 1976, S. 48ff; Vygotskij 1997, S. 54ff.

⁷ Wygotski 1976 S.54; Vygotskij 1997, S. 60.

⁸ Wygotski 1976, S. 20ff; Vygotskij 1997, S. 23ff.

stofflichem Gegenstand libidinöser Perzeption – unter Berufung auf Johannes Volkels Diktum: „Die Kunst besteht in einer *Entstofflichung* des Gegenstands.“⁹ Es ist bezeichnend, dass sich Vygotskij an dieser Stelle, in der Fundierung der Prämissen einer neuen psychologischen Ästhetik, ausdrücklich auf die Einfühlungsästhetik von Theodor Lipps und auf Wilhelm Wundts Zurückweisung einer lustfixierten Konzeption ästhetischen Erlebens beruft.¹⁰

Viertens wendet sich Vygotskij gegen die Psychoanalyse.¹¹ Dieser Kritik geht jedoch zunächst eine ausdrückliche Würdigung der Rolle des Unbewussten bei der Empfindung ästhetischer Lust voran. Das Potential der Psychoanalyse, gegenüber einer auf bewusste Erkenntnisakte reduzierten Ästhetik, bestehe vor allem darin, dass sie den für ästhetische Rezeptionsvorgänge kennzeichnenden Prozess der Affektmodulation, d.h. die „Abänderung der Affektwirkung, vom Peinlichen zum Lustvollen“¹² thematisiere und damit auch einen Erklärungsansatz liefere für unsere Disposition, Empfindungen, die wir in der Lebenswirklichkeit fliehen, in der Kunst aufzusuchen. Auch die von Freud postulierte Affinität zwischen Kunst und Phantasieren wird nicht generell in Frage gestellt. Doch ist es die einseitige Funktionsbestimmung dieses Phantasierens als Befriedigung verdrängter Wünsche und allzumal die ausschließlich sexuelle Definition dieser Wunschökonomie, die Vygotskij zurückweist. Kunst als Sublimierung sexueller Energie, der Künstler als Neurotiker – dies seien die Konsequenzen einer derart reduktionistischen Herstellung des Zusammenhangs von ästhetischer Lust und Unbewusstem. Vor allem das fehlende Verständnis für die *Form* des Kunstwerks bzw. deren Reduktion auf eine eigenwertlose Instanz der Entstellung des Verdrängten wird bemängelt. Mit Ausnahme der ausdrücklich gewürdigten Witz-Studie Freuds sei diese Vernachlässigung der Formanalyse das eigentliche ästhetikheoretische Desideratum der Psychoanalyse. Dies impliziere zugleich deren Blindheit für die soziale Vermitteltheit der künstlerischen Sprachen und für die reflexiven Potentiale der Kunstrezeption.

Zusammenfassend kann gesagt werden: Vygotskij versucht, Formanalyse und Wirkungsästhetik zu verbinden. Er wendet sich gegen eine Isolierung formästhetischer und psychologischer Ansätze. Ersteren wirft er vor, dass sie produktions- und rezeptionsästhetische Aspekte gänzlich ausblenden. Letztere kritisiert er, weil sie entweder zur simplizistischen Autorenseelenkunde verkommen oder einen reduktionistischen

⁹ Volkelt 1895, S. 80, zit. n. Wygotski 1976, S. 70.

¹⁰ Vygotskij 1997, S. 79ff; Wygotski 1976, S. 72f.

¹¹ Vygotskij 1997, S. 85-104; Wygotski 1976, S. 78-95.

¹² Rank/Sachs 1913, S. 81, zit. nach Wygotski 1976, S. 80.

Empirismus physiologischer Wahrnehmungsreaktionen betreiben oder aber nichts anderes als eine assoziationspsychologisch verbrämte Variante überkommener erkenntnistheoretischer Ästhetik darstellen. Wichtig für unseren Zusammenhang ist, dass beide Abgrenzungsfiguren sich in einer Aufwertung der emotionalen Aspekte des ästhetischen Objekts begründen. Je nach argumentativer Notwendigkeit werden dabei zwei unterschiedliche Typen von Emotion hervorgehoben: die ungegenständliche, formstimulierte Emotion (Rhythmusseffekte, Wiederholungseffekte und deren im Wundtschen Sinne dimensionale Emotionsqualitäten wie Spannung und Lösung) und die auf konkrete thematische Sachverhalte, Motive, Handlungsfaktoren bezogene diskrete Emotion. Diese typologische Differenz wird allerdings als solche nie expliziert. (Wir werden später noch sehen, dass auch der gesamte Emotionsdiskurs der GACHN von dieser mangelnden – zumindest nicht systematisch thematisierten – Explikation dieser Emotionen geprägt ist.) Etwas vereinfacht könnte man Vygotskis Konzept ästhetischer Emotion als spannungsgeladene Verbindung von dimensionalen und kategorialen Emotionsbestimmungen betrachten, die er selbst stellenweise als Konflikt von form- und materialbedingten bzw. form- und inhaltsbedingten Emotionen fasst:

Wir können [...] in jedem Kunstwerk die Emotionen, die durch das Material, und diejenigen, die durch die Form hervorgerufen werden, unterscheiden und fragen, in welcher Beziehung diese beiden Reihen von Emotionen zueinander stehen. [...] Wir werden uns kaum irren, wenn wir sagen, dass sie sich in einem ständigen Antagonismus befinden, dass sie entgegengesetzt gerichtet sind und dass von der Fabel bis zur Tragödie das gleiche Gesetz der ästhetischen Reaktion gilt: Sie beinhaltet einen Affekt, der sich in zwei entgegengesetzte Richtungen entwickelt und der auf dem Gipelpunkt gleichsam in einem Kurzschluss vernichtet wird.

Мы можем [...] во всяком художественном произведении различать эмоции, вызываемые материалом, и эмоции, вызываемые формой, и спросить, в каком отношении эти два ряда эмоций находятся друг с другом. [...] мы едва ли ошибемся, если скажем, что они находятся в постоянном антагонизме, что они направлены в противоположные стороны, и что от басни и до трагедии закон эстетической реакции один: она заключает в себе эффект, развивающийся в двух противоположных направлениях, который в завершительной точке, как бы в коротком замыкании, находит свое уничтожение.¹³

In dieser Entladung der Spannung zwischen den beiden konkurrierenden Affektreihen, einer Spannung, die im Prozess der Werkrezeption aufgebaut wird, begründet Vygotskij die Katharsis als den wichtigsten Wirkungsfaktor der Kunst. Er exemplifiziert dies anhand einer Triade maximal unterschiedlicher literarischer Genres – der Fabel, der Novelle und des

¹³ Wygotski 1976, S. 249f.; Vygotskij 1997, S. 260f.

Dramas. Wenn er diese Untersuchungen als „Analyse der ästhetischen Reaktion“ (analiz estetičeskoj reakcii) bezeichnet, so ist damit zweierlei postuliert: erstens die, in der Methode protostrukturalistische, schichtendifferenzierte Beschreibung der Kompositionsstruktur *sub specie* ihrer Rezeptionseffekte, und zweitens die experimentelle Validierung seiner Hypothesen mittels der Messung peripher-physiologischer Reaktionen (Atemmessungen) beim Leseprozess. Am Beispiel von Ivan Bunins Novelle *Legkoe dychanie* (*Leichter Atem*) etwa zeigt er mit Verweis auf pneumatografische Testergebnisse, wie die Rhythmik der Sujetkomposition ein Gefühl der Erleichterung hervorruft, das die depressive Stimmung des provinziellen Settings und des erzählten Selbstmords einer Schülerin durchdringt und sich im Prozess der Lektüre zunehmend durchsetzt. Wenn auch die rigide Aufteilung der beiden konkurrierenden Affektreihen auf den *Inhalt* (die negativen Emotionen) einerseits und die *Form* (die positiven Emotionen) andererseits nicht frei von Schematismus ist, kann man diesen Ansatz gleichwohl als wichtigen Vorläufer für heutige Konzepte der Affektmodulation unter den Bedingungen ästhetischen Erlebens bezeichnen.

1.2. „Wirksame Schau“ – Sergej Ėjzenštejn über Film und Emotion

Eine dezidierte und explizite emotionale Einwirkungsästhetik in der künstlerischen Programmatik von Avantgardekünstlern wurde in der bisherigen wissenschaftlichen Rezeption überschattet von der Betonung der formkognitivistischen Effekte verfremdungsästhetischer Verfahren. Dass beide Aspekte, manchmal auf paradoxe Weise, in den Programmschriften ein und derselben Autoren zu finden sind, macht diese Texte als theoriegeschichtlichen Hintergrund unserer Fragestellung interessant. Als paradigmatischer Fall, signifikant zudem für die Modifikationen ästhetischer Theorie zwischen den 1920er und 1940er Jahren, kann Sergej Ėjzenštejn gelten. Im Unterschied zu Vygotskij ist Ėjzenštejn in seinen frühen Arbeiten deutlich von reflexologischen Positionen geprägt. Der Film, so seine These, diene der „Erziehung von Reflexen mit Hilfe einer wirksamen Schau“ (vospitanie refleksov putem zreliščnogo vozdejstvija).¹⁴ Es ist aber gerade die weitere Entwicklung dieser Theorie – von der unmittelbaren, präkognitiven Affektübertragung der „Ausdrucksbewegung“ (vyrazitel'noe dviženie) zur semantisch komplexen „emotionalen Geste“ (émocional'nyj žest), die seine Position im Kontext der bereits erwähnten Koevolution psychologischer und semiotischer Ästhetik so bedeutend macht. Es geht um nicht weniger als eine radikale Neudefinition des Konzepts der Emotion als ästhetischem Wirkungsfaktor. Emotionale Wirkungsaspekte von Filmen sind für Ėjzenštejn zunächst definitiv dem

¹⁴ Eisenstein 2006, S. 28; Ėjzenštejn 2004, S. 452.

präkognitiven Bereich zuzuordnen. Emotionale Wahrnehmung wird durch nichts anderes erklärt als durch ein „motorisches und assoziatives Ansteckungsvermögen“ (dvigatel’no-i associativno-zarazitel’naja sposobnost’) der Zuschauer.¹⁵ Die Einwirkungsstimuli des Films, einer „auf Bewusstsein und Gefühl des Zuschauers gerichteten Anordnung von Schlagbolzen“ (rjad udarnikov po soznaniju i čuvstvu zritelja),¹⁶ lösen reale emotionale Responses der Zuschauer als Folgeerscheinung von deren „fiktiver Teilnahme am Dargestellten“ (fiktivnoe sodejstvie s demonstriruemy) aus.¹⁷ Gemeint sind hier aber eher elementare Affektreize unterhalb der Handlungsebene. Es gehe darum, „eine Operation ohne runde Fabel am Zuschauer durchführen“ (proizvodstvo operacii nad zritelem čerez ne slitno-sjužetnyj material).¹⁸ Ějzenštejn begründet das motorische und assoziative Ansteckungsvermögen, unter Verweis auf bewegungsphysiologische Studien Guillaume-Benjamin Duchennes und Rudolf Bodes, im Phänomen der sog. „Bewegungsprimitiva“ (dvigatel’nye primitivy) oder „Nachahmungsprimitiva“¹⁹ (podražatel’nye primitivy), d.h. elementarer motorischer Einheiten wie Stoß-, Aufwärts-, Abwärts- oder Drehbewegungen. Emotionale Wahrnehmung werde „mithilfe der motorischen Wiedergabe von Bewegungen des Agitierenden durch den Wahrnehmenden erreicht“ (dostigaetsja čerez dvigatel’noe vosproizvedenie dviženij dejstvujuščego vosprinimajuščim).²⁰ Ějzenštejn verweist in diesem Zusammenhang außerdem auf Lipps’ Einfühlungstheorie, auf Ludwig Klages’ Konzept der Ausdrucksbewegung sowie auf medizinische Untersuchungen zur Stimulation der Gesichtsmuskulatur (Karl Wilhelm Hermann Nothnagel, Hermann Krukenberg). Aufschlussreich ist darüber hinaus der Rekurs auf die Phylogenetese: Die Tänze der Urmenschen in ihren Raubtierfellen seien ursprüngliche Manifestationen dieses primitiven Bewegungsmimetismus. Sie seien nicht im Sinne „abbildend-darstellerischer Tendenzen“ entstanden, sondern als „Training der Jagd- und Kampfinstinkte des urgesellschaftlichen Publikums: Die Verfeinerung des Nachahmungsvermögens diente durchaus nicht jenen abbildend-darstellerischen Tendenzen, sondern war auf einen maximalen emotionalen Effekt beim Publikum ausgerichtet“ (trenaž ochotničich instinktov i instinktov bor’by u pervobytnoj auditorii. Izoščrenie podražatel’nogo masterstva – otnjud’ ne v ugodu tem že [izobrazitel’nym] tendencijam, a v racete na makcimal’nyj émocional’nyj effekt u auditorii“).²¹

Film ist in dieser Konzeptualisierungsphase „eine vor allem körperliche und reale

¹⁵ Eisenstein 2006, S. 29; Ějzenštejn 2004, S. 452.

¹⁶ Eisenstein 2006, S. 15; Ějzenštejn 2004, S. 443.

¹⁷ Eisenstein 2006, S. 15; Ějzenštejn 2004, S. 443.

¹⁸ Eisenstein 2006, S. 24; Ějzenštejn 2004, S. 449.

¹⁹ Eisenstein 2006, S. 30; Ějzenštejn 2004, S. 453.

²⁰ Eisenstein 2006, S. 27; Ějzenštejn 2004, S. 451.

²¹ Eisenstein 2006, S. 28; Ějzenštejn 2004, S. 452.

Arbeit am Material Zuschauer“ (prežde vsego fizičeskaja, real’naja rabota nad svoim materialom – zritelem):²²

Und es wird kein Unterschied sein, ob man sieht, wie auf der Leinwand ein Schuster einen Stiefel näht oder ein Terrorist eine Bombe wirft (inszeniert), denn ausgehend von den gleichen materialistischen Grundlagen ihrer Arbeit bearbeitet der eine wie der andere den Zuschauer in erster Linie durch sein Tun. Der eine appelliert (gewiss nicht bewusst, sondern entsprechend durch den Cutter vermittelt) an den Stolz über die in Gang gekommene Produktion (genauer gesagt, er spielt auf die Illusion des Mitaufbauens an) – und der andere an das Gefühl des Klassenhasses (exakter: seiner illusorischen Verwirklichung) – an Empfindungen also, die hier wie dort Grundlage eines emotionalen Effekts sind.

[...] а в деле восприятия с экрана сапожника, шьющего сапоги, или террориста, бросающего бомбу (инсценированно), разницы не будет, потому что, исходя из одинаковых материалистических основ их работы, и тот и другой прежде всего своими действиями обрабатывает зрителя: один – играя на (конечно, не умышленно, а через соответствующую подачу монтажером) гордости [от] налаживаемого производства (точнее – на иллюзорном со-строительстве), а второй на чувстве классовой ненависти (точнее – иллюзорном осуществлении ее) – и тут и там основы эмоционального эффекта.²³

Die zunehmende Intellektualisierung dieses ursprünglichen Montagekonzepts in den späten 1920er Jahren, wie sie sich besonders in den Schriften Ėjzenštejns zu seinem Film *Oktjabr’ (Oktober)* niederschlägt, sollte nicht den Blick dafür verstellen, dass nach wie vor der emotionale Impact Ejzenštejns filmfunktionales Credo bleibt. Auch die Konzepte des „intellektuellen Films“ (intellektual’noe kino) bzw. der „intellektuellen Montage“ (intellektual’nyj montaž) und das Postulat einer Filmkunst „im Zeichen des Begriffs“ (pod znakom ponjatija),²⁴ d.h. die semiotische Beförderung des Filmbilds zum Repräsentanten abstrakter und urteilsbetroffener Konzepte, ändern nichts daran, dass die Darstellung solcher Abstraktionen in „emotional packenden Bildern“ (émocional’no zachvatyvajušcie obrazy) und „emotional einprägsamen Formen“ (émocional’no jarkie formy) die Hauptaufgabe des Films bleibt.²⁵ Intellektuelles Kino, das bedeutet für Ėjzenštejn, „die Abstraktion einer These

²² Eisenstein 2006, S. 38; Ėjzenštejn 2004, S. 458, Hervorhebung im Original.

²³ Eisenstein 2006, S. 38; Ėjzenštejn 2004, S. 459.

²⁴ Eisenstein 1975, S. 183; Ėjzenštejn 1968a, S. 33.

²⁵ Eisenstein 1975, S. 176; Ėjzenštejn 1964a, S. 478. Vgl. auch die explizite nachträgliche Rückweisung einer vermeintlichen Abkehr von der emotionalisierenden Grundaufgabe des Film im Konzept der intellektuellen Montage: „Als wir vom ‚intellektuellen Film‘ sprachen, da dachten wir vor allem an eine Bauform, die in der Lage sein sollte, das Denken des Publikums zu lenken, wobei sie hierbei eine konkrete Rolle für das emotionale Denken [wörtl. Üb.: für die Emotionalisierung des Denkens, G.W.] spielen sollte. [...] Wenn Sie sich an meinen Aufsatz ‚Perspektiven‘ erinnern, dann sehen Sie, dass gerade diese Emotionalisierung des Gedankens eine der Hauptaufgaben war.“ („[...] когда мы говорили об интеллектуальном кино, то мы прежде всего имели в виду такое построение, которое могло вести мысль аудитории, причем при этом исполнять известную роль для эмоционализации мышления [...] Если вы помните мою статью *Перспективы*, в которой это писалось, то именно эта эмоционализация мысли являлась одной из основных задач.“) Eisenstein 1975, S. 243f.; Ėjzenštejn 1964b, S. 97.

emotional unmittelbar aufblühen zu lassen“ (abstrakcija tezy zastavljať neposredstvenno rascvetat’ ēmocional’nym putem).²⁶ Vor dem prinzipielleren Horizont einer Überwindung des „Dualismus der Sphären ‚Gefühl‘ und ‚Vernunft‘“ (dualizm sfer čuvstv i rassudka) ist zudem eine Emotionalisierung der Wissenschaft, d. h. die Revitalisierung von „Sinnlichkeit“ (čuvstvenost’), „Entflammtheit“ (plamennost’) und „Leidenschaftlichkeit“ (strastnost’) des intellektuellen Prozesses, das Pendant zu einer Intellektualisierung der Kunst.²⁷

Beginnend mit „Četvertoe izmerenie v kino“ („Die vierte Dimension im Film“, 1929) differenziert Ėjzenštejn unterschiedliche emotive Ebenen und thematisiert nun auch neben den unmittelbaren Affektauslösungen kognitiv komplexere Phänomene wie stimmungsdifferenziertes „emotionales Klingen“ (ēmocional’noe zvučanie) und „Tonus“ (ton) von Filmsequenzen.²⁸ Das Konzept der Obertonmontage wird als eine stadiale Dynamik zwischen physiologischen Reizerregern und kompositorisch bedingten, beziehungsreicheren emotionalen Schattierungen entfaltet. Ende der 1930er Jahre wird dann „Pathos“ zur primären Kategorie in der Beschreibung der emotionalen Wirkungsdimension von Kunst. Das kann hier nicht näher ausgeführt werden. Wesentlich erscheint mir aber die sehr enge Korrelierung, fast Identifizierung dieses von seiner emotionalen Einwirkungsqualität her verstandenen Begriffs mit dem der Ekstase. Damit ist einerseits eine Rückkehr zum frühen Ansteckungskonzept verbunden, wenn etwa Ekstase als das buchstäbliche, durch die unmittelbaren, motorisch-mimetischen Reflexe bedingte „außer sich Geraten“ (vychodit’ iz sebja) des aus dem Sitz auffahrenden Kinozuschauers erläutert wird.²⁹ Zugleich aber ist mit dieser Begriffspaarung weit mehr als eine bloße Reaktion auf den ekstatisch bewegten Schauspielerkörper auf der Leinwand gemeint. Es geht vielmehr um ein sich über längere kompositionsrhythmische Strecken aufbauendes Response-Verhalten des Zuschauers.

In den Schriften der 1940er Jahre wird das kognitive Prozessierungsniveau der Filmemotion noch höher angesetzt, vor allem was die Bedingung ihrer symbolischen Repräsentation, die Nähe der Sinneffekte von Filmbildern zu rhetorischer Figurativität und die Verankerung filmischer Eindrücke in kultur- und literaturgeschichtlich sedimentierten Motivketten und Narrativen betrifft. In den Vordergrund rücken nun Begriffe wie die „Geste“ (žest) als komplexes, längere semantische Entwicklungsdynamiken betreffende Grundlinie der „Emotionsbewegung“ (dviženie ēmocii) des Films.³⁰ Dieses abstrakte Konzept der „Geste“ ist weit von der ursprünglichen „Ausdrucksbewegung“ entfernt, schließt aber zugleich an die

²⁶ Eisenstein 1975, S. 175; Ėjzenštejn 1964a, S. 477.

²⁷ Eisenstein 1975, S. 195f; Ėjzenštejn 1964c, S. 42.

²⁸ Eisenstein 2006, S. 123; Ėjzenštejn 1964d, S. 53.

²⁹ Eisenstein 2006, S. 224; Ėjzenštejn 1964e, S. 61.

³⁰ Eisenstein 2006, S. 260; Ėjzenštejn 1964f, S. 242.

körperbezogene, körperlich erfahrene und körperlich ausreagierte physiologische Elementarbestimmung an.³¹ Entscheidend ist, dass – über die verschiedenen Transformationsstufen der Theorie hinweg – bei aller symbolischen und intertextuellen Aufladung der Filmbilder deren emotionaler Wirkungsfaktor die eigentliche Konstante des Filmkonzepts Ėjzenštejns bleibt. Der Film, so Ėjzenštejns Konklusion in „Dikkens, Griffit i my“ („Dickens, Griffith und wir“, 1942), seinem wohl avanciertesten Versuch einer poetologischen – und explizit auf die symbolischen Operationen der Literatur rückverweisenden – Konzeption des Films, ist die „Struktur einer emotionalen Rede“ (struktura ēmocional’noj reči).³²

1.3. „Emotionale Färbung“ – Deklamationsforschung am „Institut des lebendigen Worts“

Seit 1910 wurden in Petersburg durch den Regisseur, Schauspieler und Theaterhistoriker Jurij Ozarovskij Ausbildungskurse für Schullehrer veranstaltet, die sich der „künstlerischen expressiven Sprache“ (chudožestvennaja vyrazitel’naja reč) bzw. dem „expressiven Lesen“ (vyrazitel’noe čtenie) widmeten. Ausbilder dieser Kurse publizierten in der von 1912 bis 1914 erscheinenden Zeitschrift *Golos i reč* (*Stimme und Rede*). Die ersten Ideen für die Gründung eines wissenschaftlichen Instituts für Rhetorik und künstlerische Deklamation entstanden in diesem Umkreis, konnten aber erst unter neuen Bedingungen, nach der Revolution, verwirklicht werden.³³ 1918 wurde auf Initiative des Schauspielers und Theaterhistorikers Vsevolod Vsevolodskij-Gerngross das Institut des lebendigen Worts (Institut živogo slova – IŽS) gegründet, das bis 1924 bestand. Sowohl die 1925 in der GACHN eingerichtete Kommission zur Erforschung des lebendigen Worts (Komissija po izučeniju živogo slova) als auch das schon 1923 am Petrograder Institut für Kunstgeschichte (Gosudarstvennyj institut istorii iskusstv – GIII) eingerichtete Komitee zur Erforschung der künstlerischen Rede (Komitet po izučeniju chudožestvennoj reči), 1925 abgelöst durch die Kommission zur Erforschung der klingenden künstlerischen Rede (Komissija po izučeniju zvučaščej chudožestvennoj reči), verstanden sich als eine institutionelle Fortsetzung des IŽS.³⁴ Auch die durch den Linguisten Lev Jakubinskij im Jahr 1926 gegründeten Laboratorien für öffentliches Reden – eines im Rahmen des Instituts für die vergleichende Erforschung der Sprachen und

³¹ Als Grundformen solcher Bewegungserfahrungen nennt Ėjzenstein u.a.: „nach oben strebend“ (stremjaščeja vverch), „sich längs hinstreckend“ (rasplastannoe), „zerrissen“ (razodrannoe), „gleichmäßig“ (strojnoe), „holpernd“ (spotykajuščeja), „im Zickzack verlaufend“ (zigzagoobraznoe), Eisenstein 2006, S. 260; Ėjzenstein 1964f, S. 241.

³² Eisenstein 2006, S. 360 (hier übersetzt als „Struktur einer emotionalen Sprache“); Ėjzenstein 1968, S. 175.

³³ Čoun/Brandist 2007, S. 96.

³⁴ Zu den Petrograder Einrichtungen, insbesondere auch zur am IŽS eingerichteten phonetischen Labor, vgl. Bernštejn 1926, S. 48ff.

Literaturen des Westens und des Ostens (Institut sravnitel'nogo izuchenija jazykov i literatur Zapada i Vostoka), das zweite im Volodarskij-Institut für Agitation (Institut agitacii im. Volodarskogo) – setzen die Rhetorikforschungen am IŽS fort.³⁵ Theoretische und praktische Rhetorik galten, ebenso wie das Studium und Training kollektiven (chorischen) Deklamierens, unter den aktuellen Bedingungen einer kulturrevolutionären Situation, als ein besonderes Desiderat.³⁶

Zu den Unterstützern und Mitwirkenden des IŽS gehörten namhafte Praktiker und Wissenschaftler aus dem Theater, der Oper, der Literatur und der Linguistik, Fachleute für Schulpädagogik und Logopädie, Mediziner aus dem Bereich der Laryngologie sowie Entwicklungspsychologen. Diese Zusammensetzung spiegelt den interdisziplinären Anspruch des Unternehmens. Damit verbanden sich besonders drei Implikationen, die für den forschungsgeschichtlichen Stellenwert des Instituts bedeutsam sind. Erstens betrifft das die Akzentuierung des evolutionären Aspekts (mit besonderen Schwerpunkten auf der kindlichen Sprachentwicklung und auf kulturhistorisch archaischen, synkretistischen Formen des musikalisch-verbalen Ausdrucks) Zweitens handelt es sich um eine dezidierte, in heutiger Terminologie gesprochen: performanztheoretische Erweiterung des Literaturbegriffs; dies gilt besonders für die Forschungen zur poetischen Deklamation, zur Melodik theatralischer und poetischer Rede, zur Intonation folkloristischer Vortragsformen, zur Oratorik und zur Rolle mimisch-gestischer Ausdrucksformen. Dass es gerade in diesem Bereich zu einem besonderen Engagement namhafter Vertreter des Formalismus (Boris Èjchenbaum, Lev Jakubinskij, Jurij Tynjanov u.a.) im Rahmen des IŽS kam (Èjchenbaum war Leiter der Abteilung für Deklamationsforschung), indiziert zudem die Überwindung der anfänglich durch diese Forscher radikal betriebenen Isolierung formaler Aspekte des Wortkunstwerks.³⁷ Drittens ist

³⁵ Čoun/Brandist 2007, S. 98.

³⁶ Vgl. Bernštejn 1926, S. 42 u. 51. Hier werden die Deklamationsschulen V. K. Serežnikovs und das Studio V. Vsevolodskij-Gerngross' für Theaterdeklamation als einschlägige Ausbildungsstätten erwähnt.

³⁷ Wichtige Studien wie Èjchenbaums „Über die Kammerdeklamation“ („O kamernoj deklamacij“) und Tynjanovs Aufsatz über die „Ode als oratorisches Genre“ („Oda kak oratorskij žanr“) entstanden im Rahmen der Abteilung für Deklamation des IŽS. Am Beispiel von Tynjanovs 1922 entstandenem (und erst 1927 publiziertem) Aufsatz lässt sich erkennen, dass die eingangs zitierte Polemik der Formalisten gegen ein Prinzip des Gefühls in der Kunst keineswegs mit einer Ignorierung ästhetisch-emotionaler Momente als Faktoren der Kunstrezeption zu verwechseln ist. Die frühen Formalisten wenden sich gegen ein psychologistisches Kunstverständnis und eine damit verbundene inhaltszentrierte Auffassung des Kunstwerks als thematischer Repräsentation diskreter Emotionen. Sobald sie sich jedoch, wie Tynjanov bzgl. der Ode, dezidiert mit wirkungsästhetischen Aspekten auseinandersetzen, schärft sich ihre historische Aufmerksamkeit für affektpoetische Momente. Tynjanov betont im Abschnitt über Michail Lomonosovs Odenpoetik einerseits den dimensionalen Aspekt der „oratorisch-emotionalen Ebene, auf der die Wirkung des Wortes gedacht wurde“ (oratorskij-émocional'nyj plan, v kotorom myslilos' vozdejstvie slova), d. h. die Dynamik zwischen „maximaler Spannung“ (maksimal'noe naprjaženie) und „maximaler Entladung“ (maksimal'nyj razjadok). (Tynjanov 1972, S. 280/281). Andererseits widmet er sich dem Aspekt emotionaler semantischer Färbungen des Sprachmaterials, bezieht sich dabei auf Lomonosovs Lautwirkungslehre und zitiert extensiv aus dessen phonoaffektischem Katalog, der unterschiedlichen Lauten unterschiedliche affektive Gehalte wie Schrecken, Vergnügen,

das weite methodische Spektrum des Instituts, in dem theoretische Grundlagenforschung, experimentelle Forschung und Didaktik miteinander verbunden wurden, hervorzuheben. Die klinische Forschung wurde im durch David Fel'dberg gegründeten Labor für Orthophonetik des Petrograder Instituts für Neuropsychologie betrieben.³⁸ Zur empirischen Forschungsagenda des IŽS gehörte auch die Einrichtung eines Tonstudios und Tonbandarchivs. Dessen bekannteste Dokumente sind die von Sergej Bernštejn systematisch durchgeführten Tonaufnahmen von zeitgenössischen Autoren, unter anderem von Anna Achmatova, Andrej Belyj, Aleksandr Blok, Valerij Brjusov, Vladislav Chodasevič, Sergej Esenin, Nikolaj Gumilev, Vasilij Kamenskij, Nikolaj Kljuev, Michail Kuz'min, Vladimir Majakovskij, Osip Mandel'stam, Anna Radlova, Vadim Šeršenevič, Fedor Sologub, Nikolaj Tichonov, Konstantin Vaginov und Maksimilian Vološin. Insgesamt wurden ca. 7000 Gedichte aufgenommen.

Es ist kein Zufall, dass es ausgerechnet im Bereich der performanzorientierten Literaturforschung zu Versuchen einer elaborierten Systematik des Begriffs der Emotion in der Ästhetik gekommen ist. Was in späteren funktionsorientierten Kommunikationsmodellen (Karl Bühler, Roman Jakobson) als expressive/emotive und konative Funktionen etabliert wurde, wird in den Deklamationstheorien der 1910er und 1920er Jahre bereits vorformuliert. Allerdings gibt es hier einen bezeichnenden Unterschied: Diese Funktionen werden nicht von einer eigenwertig poetischen oder ästhetischen Funktion abgetrennt. Besonders Sergej Bernštejns Theorie der „emotionalen Färbung“ (èmocional'naja okraska) des poetischen Worts ist diebezüglich von Interesse.³⁹ Die Deklamation – als Akt ästhetischer Rezeption – realisiert diese Färbung im materialen Klang, und zwar nicht nur als konkretisierende Reproduktion des im Text Vorgegebenen, sondern zugleich auch als individuelle Modifikation. Dem liegt ein auf Broder Christiansen basierendes Konzept des im subjektiven Rezeptionsakt konstituierten „ästhetischen Objekts“ – und des realen Kunstwerks als dessen in der Triade von Material, Form und Gegenstand zu synthetisierendes Zeichen – zugrunde.⁴⁰ Das Gegenständliche wird dabei von Bernštejn zunächst zugunsten einer Dyade von Material und Form vernachlässigt. Das bedeutet zugleich, dass der Bereich thematisch oder motivisch repräsentierter Emotionen („gegenständlicher Emotionen“) eine scheinbar marginale Rolle

Zuneigung, Zorn, Neid, Furcht, Trauer u. a. zuschreibt (Tynjanov 1972, S. 290/291). Auf einer Ebene *zwischen* den rein dimensionalen und den diskreten, repräsentierten Emotionswerten liegt der zentrale Wirkungsfaktor der „Überraschung“ (neožidannost') (Tynjanov 1972, S. 296/297). Auch die historische Auseinandersetzung über die Frage nach dem Emotionswert des Metrums (mit Lomonosov als Verfechter einer emotional unterschiedlichen Aufladung von z.B. heroischem Jambus und elegischem Trochäus und Tred'jakovskij als Verfechter einer semantischen Neutralität des Metrums) wird thematisiert (Tynjanov 1972, S. 292/293).

³⁸ Vgl. Vassena 2007, S. 82f.

³⁹ Bernštejn 1972, S.348ff.

⁴⁰ Christiansen 1909.

spielt. Bernštejns zentraler Begriff der „emotionalen Färbung“ wird zunächst ausschließlich als ein Aspekt der Form verstanden.⁴¹ Diese Argumentation impliziert von vornherein eine doppelte Tendenz: einerseits in Richtung einer primär an Formaspekten orientierten Theorie des Kunstwerks (hier begründet sich Bernštejns Nähe zu den Formalisten), andererseits im Sinne einer Emotionalisierung des Formaspekts selbst. Ähnlich wie bei Vygotskij haben wir es dabei mit einer im Vergleich zum gemeinsamen Referenzautor Christiansen deutlich stärkeren Akzentuierung der emotionalen Qualität der Form zu tun. Entscheidend scheint mir, dass Bernštejn in der weiteren Bestimmung der emotionalen Färbung über ein Konzept des Kunstwerks als eines „emotional-dynamischen Systems“ (émotional'no-dinamičeskaja sistema)⁴² dimensional bestimmter, durch Formqualitäten des ästhetischen Stimulusmaterials ausgelöster Gefühle der Spannung und Lösung hinausgeht. Diese abstrakten dynamischen Qualitäten werden von Bernštejn auf die Ebene des abstrakten „kompositorischen Schemas“ (kompozicionnaja schema) beschränkt.⁴³ Für den Bereich der konkreten „kompositorischen Formen“ (kompozicionnye formy) hingegen gelte, dass mittels ihrer – und nicht nur mittels thematischer Repräsentationen – auch „gegenständliche“ (predmetnye) Emotionen hervorgerufen werden können.⁴⁴ Bernštejn entfaltet in diesem Zusammenhang eine Skala emotionaler Schichten des ästhetischen Objekts in Gestalt einer graduellen Folge von Konkretheitsstufen der Emotion. Er unterscheidet zwischen ungegenständlichen und gegenständlichen Emotionen und rechnet zu den ersten die „elementaren emotionalen Bildungen“ (élementarnye émocional'nye obrazovanija) der Spannung und der Lösung, zu den zweiten „Emotionen konkreteren Charakters“ (émocii bolee konkretnogo charaktera) wie Anziehung, Abstoßung, Genuss oder Leiden und schließlich „noch konkretere“ (ešče bolee konkretnye) Emotionen wie Zärtlichkeit, Liebe, Mitleid, Hass, Zorn, Verachtung.⁴⁵ Die Poesie zeichne sich durch ein besonders intensives Ineinanderwirken aller Ebenen aus. Die elementare Ebene dynamischer Emotionswerte wie Spannung/Lösung oder Anschwellen/Abklingen – Bernštejn spricht vom „qualitativen Gehalt“ (kačestvennoe soderžanie)⁴⁶ oder „dynamischen Gehalt“ (dinamičeskoe soderžanie)⁴⁷ kompositorischer Faktoren – wird dabei eng an Bewegungsvorstellungen und Bewegungserfahrungen geknüpft. Das „Bewegungsbild“ (obraz dviženija) des Gedichts verdanke sich eben solchen motorischen

⁴¹ Bernštejn 1972, S. 348/349.

⁴² Bernštejn 1972, S. 342/343.

⁴³ Zur Unterscheidung von kompositorischem Schema und kompositorischer Form vgl. Bernštejn 1972, S. 370/371.

⁴⁴ Bernštejn 1972, S. 380/381.

⁴⁵ Bernštejn 1972, S. 378/379f.

⁴⁶ Bernštejn 1972, S. 378/379.

⁴⁷ Bernštejn 1972, S. 380/381.

Assoziationen.⁴⁸ Diesen Aspekt arbeitet Sofija Vyšeslavceva in einem Aufsatz über die „motorischen Impulse des Gedichts“ gründlicher aus.⁴⁹ Ausgehend von der Prämissen enger neurophysiologischer Verbindungen zwischen akustischen und motorischen Zentren entwickelt sie ein Konzept der „Entsprechung“ (sootvetstvie) zwischen versinduzierten rhythmischen Impulsen und motorischen Muskelinnervationen. Auch hier ist die besondere Akzentuierung des emotionalen Faktors auffällig. Vyšeslavceva klassifiziert die emotionalen Impulse neben den rhythmischen als eine eigene Faktorenguppe⁵⁰ und nennt zudem in ihrer Auflistung unterschiedlicher für die motorische Empfindung des rhythmischen Impulses relevanter Momente, neben Geschwindigkeits- und Arousalwerten, ausdrücklich auch die Empfindung der nicht näher definierten „emotionalen Kurve“ (émocional'naja krivaja).⁵¹ Als kategoriales Scharnier zwischen den beiden Bereichen dient ihr (unter Bezugnahme auf Eduard Sievers und Sergej Volkonskij) die „Geste“ – als „Redegeste“ (žest reči) und „Körpergeste“ (žest tela). Die Geste wird zudem zum Parameter für eine Hierarchie der Bewegungsvorstellungen, die sich ähnlich wie bei Bernštejn hinsichtlich der Konkretheitsstufe ihrer Gehalte unterscheiden. Vyšeslavceva differenziert zwischen der allgemeinen Ebene dynamischer Erfahrungen (sie zitiert die von Sievers genannten Bewegungstypen „Schwingen, Bogen, Kreisen, Schleifen, Drehen“) und bildlich bzw. aktional konkreteren Typen, wie etwa die von Volkonskij genannten Typen des „Ziehens“ (dernut’), „Herausreißens“ (vyrvat’), „Werfens“ (brosit’), „Stoßens“ (tolknut’), „Abwinkens“ (otmachnut’), „Zielens“ (nacelit’sja).⁵²

Die konkreteren Emotionsgehalte verbindet Bernštejn sowohl mit dem lexikalischen Denotat der Worte als auch mit sekundären semantischen und stilistischen Schattierungen. Des Weiteren werden die mit bestimmten Lauten und Akzenttypen verbundenen Assoziationen erwähnt.⁵³ Gerade die Wortkunst verfüge „infolge des fixierten Bedeutungswerts ihres Materials“ („благодаря условной значимости своего материала“), in höchstem Maße über diese Fähigkeit, im Unterschied etwa zu Musik und Architektur.⁵⁴ Indem Bernštejn die genannten Faktoren zum „Material“ der Poesie erklärt (hier zweifelsfrei beeinflusst von den Formalisten), geht er damit über seine ursprüngliche Bindung des Begriffs der emotionalen Färbung an die Form hinaus. Im Prinzip inkludiert er damit aber zugleich die dritte von Broder

⁴⁸ Bernštejn 1972, S. 364/365.

⁴⁹ Vyšeslavceva 1927.

⁵⁰ Vyšeslavceva 1927, S. 47.

⁵¹ Vyšeslavceva 1927, S. 52.

⁵² Vyšeslavceva 1927, S. 50.

⁵³ Bernštejn 1972, S. 376/377f. Über spezifische Emotionswerte von Lauten hatte sich bereits 1916 Lev Jakubinskij geäußert. Vgl. Jakubinskij, 1916.

⁵⁴ Bernštejn 1972, S. 380/381.

Christiansen genannte Dimension des Kunstwerks, das Gegenständlich-Thematische. Die Unterscheidung von gegenständlicher und materialer Dimension des Werks wird von Bernštejn gleichsam in die Dimension des Materials selbst verschoben.

Besonders hinsichtlich der emotionalen Färbung bestimmt Bernštejn nun die Differenzqualität der Deklamation. Der bereits erwähnte Doppelcharakter der mündlichen Realisierung des Gedichttextes – Konkretisierung und individuelle Modifikation – intensiviert das im Text nur angelegte emotionale Potential. Dazu tragen spezifische Faktoren des mündlichen Vortrags bei: das individuelle Stimmtimbrel als „Materialfärbung, die dem Werk abgeht“ („отсутствующую в поэтическом произведении“), die „emotionalen Timbres“ (émocional'nye tembry) sowie die „optisch-motorischen Eindrücke“ (zritel'no-motornye vpečatlenija):⁵⁵

Die lebendige, konkrete Persönlichkeit tritt in der Deklamation deutlicher und intensiver hervor als in der Poesie außerhalb des Klangs, da sie sich dort sowohl in der gegenständlichen als auch der ungegenständlichen emotionalen Färbung widerspiegelt.

Живая, конкретная личность выступает в декламации ярче, интенсивнее, чем в поэзии вне звучания, отражаясь в эмоциональной окраске – предметной и беспредметной.⁵⁶

Ein weiterer Faktor ist der „emotionale Sprechstil“ (émocional'nyj stil' reči), der eine bestimmte „emotionale Wahrnehmungssphäre des Gedichts“ (émocional'naja sfera vosprijatija stichotvorenija) schaffe.⁵⁷ Es wird nicht ganz klar, ob Bernštejn mit diesem Phänomen dasselbe meint wie mit den nicht weiter definierten „emotionalen Timbres“. Als Beispiele für solche emotionalen Grundstile in der Deklamationsweise einzelner Dichter nennt er das „Verkünderpathos“ (pafos deklamacii) Andrej Belyjs, das „oratorische Pathos“ (oratorskij pafos) Vladimir Majakovskij, den „Stil des leicht erregten freundschaftlichen Gesprächs“ (stil' slegka vzvolnovannoj družeskoj besedy) Michail Kuz'mins, den „Stil eines verhalten emotionalen Erzählers“ (stil' sderžanno-émocional'nogo povestvovanija) Aleksandr Bloks, das „geladene rhetorische Pathos“ (nasyčennyj oratorskij pafos) Sergej Esenins, das „theatralisch-tragische Pathos“ (teatral'no-tragičeskij pafos) Osip Mandel'stams und den „Stil leidvoller Erinnerung“ (stil' skorbnogo vospominanija) Anna Achmatovas.⁵⁸

2. Emotion in der psychologischen Ästhetik der GACHN

Wir finden in den Diskussionen der GACHN keine explikative und systematische Diskussion

⁵⁵ Bernštejn 1972, S. 382/383.

⁵⁶ Bernštejn 1972, S. 383/382.

⁵⁷ Bernštejn 1972, S. 382/383f.

⁵⁸ Bernštejn 1972, S. 384/384. Vgl. ähnlich auch Vyšeslavceva 1927, S. 56.

um den Begriff der Emotion. Es ist das Verwendungsspiel dieses Begriffs und seines Umfelds – „Erleben“/„Erlebnis“ (pereživanie), „ästhetisches Erleben/Erlebnis“ (èstetičeskoe pereživanie), „ästhetisches Gefühl“ (èstetičeskoe čuvstvo), „emotionale Wirkung“ (émocional'noe vozdejstvie), „emotionales Erleben“ (émocional'noe pereživanie), „Technik der Emotionsverkörperung“ (technika voploščenija èmocij), „schöpferische Intuition“ (tvorčeskaja intuicija), „Intuition“/„Eingebung“ (naitie), „Begeisterung“/„Inspiration“ (vdochovenie) –, das man zu rekonstruieren hat, um zu verstehen, welche Rolle diesem Aspekt als Faktor einer ästhetischen Theorie und ästhetischen Praxis in der Kunsttheorie der GAChN zugeschrieben wurde und welche Bedeutung er als Polarisierungsmotiv zwischen den unterschiedlichen an der GAChN vertretenen Schulen hatte. In erster Linie betrifft das die Diskussion zwischen den Vertretern der phänomenologischen Ästhetik und den Vertretern der psychologischen Ästhetik. Schon diese Unterscheidung ist freilich nicht eindeutig. Ungeachtet diverser Anstrengungen einer wechselseitigen Komplementierung dieser Positionen lassen sich aber doch einige grundsätzliche Antagonismen und vor allem ein Konkurrieren um das Privileg einer Grundlagenwissenschaft der Ästhetik erkennen.

Nennen wir zunächst einige der zentralen Achsen des Emotionsdiskurses der GAChN. „Gefühle“ (čuvstva) sind zunächst einmal eine mehr oder weniger standardisierte Bezeichnung für den Gegenstand der expressiven Funktion von Kunstwerken. In diesem Sinne kann etwa Pavel Popov von der „Unmittelbarkeit des Gefühlsausdrucks“ (neposredstvennost' vyraženija čuvstv) in der Lyrik sprechen.⁵⁹ Hier ist auch der Stellenwert der *Geste* als expressivem Medium in den Diskussionen der Theatersektion (Teatral'naja sekcija) und der Sektion der Raumkünste (Sekcija prostranstvennykh iskusstv) zu betonen, in engem Zusammenhang mit der Theorie der Ausdrucksbewegung. Michail Fabrikant entwirft im von der GAChN geplanten *Slovar' chudožestvennykh terminov GAChN* (*Lexikon der kunstwissenschaftlichen Begriffe*) eine vierstufige Typologie der Geste, die deutlich geprägt ist vom Paradigma einer anthropologisch-evolutionären Skalierung zwischen niederen und höheren psychischen Funktionen: 1. Geste als Resultat „instinktiver Muskelbewegung ohne bestimmten willentlichen „Auftrag““ (instinktivnoe muskul'noe dviženie vne opredelennogo volevogo „prikaza“), 2. „traditionelle Geste, basierend auf einem, wenn auch schwachen, fast minimalem, vorgängigem willentlichen Auftrag“ (žest tradicionnyj, osnovannyj na chotja i slabom, počti minimal'nom predvaritel'nom prikaze – als Beispiel werden das sich gegen die Kälte in einen Mantel Hüllen oder das Festhalten eines herabrutschenden Kleides mit der Hand genannt), 3. „traditionelle Geste mit inhaltlicher Bedeutung“ (žest tradicionnyj smyslovogo

⁵⁹ Popov 2005a, S. 210.

značenija – zum Beispiel Kopfnicken oder Kopfschütteln als Zeichen der Bejahung oder Verneinung oder Schwenkbewegung des Zeigefingers als Drohgebärde), 4. „komplexe Geste“ (žest kompleksnyj), die aus den Merkmalen der drei vorhergehenden Stufen zusammengesetzt ist.⁶⁰ Als eine der Methoden der Gestenforschung wird die Untersuchung der Geste „als Ausdruck eines emotionalen Extremzustandes“ (vyraženie predel'nogo emocional'nogo sostojanija) genannt.⁶¹

Man kann eine produktionsästhetische und eine rezeptionsästhetische Orientierung des Emotionsdiskurses der GACN unterscheiden. Hinsichtlich der ersten proklamiert die Psychophysische Abteilung (Fiziko-Psichologičeskoe Otdelenie) mit ihren Forschungen zur „schöpferischen Persönlichkeit“ (tvorčeskaja ličnost') und zu einer Typologie „psychophysischer Konstitutionen“ (psichofizičeskie konstitucii) von Künstlern ein epistemisches Privileg. Aber auch über die Psychophysische Abteilung hinaus reicht dieser produktionsästhetische Zugang. Das betrifft etwa solche Faktoren des Schaffensprozesses wie Inspiration (vdochovenie)⁶² und Intuition (intuicija, naitie). *Intuition* war schon von Vasilij Kandinskij in seinem Vortrag über die Forschungsaufgaben der Kunstabteilung vom 21. Juli 1921 als Desideratum der Kunswissenschaften genannt worden.⁶³ Der Begriff hat insofern forschungsstrategische Brisanz, als sich entlang seines Verwendungsspiels zwei divergierende epistemologische Grundausrichtungen der GACN fassen lassen. Einerseits wird das Moment der schöpferischen Intuition als Argument für eine Trennung der ästhetischen Praxis von den intellektuellen Akten des form- und konstruktionsreflexiven Bewusstseins benutzt. Andererseits wird gerade die Intuition als Transmitter zwischen künstlerischer und wissenschaftlicher Praxis verstanden. In den Gründungsdiskussionen der GACN spielt die Utopie einer wechselseitigen Komplementierung, wenn nicht gar Synthese wissenschaftlicher und künstlerischer Erkenntnis eine nicht zu unterschätzende Rolle. Semen Frank behauptet in seinem programmatischen Vortrag über das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft, Kunst sei eine „Form des Wissens“, eines besonderen Wissens via „Erleben“ und „Intuition“, das dem

⁶⁰ Fabrikant 2005, S. 156f.

⁶¹ Fabrikant 2005, S. 157.

⁶² Vgl. den diesbezüglichen Eintrag Pavel Popovs im *Lexikon der kunstwissenschaftlichen Begriffe*. Popov unterscheidet mit Bezugnahme auf Richard Müller-Freienfels drei charakteristische Momente: „Plötzlichkeit“ (vnezapnost'), „außergewöhnlicher psychischer Zustand“ (neobyčnoe sostojanie ducha), „apersonaler Charakter des Erlebnisses“ (bezličnyj charakter pereživanija). (bzw. RGALI 941/6/14/191). Popov akzentuiert die produktionsästhetische Funktion der Inspiration – ihre Funktion für die „Herstellung eines Kunstwerks“ (sozdanie chudožestvennogo proizvedenija) – und relativiert sie zugleich, indem er die damit verbundene Vorstellung einer Instananeität des Schaffensprozesses zurückweist und die Rolle der vorhergehenden, lang andauernden, oftmals „unbewussten“ Vorbereitung betont (Popov 2009b, S. 88) – Vgl. auch den Eintrag Popovs über das „Irrationale in der Kunst“ („Irracional'noe v iskusstve“) im selben Lexikon, wiederum mit Verweis auf Müller-Freienfels sowie auf Georg Simmels Rembrandt-Studie (Popov 2009c, S. 209f).

⁶³ Kandinskij 2001, S. 70-74.

wissenschaftlichen Denken als Wegweiser diene.⁶⁴ Mit ähnlicher Stoßrichtung stellt Konstantin Kuznecov in „Formy sinteza v iskusstve“ („Formen der Synthese in der Kunst“) fest, die Kunst selbst sei schon Wissen, von daher verbiete sich die Rede von einer Synthese von Kunst „und“ Wissenschaft.⁶⁵ Nikolaj Uspenskij bestimmt in seinem Vortrag „Rol' pozitivnych nauk pri izučenii obščich putej chudožestvennogo tvorčestva“ („Die Rolle der positiven Wissenschaften in der Erforschung der allgemeinen Wege des künstlerischen Schaffens“) die Intuition als Hauptquelle sowohl des wissenschaftlichen als auch des künstlerischen Schaffens und schreibt beiden Schaffenstypen eine Erkenntnisfunktion zu.⁶⁶ Zu einer prinzipiellen Auseinandersetzung über den Stellenwert der Intuition kommt es auch in der Plenarsitzung der Psychophysischen Abteilung vom 5. Mai 1925 anlässlich der Vorträge Georgij Čelpanovs „Ponjatie tvorčestva i rol' podsoznatel'nogo v processe tvorčestva“ („Der Begriff des Schaffens und die Rolle des Unterbewussten im Prozess des Schaffens“) und Pavel Karpovs „Psichotechnika tvorčeskogo processa“ („Die Psychotechnik des schöpferischen Prozesses“).⁶⁷ Der prinzipiellere Konflikt, der dieser wie vielen ähnlichen Diskussionen zugrunde liegt, betrifft die Relation bewusster und „unterbewusster“ (podsoznatel'nye) bzw. „unbewusster“ (bessoznatel'nye) Faktoren des Schaffensprozesses („Unterbewusstes“ und „Unbewusstes“ werden dabei in den seltensten Fällen terminologisch unterschieden).⁶⁸

Das Spektrum des rezeptionsästhetischen Emotionsdiskurses der GACHN reicht von der Untersuchung wahrnehmungspsychologischer Elementarprozesse in den Studien des Labors für experimentelle Ästhetik (Laboratorijs eksperimental'noj estetiki) bis zur Rekonstruktion komplexer Rezeptionssituationen (z.B. in den Zuschauerstudien der Theaterabteilung). Eine Leitkategorie, die über die wahrnehmungspsychologischen Aspekte hinausweist und konstitutiv wird für eine allgemeine Theorie des Ästhetischen, ist die der „Wirkung“ bzw. „Einwirkung“ (vozdejstvie). Im bereits erwähnten Programmvortrag Kandinskijs über die Arbeit der Sektion

⁶⁴ RGALI 941/1/3/4.

⁶⁵ RGALI 941/1/3/26.

⁶⁶ RGALI 941/1/4/7, 7ob. In der Diskussion des Vortrags wird u.a. gefordert, man müsse „den Menschen vor der Wissenschaft“ berücksichtigen und „die Wissenschaft durch das Prisma der menschlichen Wahrnehmung in den Schaffensprozess übertragen“ (perenosit' nauku v process tvorčestva čerez prizmu čelovečeskogo vosprijatija).

⁶⁷ RGALI 941/12/8/52-53. Ėmilij Rozenov untermauert in der Diskussion die Relevanz der Intuition für den schöpferischen Prozess mit dem Argument, in Kunstwerken, auch improvisierten, komme es zu einem solch hohen Grad an „komplexen Gesetzmäßigkeiten“ (složnye zakonomernosti) und „Ebenmaß“ (strojnost'), wie er durch bewusstes Schaffen nicht erreicht werden könne. Die Vollkommenheit der Kunst komme der Vollkommenheit der Naturformen nahe.

⁶⁸ Pavel Popov bezweifelt in der bereits zitierten Diskussion über die Vorträge Čelpanovs und Karpovs beispielsweise die durch Čelpanov vorgenommene Unterscheidung zwischen höheren und niederen psychischen Funktionen, namentlich der Zuordnung des Willens zu den höheren Funktionen. Auch Karpovs Rückweisung des Bewusstseins sei abzulehnen, er schreibe schlicht zentrale Aspekte des Bewussten dem Unterbewussten zu. Čelpanov wiederum verwahrt sich gegen jegliche Identifizierung seiner Position mit der Karpovs, denn dieser analogisiere die Bereiche des Bewussten und des Unbewussten in unzulässiger Weise. Von einer „Synthese“-Leistung des Unbewussten lasse sich nur im Sinne „passiver Assoziation“ (passivnaja asociacija), nicht aber im Sinne einer „willentlichen schöpferischen Synthese“ (volevoj tvorčeskij sintez) sprechen.

für Raumkünste wird die „Einwirkung auf den Menschen“ (vozdejstvie na čeloveka) als eigentliches Ziel der Kunst deklariert, was zur Konsequenz habe, dass jeglicher kunstwissenschaftliche Ansatz sich von dieser Dominante leiten lassen müsse.⁶⁹ Im Prinzip ist diese Position inkompatibel mit den schaffenspsychologischen Ansätzen. Und in der Tat zeigt das Studium der Diskussionsverläufe innerhalb der GACHN, dass sich die Forschungen, wie sie insbesondere in der durch Georgij Čelpanov geleiteten Kommission zur Erforschung der Psychologie des Schaffens (Komissija po izučeniju psichologii tvorčestva) betrieben wurden, schwieriger auf das Ziel einer wechselseitigen Vermittlung von Phänomenologie und Psychologie der Kunst beziehen lassen als die Rezeptionsforschungen der GACHN.

3. Zum Verhältnis von experimenteller Psychologie und Phänomenologie in der GACHN

Wenn man das Verhältnis zwischen diesen Schulen bestimmen will, so könnte man sagen: es schwankt zwischen methodologischem Misstrauen und Dialog. Prinzipielle Meinungsunterschiede bestehen etwa bzgl. der Bestimmung des Status des „Erlebens“ (pereživanie), bzgl. der Bestimmung des „ästhetischen Gegenstands“ (èstetičeskij predmet) und der Rolle des ästhetischen „Werts“ (cennost’), bzgl. der Relevanz der Werkanalyse, bzgl. der „Bedingtheit“ (obuslovленnost’) ästhetischer Prozesse und bzgl. der Relevanz autorenpsychologischer Untersuchungen. Mustergültig finden wir in den Diskussionen der GACHN metatheoretische Konfliktlinien zwischen szientistischen und philosophischen Fundierungen der Kunstwissenschaften präfiguriert, wie sie auch die heutige Diskussion beherrschen.

Ich verweise exemplarisch auf die Diskussion zweier Vorträge Ivan Četverikovs, „Èksperiment v èstetike“ („Das Experiment in der Ästhetik“, 1924)⁷⁰ und „Fenomenologičeskij metod v psichologii i èstetike“ („Die phänomenologische Methode in Psychologie und Ästhetik“, 1924)⁷¹. Četverikov versucht, psychologische und phänomenologische Ästhetik in ein komplementäres Verhältnis zu bringen. Er unterscheidet zwischen zwei Methoden der „psychologischen Ästhetik“: der „experimentellen“ und der „inneren“ Methode (vnutrennij metod). Dem Experiment in der Ästhetik, wie jedem anderen psychologischen Experiment, müsse die „phänomenologische Analyse der ästhetischen Erlebnisse“ (fenomenologičeskij analiz èstetičeskich pereživanij) vorangehen. Kritik an intuitivistischen Positionen Četverikovs wird sowohl durch den Philologen Boris Gornung als auch durch den Psychiater Pavel Karpov geübt – d. h. von verschiedenen Seiten des Fächerspektrums her. Gornung kritisiert, dass

⁶⁹ Kandinskij 2001, S. 70-74.

⁷⁰ RGALI 941/12/6/14 und 941/12/3/31 (24.1.1924).

⁷¹ RGALI 941/12/3/61, 61ob, 62 (20.3.1924).

Četverikov das ästhetische Objekt als realen Stimulus betrachte, ein solcher stehe aber außerhalb der phänomenologischen Betrachtungsweise. Karpov wendet ein, dass Intuition als Akt des Unterbewussten prinzipiell kein Gegenstand der Analyse sein könne. Die phänomenologische Methode sei eine Funktion nicht des Unterbewussten, sondern des „Intellekts“.⁷² Ähnliches lässt sich von den Diskussionen über diverse Vorträge des Psychologen Georgij Čelpanov und des Philosophen und klassischen Philologen Aleksej Losev sagen. Losev polemisiert gegen Čelpanovs Vortrag „Rol' dviženija glaz v ocenke krasoty formy“ („Die Rolle der Augenbewegung bei der Bewertung von Formschönheit“, 1924)⁷³ mit der Invektive: „Die Psychologie kann Erlebnisse untersuchen, aber nicht die Form, die das ästhetische Erlebnis hervorbringt.“ („Психология может изучать переживания, но не форму, производящую эстетическое переживание.“). In seinem eigenen Vortrag „Èstetika i matematika“ („Ästhetik und Mathematik“)⁷⁴ pointiert er den Antagonismus, wenn er die „logische Konstruktion des ästhetischen Gegenstands“ (logičeskaja konstrukcija èstetičeskogo predmeta) als Aufgabe der Ästhetik postuliert und ausdrücklich jeglicher Untersuchung der „ästhetischen Wahrnehmung“ (èstetičeskoe vosprijatie) voranstellt.⁷⁵

Eine Zuspitzung erfährt dieser Konflikt in der Diskussion des Vortrags Sergej Skrjabins „O psichologičeskom metode v èstetike“ („Über die psychologische Methode in der Ästhetik“) in einer gemeinsamen Sitzung der Philosophischen und der Psychophysischen Abteilung am 21. Dezember 1926.⁷⁶ Skrjabin formuliert den hegemonialen Anspruch einer psychologischen Ästhetik, die als Teilgebiet der theoretischen Psychologie auch die axiologische Dimension der Ästhetik einschließe.⁷⁷ Unterscheidungen wie die zwischen „echtem/ursprünglichem“ (podlinnaja) und „relativem“ (otnositel'naja) Wert seien nur mit den psychologischen Kategorien des „Erlebnisses“ (pereživanie) und der „Erkenntnis“ (poznanie) zu fassen. Das

⁷² RGALI 941/12/3/61, 61ob, 62 (20.3.1924).

⁷³ RGALI 941/12/3/35, 35ob, 36, 36ob (31.1.1924).

⁷⁴ RGALI 941/12/6/26 (10.4.1924).

⁷⁵ RGALI 941/12/6/26 (10.4.1924): „1. Die Aufgabe der Ästhetik als einer Prinzipienwissenschaft muss in der Einsicht in die Logik des ästhetischen Akts bestehen, mit anderen Worten, in der logischen Konstruktion des ästhetischen Gegenstands. 2. Die Fixierung der logischen Struktur des ästhetischen Gegenstands muss allen Wissenschaften über die ästhetische Wahrnehmung und über das Kunstwerk als Faktenwissenschaften vorangehen. Die Sinnanalyse geht der faktischen Analyse des Gegenstands voran. 3. Die Undenbarkeit und Unmöglichkeit eines physischen, physiologischen oder psychologischen Standpunkts ohne den vorhergehenden logisch-phänomenologischen Standpunkt.“ („1. Задачей эстетики, как принципиальной науки, должно быть осознание логики эстетического акта, другими словами, логическая конструкция эстетического предмета. 2. Фиксирование логической структуры эстетического предмета должно предшествовать всем наукам об эстетическом восприятии и о художественном произведении, как наукам о фактах. Смысловый анализ предшествует фактическому анализу предмета. 3. Немыслимость и невозможность физической, физиологической и психологической точки зрения без предварительной логико-феноменологической.“) – In der Diskussion dieses Vortrags wirft Karpov Losev vor, er versuche, der Physik, Physiologie und Psychologie die Möglichkeit der Untersuchung des ästhetischen Erlebens abzusprechen (RGALI 941/12/3/70, 70ob).

⁷⁶ RGALI 941/12/30/15, 15ob, 17.

⁷⁷ RGALI 941/12/30/16.

„Erlebnis“ beziehe sich auf den „ursprünglichen Wert“, die Erkenntnis – als „Erkenntnis des Erlebnisses“ (poznanie pereživanja) – auf den „relativen Wert.“ Skrjabins Offensive richtet sich gegen eine Marginalisierung der Psychologie zum empirisch-experimentellen Appendix phänomenologischer Kunswissenschaft. Die einzige Differenz der phänomenologischen Ästhetik zur psychologischen Ästhetik bestehe in der problematischen Behauptung ontologischer Prämissen, vor allem dem Postulat einer Unterscheidung des realen und des idealen Seins.⁷⁸

In der Diskussion polemisiert Nikolaj Žinkin gegen die Bindung des ästhetischen Objekts an das Erlebnis als ein empirisches Faktum. Das Kunstwerk sei, wie jedes andere Artefakt (vešč’), vor allem ein kulturelles Phänomen, und die unterschiedlichen möglichen Erlebnisse, die mit ihm verbunden seien, habe man als eine zufällige Größe zu betrachten. Gustav Špet akzeptiert die Rolle der Psychologie allenfalls als Teildisziplin für die Erforschung des ästhetischen Erlebnisses, keinesfalls aber sei die axiologische Dimension Angelegenheit der Psychologie. Auch Špet führt hier, ähnlich wie Žinkin, den Begriff der Kultur als antipsychologische Kategorie ins Feld. Das Erlebnis wird zudem insofern als Grundkategorie der Ästhetik relativiert, als es keinesfalls den epistemischen Eigenwert des ästhetischen Gegenstands (predmet) erschüttern könne.

Dass besonders der Begriff des *Erlebnisses* bzw. *Erlebens*⁷⁹ zum Streitgegenstand wurde, hängt nicht zuletzt mit dessen hybrider Status in der Abgrenzungsbewegung der Phänomenologie von einem naiven Psychologismus selbst ab. Der Begriff ‚psychologisiert‘ gleichsam das antipsychologistische Denken selbst, zumal er im Russischen anders als im Deutschen – etwa bei Husserl als entscheidendem Bezugspunkt für die russischen Phänomenologen – semantische Überschneidungen mit Begriffen wie Sympathie und Mitleid aufweist.⁸⁰ Gustav Špets wiederholte dezidierte Abgrenzung des ästhetischen Erlebnisses von Phänomenen wie Sympathie oder Antipathie und von den persönlichen Reaktionen des Rezipienten auf betrachtete Figuren oder auf die Expressivität der Zeichen indiziert diese Problematik. Der Begriff des Erlebens wird in seiner Verwendungsweise im Diskurs der GAChN gleichsam auf zweifache Weise problematisch: einerseits als systemimmanente Kategorie der Phänomenologie selbst, andererseits als wechselseitige Exklusionsfigur zwischen

⁷⁸ Im Einzelnen spezifiziert Skrabin den ästhetischen Wert durch das Merkmal der „Unmittelbarkeit“ (neposredstvennost’) im Unterschied zu rationalen Werten der Wissenschaft, des Spiels und der Praxis und insbesondere zu ethischen (als reflexiven) Werten. Das ästhetische Erleben wird klassifiziert nach dem Unterscheidungskriterium der An- oder Abwesenheit des „intellektuellen Moments“ (intellektual’nyj moment) bzw. der Relation zwischen intellektuellem und „sinnlichem“ (čuvstvennyj) Moment, wobei letzteres identifiziert wird mit dem „formalen“ Moment (RGALI 941/12/30/16).

⁷⁹ Das russische „pereživanie“ als substantiviertes Verb impliziert stärker den durativ-prozessualen Aspekt – im Vergleich zum stärker resultativen Aspekt des „Erlebnisses“ im Deutschen.

⁸⁰ Gavrjušin 2006/2007, S. 98.

Phänomenologie und Psychologie. Hinsichtlich dieses letzteren Aspekts lässt sich die prinzipielle methodologische Konkurrenzsituation der GACHN auf folgende Formel verdichten: *Psychologie des Erlebens als Randprovinz der theoretischen Ästhetik – oder Ästhetik als Teilgebiet der Psychologie.*

Ein weiterer Diskussionskomplex betrifft das Verhältnis von Werkanalyse und Autorpsychologie. Letztere wird von den Phänomenologen, die das über eine mehrstufige Formsynthese des Kunstwerks im Rezeptionsakt konstituierte ästhetische Objekt zum alleinigen Gegenstand kunsttheoretischer Reflexion erklären, methodisch ignoriert. Von psychologisch-empirischer Seite hingegen sowie von manchen Mitgliedern der Literaturabteilung wird sie als Desideratum eingeschätzt.⁸¹ Zu einer formelhaften Zusitzung treibt Boris Jarcho diese methodologische Differenz in der Diskussion der Sektion für theoretische Poetik über Georgij Čulkovs Vortrag „Prosopopeia v poëzii Tjutčeva“ („Die Prosopopeie in der Poesie Tjutčevs“): Die theoretische Poetik befasse sich nur mit „Resultaten des Schaffens“ (rezul’taty tvorčestva), nicht mit dem „Prozess des Schaffens“ (process tvorčestva).⁸² Čulkov repliziert mit einem Votum gegen die Verabsolutierung formaler Poetik. „Symbolische Poetik“ und „theoretische Poetik“ müssten sich wechselseitig ergänzen. Michail Petrovskij kommentiert dies wiederum mit der Bemerkung, das „Symbol“ sei im Verständnis Čulkovs keine Trope mehr, sondern „unmittelbare Wirklichkeit“. Damit begebe man sich, ohne es zu wollen, vom Gebiet der „Semantik“ in das der „Ontologie“.⁸³ Jarcho wendet sich in zwei eigenen Vorträgen „O granicach naučnogo literaturovedenija“ („Über die Grenzen der wissenschaftlichen Literaturkunde“)⁸⁴ gegen jegliche über einen Formimmanentismus hinausgehende Bestimmungen der Literaturwissenschaft, namentlich gegen die „Restituirung der psychischen Erlebnisse des Autors anhand des Werks“ (vosstanovlenie duševnykh pereživanij avtora po proizvedeniju). Der einzige Bereich des Emotionalen, der die Literaturwissenschaft interessieren könne, seien die „emotionale Färbung einzelner Bilder“ (émocional’naja okraska otdel’nykh obrazov) – in seltenen Fällen auch „selbständige, emotionale Bilder“ (samostojatel’nye „émocional’nye obrazy“) – sowie die emotionale Färbung der „Gesamt-Ikonik von Werken“ (vsja ikonika proizvedenija). Letztere bezeichnet Jarcho als „emotionale Konzeption“ (émocional’naja koncepcija) des Werks. Auch die

⁸¹ Vgl. v. a. die diversen Vorträge zum Œuvre von Autoren. In seinem Vortrag über die Erzählungen Nikolaj Gogol’s (14.3.1924) etwa wendet sich Jakov Zundelovič gegen die Vernachlässigung der Autorpersönlichkeit seitens der formalen Analyse und nennt das „Kern-Ich der Persönlichkeit“ (jadrovoe „ja“ ličnosti) den Gegenstand einer Psychologie des künstlerischen Schaffens (RGALI 941/6/5.30).

⁸² RGALI 941/6/5/8, 8ob, 9 (21. 1. 1924).

⁸³ RGALI 941/6/5/8, 8ob, 9 (21. 1. 1924).

⁸⁴ RGALI 941 6/25/11 und 941/6/25/21. Die beiden Vorträge wurden am 24. und 31. Oktober 1924 in der Sektion für theoretische Poetik gehalten. Der gleichnamige Aufsatz Jarchos erschien 1927 in der Zeitschrift *Iskusstvo*.

Untersuchung der emotionalen Färbung der Aussprache gehöre nicht zur Beschäftigung der Literaturwissenschaft mit der lautlichen Dimension der Literatur, sondern sei Aufgabe der Deklamations- und Diktionsforschung, die hier noch als aus der eigentlichen Literaturwissenschaft ausgegrenzte Disziplin erscheint.⁸⁵

Jenseits der Differenzen lassen sich aber auch verbindende Erkenntnisinteressen feststellen. Das gilt vor allem für die theoretische Faszination an kunstevolutionären Frühstufen und am synthetischen Charakter von Schaffen und Wahrnehmung auf diesen Stufen. Forschungen zur Onto- und Phylogene künstlerischer Formen stehen auf der Agenda der Psychophysischen Abteilung (hier v. a. der Kommission zur Untersuchung primitiver Formen des Schaffens), der Philosophischen Abteilung und der Sektionen für Literatur und Theater. In einem Plenarvortrag entwirft Michail Rejsner eine evolutionäre Typologie der Formen. Er differenziert zwischen „mystischem Symbol“ „ästhetischem Symbol“ und „rationalem Symbol“ und ordnet diese Entwicklungsstufen unterschiedlichen historischen Gesellschaftsformationen zu.⁸⁶ Anatolij Bakušinskij, Leiter der Kommission für die Untersuchung des primitiven Schaffens in der Psychophysischen Abteilung, vertritt in seinem programmatischen Vortrag „Razvitie chudožestvennoj formy“ („Die Entwicklung der künstlerischen Form“) einen anthropologisch-evolutionären Ansatz unter der Prämisse einer Analogie von phylo- und ontogenetischer Formentwicklung. Er unterscheidet drei Stadien: 1. „motorisch-visuelle psychische Einstellung“ (dvigatel'no-zritel'naja ustanovka psichiki), 2. „visuell-motorische psychische Einstellung“ (vizual'no-dvigatel'naja ustanovka), 3. „visuelle Einstellung“ (vizual'naja ustanovka).⁸⁷ Auch die wiederholten Diskussionen um Status und Charakter mythischen Denkens in kunstevolutionären Frühstufen sind innerhalb dieses Paradigmas anzusiedeln.⁸⁸ Die Psychophysische Abteilung der GAChN legitimiert aus dem phylogenetisch-ontogenetischen Evolutionsparadigma die favorisierte Anwendung von experimentellen Verfahren der Induktion regredierter Zustände, etwa im Programm der

⁸⁵ RGALI 941/6/25/21. – Die Diskussion dieser Vorträge (RGALI 941/6/25/3-9 und 941/6/25/14-19) verläuft sehr kontrovers. Auch seitens der Philosophen kommt es zu Einwänden. Nikolaj Žinkin und Gustav Špet werfen Jarcho eine empiristisch reduzierte Fixierung auf die Formanalyse vor (RGALI 941/6/25/4ff).

⁸⁶ RGALI 941/1/3/101 (30.3.1922): Das mystische Symbol sei durch „Bedingtheit“ (uslovnost') und „Arbitrarität“ (proizvol'nost') im Verhältnis des Zeichens zum Bezeichneten charakterisiert, es sei mittels Suggestion und Training unmittelbar anschließbar an die unterbewusste Erfahrung und kennzeichnend für die bäuerliche Weltanschauung. Das ästhetische Symbol fixiere die unterbewusste und die bewusste Erfahrung mittels des Moments äußerer Ähnlichkeit und sei typisch für den Adel. Das rationale Symbol fixiere mittels bedingter, aber präziser Signalisierung streng definierte individuelle und allgemeine Züge als Resultat der bewussten Erfahrung, es sei die dem Proletariat eigene Denkform.

⁸⁷ RGALI 941/12/8/44, 44ob und 941/2/2/76, 76ob (15.3.1925).

⁸⁸ Exemplarisch verweise ich auf die gemeinsame Diskussion von Theatersektion und Psychophysiolgischer Abteilung über Valerij Jazvickijs Vortrag „Nemoj i slovesnyj jazyk teatral'nogo predstavlenija“ („Stumme und verbale Sprache der Theatervorstellung“), in: RGALI 941/12/3/48, 48ob, 49 (3.3.1924). Die Vortragsthesen Jazvickijs finden sich in: RGALI 941/12/3/51.

Hypnose- und Suggestionsexperimente der Sektion für die Untersuchung der Raumwahrnehmung. Das „Reevozieren eines primitiven Entwicklungsstadiums“ (vyzvyanie vozvrata k primitivnoj stadii razvitiya) – indem den Probanden z.B. suggeriert wird, sie seien drei Jahre alt – wird als vorrangige Aufgabe der Experimentatoren bestimmt.⁸⁹ Das Synthesepotential dieser Stufen, etwa in der heteromodalen Ausführung von Rhythmen (z.B. der Realisierung musikalischer und poetischer Rhythmen in der Form von Bewegungsrhythmen) wird als methodische Herausforderung der Experimentanordnungen bestimmt.

Des Weiteren, wenn auch nur begrenzt, lässt sich ein die Schulen übergreifendes Interesse an biologisch-evolutionären Erklärungen des ästhetischen Verhaltens erkennen.⁹⁰ Prominenter Anwalt eines biologisch-evolutionären Zugangs ist Aleksandr Bogdanov. In seinem Vortrag „Social'no-organizacionnoe značenie iskusstva“ („Die sozialorganisatorische Bedeutung der Kunst“) in der Plenarsitzung vom 29. Oktober 1921 betont er, dass die ursprüngliche Funktion der Kunst in der Pragmatik des Kampfes der Menschheit mit der Natur zu sehen sei, denn nur das biologisch Nützliche sei überlebensfähig. Aus diesem Grunde seien „Embryonalformen der Kunst“ (embriony iskusstva) schon bei den Tieren feststellbar.⁹¹ Bemerkenswert ist auch, dass Bogdanov ausdrücklich den „emotionalen“ Künsten – er subsumiert darunter Musik, Lyrik, Landschaftsmalerei und Architektur – kollektivbildendes Potential zuschreibt. Es gründe auf der „Organisierung von Stimmungen, nur ohne Beziehungen zu speziellen und unmittelbaren praktischen Aufgaben, wie es früher war“ (putem organizacii nastroenij, liš' bez otnošenij k častnym i neposredstvennym prakičeskim zadačam, kak ran'se). Im Kern ist das ein Evolutionsmodell der progredierenden Referenzentbindung des emotionalen Werts der Kunst, eines Werts, der aber zugleich als Konstituente ästhetischer Erfahrung erhalten bleibt.

Schließlich kann man den unterschiedlichen an der GACHN vertretenen Richtungen eine Interessenkonvergenz hinsichtlich ästhetischer und anthropologisch-evolutionärer Grundwertigkeiten wie des „Synthetischen“ und des „Organischen“ attestieren. Dies ist im größeren Zusammenhang eines morphologischen Denkens im kunst- und ästhetiktheoretischen Diskurs der Zeit zu verstehen. Michail Stoljarov entwirft, mit

⁸⁹ Programma eksperimental'noj raboty nad problemami chudožestvennogo vospijatija i tvorčestva s primeneniem gipnoza i vnušenija, komissii po chudožestvennomu vosprijatiju pri Fiziko-Psichologičeskom Otdelenii, in: RGALI 941/1/41/141, 141 ob (24.12.1924 / 9.1.1925).

⁹⁰ Vgl. etwa im *Lexikon der kunstwissenschaftlichen Begriffe* die Einträge D. S. Nedovič über „Iskusstvo životnych“ („Kunst der Tiere“) und „Organizm“ („Organismus“) (Nedovič 2005a,b). Vgl. auch die oben bereits zitierte Diskussion über Nikolaj Uspenskijs Vortrag „Rol' poszitivnych nauk pri izučenii obščich putej chudožestvennogo tvorčestva“ („Die Rolle der positiven Wissenschaften in der Erforschung der allgemeinen Entwicklungswege des künstlerischen Schaffens“), in: RGALI 941/1/4/7, 7ob, 8, 8ob, 9 (4. 8. 1921).

⁹¹ RGALI 941/1/3/43, 43ob

Rückbezug auf Kants „intuitiven Verstand“ und auf Goethes Morphologie, eine „organische Poetik“ als Alternative sowohl zu einer „Poetik des Inhalts“ als auch zu einer „Poetik der Form“.⁹² „Organische Zweckmäßigkeit“ (celesoobraznost') und „Ganzheitlichkeit“ (cel'nost') sind deren zentrale Kategorien. Über „Synthese“ handelt programmatisch der gleichlautende Eintrag im „Lexikon der kunstwissenschaftlichen Begriffe“ durch Dmitrij Nedovič.⁹³ Sie wird als Qualität der vortheoretischen, unmittelbaren Wahrnehmung des Kunstwerks als eines „ganzheitlichen organischen Verbunds“ (organičeski-svjaznoe celoe), d.h. als „sinnlich-bewusste Ganzheitlichkeit der Erfahrung“ (čuvstvenno-soznatel'naja celostnost' opyta) verstanden. Nicht nur äußere Synthetisierungsverfahren wie etwa die Verbindung unterschiedlicher Kunstformen zu einem Ensemble im Theater oder in der Architektur, sondern vor allem die „innere Form“ (vnutrennjaja forma) der Synthese auch in der monomedialen Kunst bewirke die organische Empfindung einer Einheit malerischer, plastischer, musikalischer, poetischer und architektonischer Qualitäten.

Auch die nicht unproblematische Karriere des Begriffsfelds des „Organischen“ in linksavantgardistischen produktionskünstlerischen Kontexten findet in diesen Diskussionen ihren Niederschlag. In diesem Zusammenhang ist bemerkenswert, dass Boris Arvatov, prominenter Vertreter der Produktionskunstbewegung, vor der Plenarsitzung der Akademie am 17. November 1921 einen Vortrag über „Stil' i stilizacija“ („Stil und Stilisierung“) hielt, der dem Stil als dem Schaffen von „Ausdrucksformen“ (vyrazitel'nye formy) eine „organische“ Funktion im gesellschaftlichen Sein zuschreibt. Die organischen Stile von früheren Gesellschaftsformationen werden dem Verlust einer stilistischen Einheit im Kapitalismus gegenüber gestellt. Als negativer Ausweg verbleibe dann nur noch die „Stilisierung“ (stilizacija) als der Wirklichkeit entfremdete, aus der Vergangenheit schöpfende Form. Ein neuer organischer Stil könne erst unter den Bedingungen des kollektivierten Lebens entstehen.⁹⁴

⁹² RGALI 941/6/5/18 (8. 11. 1924).

⁹³ Nedovič 2005c. Vgl. ebenfalls den Eintrag „Sintez iskusstv“ („Synthese der Künste“) (Синтез искусств) im *Lexikon der kunstwissenschaftlichen Begriffe* (Zubov 2005). Hier wird Synthese einerseits als sensorisch modale bzw. als kunstformenbezogene Verbindung gedacht (plastische Empfindung als Synthese aus malerischer und musikalischer Empfindung, Drama als Synthese aus Epos und Lyrik etc.). Andererseits bezeichne „Synthese“ eine spezifische Analogisierungspotenz der Kunst: a) als „Analogie außerästhetischer Elemente“ (analogija vneštetičeskikh elementov) z.B. zwischen Lichtspektrum und Tonleiter), b) als „Analogie emotionaler Effekte“ (analogija èmocional'nych effektov), z. B. synästhetischer Surrogatempfindungen Blinder, die „auf der Grundlage emotionaler Charakterisierungen von Farben in poetischen Werken“ (na osnove èmocional'nych charakteristik cvetov v poètičeskikh proizvedenijach) Farben in Analogien zu Lauten bestimmen, c) „Analogie des Sinns“ (smyslovaja analogija), bezogen auf die „künstlerische Struktur“ (chudožestvennaja struktura), z. B. Schlegels Bestimmung der Architektur als erstarter Musik. – „Synthese“ ist auch das Ideal einer „organischen“ Kunstgeschichte, wie es Aleksej Sidorov in seinem Plenarvortrag vom 24. November 1921 vorträgt („Osnovyj organičeskoy istorii iskusstv“, in: RGALI 941/1/3/66, 66ob).

⁹⁴ RGALI 941/1/3/63.

4. Ausgewählte Abteilungen der GACHN

Folgende Abteilungen sind für die diskurshistorische Aufarbeitung der skizzierten Themenfelder in der GACHN von besonderer Signifikanz:

1. Psychophysische Abteilung (Fiziko-Psichologicheskoe otdelenie): Hier sind, was die Ambition der Grundlegung einer psychologischen Ästhetik betrifft, besonders folgende Sektionen und Kommissionen relevant: die Kommission für das Studium des primitiven Schaffens (Komissija po izučeniju primitivnogo tvorčestva), die Kommission für das Studium des Schaffens psychisch Kranker (Komissija po izučeniju tvorčestva duševno-bol'nych), die Kommission für die Psychologie des künstlerischen Schaffens (Komissija po izučeniju psichologii chudožestvennogo tvorčestva), die Kommission für die Erforschung räumlicher Wahrnehmung (Komissija po izučeniju vosprijatija prostranstva), die Kommission für die Erforschung des Rhythmus (Komissija po izučeniju ritma), die Kommission für die Erforschung des Einflusses des suggestiven Worts (Komissija po izučeniju vnušajuščego dejstvija slova). Ich möchte mich im abschließenden Kapitel auf diese Abteilung als bisherigen Gegenstand meiner Forschungen konzentrieren.

2. Theatersektion (Teatral'noe otdelenie): Hier sind besonders die mit Schauspielerforschung befasste Sektion zur Psychologie des szenischen Schaffens (Sekcija psichologii sceničeskogo tvorčestva) und die Sektion für die Erforschung des Zuschauers (Sekcija po izučeniju zritelja) relevant. Schauspielkunst wird als „Technik der Emotionsverkörperung“ (technika voploščenija ēmocij) verstanden. Es ist kein Zufall, dass Lev Vygotskij über die Theatersektion den Anschluss an die GACHN findet. Eine zentrale Frage, die in dieser Abteilung behandelt wird, ist die nach dem Verhältnis von selbst erlebter und simulierter Emotion durch den Schauspieler. Diese Frage ist im Kontext einer prinzipielleren Diskussion um das Verhältnis von realen und fiktiven Emotionen zu situieren. Im Zentrum dieser Auseinandersetzung steht Ljubov' Gurevičs Studie *Tvorčestvo aktera. O prirode chudožestvennych pereživanij aktera na scene (Das schauspielerische Schaffen. Über die Natur der künstlerischen Erlebnisse des Schauspielers auf der Bühne)*.⁹⁵ Die Methoden der Abteilung sind einerseits Schauspieler-Enquetes und andererseits Szenenprotokolle. In der Sektion zur Erforschung des Zuschauers gibt es Ansätze komplexerer Rezeptionsforschung.

3. Literatursektion (Literaturnaja sekcija): Ein besonderer Schwerpunkt der Untersuchung liegt auf der Kommission des lebendigen Worts (Komissija živogo slova). Das ergibt sich aus der eingangs bereits skizzierten Bedeutung von Performanzforschungen für

⁹⁵ Gurevič 1927.

eine Bestimmung der Emotion als Faktor ästhetischer Erfahrung und namentlich aus der Rolle dieser Kommission als Erbin des Instituts des lebendigen Worts. Schwerpunktthemen der Kommission sind: poetische Deklamation, Versmelodik, szenische Diktion (hier gibt es Berührungspunkte zur Schauspielersektion der Theaterabteilung), Methoden der Ausbildung literarischer Rezitatoren, Typen literarischer Rezitation, Geschichte der literarischen Rezitation seit der Antike, Formen des Erzählens, Rhetorik. Auffallend ist die starke Bezugnahme auf deutsche Sprechforschung (Ottmar Rutz u.a.).

Des Weiteren ist die Sektion für theoretische Poetik (Sekcija teoretičeskoj poëtiki) von Interesse, unter anderem hinsichtlich einer dort geführten Diskussion über die Grenzen einer szientistischen Literaturwissenschaft.⁹⁶

4. Labor für experimentelle Ästhetik und Kunswissenschaft (Laboratorijs eksperimental'noj estetiki i iskusstvovedenija)⁹⁷: Auf viele der im Labor durchgeführten Experimente trifft zweifellos zu, was Vygotskij als Bedenken gegenüber einem reduktionistischen Verständnis der so genannten „Ästhetik von unten“ äußert. Sie begnügen sich mit einer Reihe von primitiven Experimenten, die nur die elementarsten Wahrnehmungsmomente isolieren könnten, ohne dabei etwas über die Rezeption komplexer künstlerischer Strukturen herauszubekommen.⁹⁸ Andererseits aber ist zu bemerken, dass der von Kandinskij geforderte Schwerpunkt auf der Untersuchung von Synthesephänomenen deutlich in das Design der im Labor durchgeführten Experimente hineingewirkt hat. Die Mehrzahl der Experimente, wenn auch auf der Ebene isolierter basaler Wahrnehmungs- und Bewegungssegmente verbleibend, ist heteromoden Phänomenen, d.h. synästhetischen Momenten, motorisch-perzeptiven Interdependenzen und den Zusammenhängen zwischen realen Erfahrungen und Imagination gewidmet. Aufschlussreich ist zum Beispiel die Diskussion um Natal'ja Fersters Experimentreihe „Vzaimootnošenie zritel'nogo i motornogo faktora pri vosprijatii formy“ („Interrelation des visuellen und motorischen Faktors bei der Formwahrnehmung“).⁹⁹ Ferster war in ihren Experimenten, in denen die Probanden Akte des Zeichnens unter der Bedingung künstlicher Störung der habitualisierten visuell-motorischen Koordination auszuführen hatten (etwa Zeichnen mit geschlossenen Augen oder Zeichnen mit einer durch eine Spiegelapparatur ermöglichten zusätzlichen visuellen Kontrolle der Bewegungskoordination), zum Ergebnis gekommen, dass der visuelle Faktor Dominanz besitze. In der Diskussion ihrer Ergebnisse erheben sich Fragen nach Existenz und

⁹⁶ GACHN: Otčet, S.28.

⁹⁷ In den Jahresberichten der GACHN-Bulletins wird das Labor abweichend als „Psychophysisches Labor“ (Psichofizičeskaja laboratorijs) bezeichnet.

⁹⁸ Vygotskij 1997, S. 11; Wygotski 1976, S.10.

⁹⁹ RGALI 941/12/8/2-3ob (7.10.1924), ausführlicher Experimentbericht in Ferster 1929.

Nachweisbarkeit haptischer und kinetischer Vorstellungsbilder, nach deren Funktion für ein motorisches Gedächtnis und nach deren Verhältnis zu realen visuellen Stimuli. In diesem Zusammenhang sind auch die Experimente zum „Farbgehör“ (Leonid Sabaneev¹⁰⁰ und Ekaterina Mal’ceva¹⁰¹), zum „sensorischen Inhalt von Vorstellungen in Prozessen der Wahrnehmung, der Reproduktion und der Phantasie“ (Vladimir Ėkzempljarskij)¹⁰², zum „Einfluss von Farbeindrücken auf den Atem“ (Natalija Govseeva),¹⁰³ zur „Bedeutung des gehörten Rhythmus auf die visuelle Bewegungswahrnehmung“ (Varvara Paul’sen-Bašmakova),¹⁰⁴ zum „Einfluss von Farbbegriffen auf die Wahrnehmung von literarischen Werken“ (B. N. Kampanejskij)¹⁰⁵ von Interesse. Einen besonderen Schwerpunkt bilden Untersuchungen zu emotionalen Evaluationen sensorischer Stimuli sowie zur Relation von bewussten und unbewussten Faktoren ästhetischer Wahrnehmung. Einige Experimente isolieren dieses Phänomen als ihren eigentlichen Gegenstand, etwa Sergej Tolstojs Untersuchungen zur „emotionalen Wirkung isolierter Farben“,¹⁰⁶ Ol’ga Černikovas Untersuchungen zur „emotionalen Wirkung von Linien“,¹⁰⁷ Nikolaj Petrovskij’s Untersuchungen zur „emotionalen Wirkung von Empfindungen und ihrer Kombinationen“,¹⁰⁸ Valentina Laninas Untersuchungen über „Bewusstheits- und Unbewusstheitsgrade bei der Bestimmung geometrischer Formen“.¹⁰⁹ Außerdem gibt es Ansätze zu einer Untersuchung der Rezeption komplexerer künstlerischer Strukturen, meist in Zusammenarbeit mit den Sektionen für die jeweiligen Kunstformen durchgeführt, etwa zur „Wahrnehmung pointillistischer Malerei“ (Boris Teplov),¹¹⁰ zur „Untersuchung der Geste in der Oper“ (Boris Teplov)¹¹¹ zum

¹⁰⁰ „O cvetnom sluche“, vgl. *Bjulleteny G.A.Ch.N.* 2-3 (1926), S. 53. Hier wird das Projekt im Bericht des „Psychophysischen Labors“ (Psichofizičeskaja laboratoriya) für 1925/26 erwähnt.

¹⁰¹ Vgl. *Bjulleteny G.A.Ch.N.* 6-7 (1927), S. 71f.

¹⁰² „O sootnošenii sensornogo soderžaniya predstavlenij v processach vosprijatija, reprodukcii i fantazii“, vgl. GACHN: *Otčet 1921-1925*. Moskau 1926, S. 65. Hier wird das Projekt im Bericht des „Psychophysischen Labors“ (Psichofizičeskaja laboratoriya) erwähnt.

¹⁰³ „O vlijanii cvetovych vpečatlenij na dychanie“, vgl. *Bjulleteny G.A.Ch.N.* 8-9 (1928), S. 69.

¹⁰⁴ „O značenii sluchovogo ritma na zritel’noe vosprijatije dviženija. Obsuždenie doklada V. A. Paul’sen-Bašmakovo“, in: RGALI 941/18/8/36, 36ob, 37 (8.5.1930).

¹⁰⁵ „Vlijanie cvetovych terminov na vosprijatije proizvedenij chudožestvennoj literatury. Obsuždenie plana ēksperimental’noj raboty B. N. Kampanejskogo“, in: RGALI 941/18/2/15, 15ob (1.1.1929)

¹⁰⁶ „Emocional’noe vozdejstvie izolirovannyh cvetov“, vgl. *Bjulleteny G.A.Ch.N.* 8-9 (1928), S. 67.

¹⁰⁷ „Ēksperimental’no-psichologičeskoe issledovanie ēmocional’nogo vozdejstvija linij. Obsuždenie doklada O. A. Černikovo“, in: RGALI 941/18/2/30, 300b. (30.5.1929); „Tezisy k dokladu O. A. Černikovo“, in: RGALI 941/18/2/31.

¹⁰⁸ „Emocional’noe vozdejstvie oščušenij i ich kombinacij“, vgl. GACHN: *Otčet 1921-1925*. Moskau 1926, S. 66. Hier wird das Projekt im Bericht des „Psychophysischen Labors“ (Psichofizičeskaja laboratoriya) erwähnt.

¹⁰⁹ „O stepenjach soznatel’nosti i bessoznatel’nom [sic!] v svjazi s opredeleniem geometričeskikh figur“, vgl. *Bjulleteny G.A.Ch.N.* 6-7 (1927), S. 71f.

¹¹⁰ „O psichologičeskikh osnovach puanalističeskoj živopisi. Obsuždenie doklada B. M. Teplova“, in: RGALI 941/18/2/27 (15.4.1929); „Tezisy k dokladu B. M. Teplova.n“, in: RGALI 941/18/2/28.

¹¹¹ „Issledovanie opernogo žesta. Obsuždenie doklada B. M. Teplova“, in: RGALI 941/18/2/35 (11.4.1929); „Tezisy k dokladu B. M. Teplova“, in: RGALI 941/18/2/36.

„Registrieren der szenischen Handlung“ (Sofija Beljaeva-Ékzempljarskaja),¹¹² zur „vergleichenden Beschreibung der schauspielerischen Ausführung“ (Sofija Beljaeva-Ékzempljarskaja),¹¹³ zur „Beschreibung einer ganzen Rolle“ (Leonid Skljär),¹¹⁴ zur „Methodik der rhythmischen Analyse der visuellen Aspekte schauspielerischer Ausführung“ (Boris Teplov),¹¹⁵ zu „Typen der musikalischen Wahrnehmung“ (Sofija Beljaeva-Ékzempljarskaja),¹¹⁶ zur „psychophysischen Wirkung lyrischer Gedichte“ (Valentina Lanina) zum „Einfluss des Gedichtrhythmus auf die Atmung“ (Valentina Lanina),¹¹⁷ zu „Typen der Wahrnehmung von Bildkunstwerken“ (Tat’jana Karpovceva).¹¹⁸

5. Die Diskussionen in der Psychophysischen Abteilung

Was die interdisziplinären Ambitionen der GACHN betrifft, ist bereits die Systematik und Entwicklung der Forschungsagenda dieser Abteilung bemerkenswert. Am Beginn ihrer Tätigkeit steht eine Serie einführender Vorträge, die deutlich den interdisziplinären Anspruch unterstreicht. Vor die experimentell-psychologischen Untersuchungen stellt man eine Serie von Vorträgen über künstlerische Synthese, über Form- und Konstruktionsgesetze der Einzelkünste sowie über die Bestimmung des Kunstwerks aus der Triade von Material, Konstruktion und Komposition. Im Forschungsbericht der Abteilung von 1922 wird der „synthetische künstlerische Ausdruck“ (sintetičeskoe chudožestvennoe vyraženie) als vorrangig zu behandelndes Desiderat ausgewiesen. Das wird hier interessanter Weise mit der „Monumentalität“ (monumental’nost’) als behauptetem dominierendem Zug der zeitgenössischen Kunst verbunden. Deren Konsequenz sei die Krise einer Spaltung der Künste und ein Überschreiten der „falschen Grenzen“ (ložnye granicy) zwischen ihnen.¹¹⁹

Der spezifische Beitrag dieser Abteilung zum Emotionsdiskurs lässt sich am Beispiel folgender Sektionen konkretisieren:

1. Kommission zur Untersuchung des primitiven Schaffens (Komissija po izučeniju primitivnogo tvorčestva): Die Arbeiten dieser Kommission sind im Kontext des bereits erwähnten theoretischen Interesses an Formen onto- und phylogenetischer Frühstufen zu sehen.

¹¹² „Registracija sceničeskogo dejstvija“, vgl. *Bjulleten’ G.A.Ch.N.* 10 (1928), S. 63f.

¹¹³ „Sravnitel’noe opisanie akterskogo ispolnenija“, vgl. *Bjulleten’ G.A.Ch.N.* 11 (1928), S. 80.

¹¹⁴ „Opisanie cel’noj roli. Obsuždenie doklada L. A. Skljara“, in: RGALI 941/18/2/33 (7.6.1929); „Tezisy k dokladu L. A. Skljara“, in: RGALI 941/18/2/34.

¹¹⁵ „Vyrabotka metodov ritmičeskogo analiza vidimoj storony akterskogo ispolnenija“, vgl. *Bjulleten’ G.A.Ch.N.* 11 (1928), S. 80.

¹¹⁶ „K voprosu o tipach muzykal’nogo vospriyatija. Obsuždenie doklada S. N. Beljaevoj-Ékzempljarskoj“, in: RGALI 941/18/2/5, 6 (15.11.1928).

¹¹⁷ „Vlijanie ritma stichotvorenij na dychanie. Obsuždenie doklada V. N. Laninoj“, in: RGALI 941/18/2/22 (27.2.1929); „Tezisy k dokladu V. N. Laninoj“, in: RGALI 941/18/2/23, 23ob.

¹¹⁸ „O tipach vospriyatija chudožestvennych kartin“, vgl. *Bjulleten’ G.A.Ch.N.* 11 (1928), S. 81.

¹¹⁹ RGALI 941/12/1/28, 28ob.

Daraus erklärt sich die Bestimmung sowohl der Kunst von Kindern als auch der Kunst von so genannten primitiven Völkern zu Kernbereichen der Forschung dieser Sektion. Ein Leitkonzept der psychologischen Ästhetik der GACHN – künstlerische „Synthese“ – findet hier seine stärkste empirische Referenz. Die Auffassung ästhetischer Erfahrung als Regressionserfahrung impliziert dabei in den meisten Fällen eine dominante Rolle emotionaler Faktoren. Grundlage dieses Modells ist eine in ihrer Schematik oftmals problematische Unterscheidung niederer und höherer psychischer Funktionen in emotionale und intellektuelle Funktionen.

2. Kommission zur Untersuchung der Wirkung des suggestiven Worts (Komissija po izučeniju vnušajuščega dejstvija slova): Die Arbeit dieser Kommission dokumentiert am deutlichsten den interdisziplinären Anspruch einer Verbindung poetologischer und psychologischer Zugänge. Im Zentrum der Kommission steht die Erforschung der Rhetorik als einer einwirkungsästhetischen Technik, deren oberstes Ziel die *persuasio* der Hörer mit den Mitteln intellektueller und affektiver Beeinflussung ist. Insofern ist es nur konsequent, wenn als erste Arbeitsphase der Kommission die exemplarische Analyse von sowohl antiken als auch zeitgenössischen Oratoren bestimmt wird.¹²⁰ Ausdrücklich wird in Karpovs Grundsatzvortrag „Vnušenie kak charakternaja osobennost' podsoznatel'noj dejatel'nosti“ („Suggestion als charakteristische Eigenschaft der unbewussten Tätigkeit“) die Universalität rhetorischer Techniken betont, die dem Arzt, dem Pädagogen, dem Rechtsanwalt, dem Richter, dem gesellschaftlichen und politischen Akteur, „besonders in demokratischen Ländern, wo eine Konkurrenz um die Meinungshegemonie besteht“ (osobenno v demokratičeskikh stranach, gde gospodstvuet konkurencija za preobladanie), dienlich seien.¹²¹ Bemerkenswert ist auch die von einigen Vortragenden hergestellte Verbindung zwischen Rhetorik und Pathologie. Diese Ansätze bleiben ambivalent. Karpov etwa unterscheidet Grade und Zeitdauern von Suggestionsempfänglichkeit (vnušaemost'), d.h. er betont ausdrücklich deren Notwendigkeit auch für psychisch Gesunde und macht erst eine übermäßig lang andauernde Suggestionsempfänglichkeit für pathologische Phänomene verantwortlich. Wertungsoffen konstatiert er den Effekt suggestiver Einwirkung auf das individuelle Ich, das seine „Persönlichkeit“ verliere und in ein „kollektives Ich“ integriert werde.¹²²

Exemplarische und gleichsam als didaktische Muster betrachtete Gegenstände der ersten Vortragsserie sind Reden Demosthenes', Catilinas, Brutus', Lunačarskijs, Lenins, Bucharins und anderer. Die Vortragsthesen verdeutlichen, dass hier sowohl Verfahren des sprachlichen Ornatus als auch Merkmale der oratorischen körperlichen und stimmlichen

¹²⁰ „Protokol zasedanija komissii po izučeniju vnušajuščega dejstvija slova pri fiziko-psichologičeskom otделenii GACHN, in: RGALI 941/12/20/ 2, 2ob, 3, 3ob (2. 11. 1925).

¹²¹ RGALI 941/12/20/7 (2.11.1925).

¹²² RGALI 941/12/20/7 (2.11.1925).

Performanz beschrieben werden, immer unter dem leitenden Gesichtspunkt der suggestiven Funktion dieser Mittel. Aufschlussreich ist ein Vergleich mit den 1924 erschienenen Aufsätzen der Formalisten über Lenin als Redner.¹²³ Man erkennt hier, jenseits der grundlagentheoretischen Richtungskämpfe, ein komplexes Verhältnis aus Affinitäten und Differenzen. Sicherlich kann man sagen, dass den Formalisten, auch noch im Jahre 1924, die Rhetorikanalyse nur als ein Beispiel für ihre Generalthese der Verfemung dient, denn sie feierten Lenin ja als „Dekanonisator“ einer schablonenhaft erstarrten Rhetorik. Dennoch wird in ihren Analysen deutlich, dass die Funktionalisierung der Verfremdungstechniken für Suggestionszwecke durchaus in ihr Ästhetikkonzept integrierbar war. Die starke Konzentration auf das Parodistische und Kanonzerstörende der Leninreden verschärft diese Problematik eher, als dass sie sie löst. Denn die Funktion dieser Reden kann wohl kaum auf eine kognitive Entblößung etablierter Muster des Rhetorischen reduziert werden. Nicht die Limitierung, sondern die Optimierung der persuasiven Gewalt des Worts bleibt der Hauptzweck der Leninschen Rhetorik. Auf der anderen Seite ist bemerkenswert, wie sich die Psychologen der GAChN von einer Analyse der poetischen Verfahren bei ihrer Bestimmung des Suggestionspotentials der Reden leiten ließen. Freilich sind hier in der Konkretisierung andere Akzentsetzungen zu vernehmen. Karpov betont, dass die Einwirkung der Rede auf das Unbewusste deshalb zustande komme, weil „das kritische Vermögen des Wachbewusstseins eingeschläfert werde“ (usypljaetsja kritika bodrstvennogo soznanija).¹²⁴ Ähnlich äußert sich auch Nikolaj Vinogradov über Anatolij Lunačarskij: Dieser „ermüdet“ (utomljaet) das Auditorium, „schläfert das kritische Denken mittels logischer Herleitungen ein und eröffnet damit einen Zugang zum Unterbewusstsein der Zuhörer“ (usypljaet kritičeskuju mysl' logičeskimi dovodami i tem otkryvaet dostup v podsoznanie slušatelej).¹²⁵ Neben solchen textanalytischen Zugängen finden sich Hinweise auf neurologische Versuche einer Spezifizierung der Hirnaktivitäten des Redners.¹²⁶

3. Kommission zur Untersuchung des Schaffens psychisch Kranker (Komissija po izučeniju tvorčestva duševno-bol'nych): In den Arbeiten dieser Gruppe zeigen sich die methodologischen Probleme der experimentell-psychologischen Ästhetik der GAChN wohl am

¹²³ Mierau 1970.

¹²⁴ RGALI 941/12/20/7 (2.11.1925).

¹²⁵ RGALI 941/12/20/33 (15.2.1926). – Vgl. auch A. M. Šastnaja-Sac über Lunačarskij's Rede „Zadači partii“ („Die Aufgaben der Partei“), in: RGALI 941/12/20/27, 27ob, 28, 28ob (1.2.1926). Lunačarskij sei, wie es sich für Reden vor einer Volksmasse gezieme, nicht immer offen und betreibe eine gewisse „Maskierung der Wahrheit“ (zamaskirovka pravdy) mit dem Zweck einer Verstärkung der suggestiven Wirkung.

¹²⁶ Karpov betont in seinem Vortrag „Otnošenie centrov golovnogo mozga k oratorskomu iskusstvu“ („Die Beziehung der Hirnzentren zur Rednerkunst“) die Rolle der „auditiven und musikalischen Zentren“ (centry sluchovoij i muzykal'nyj), des „Sehzentrums und der Zentren für motorisches und sensorisches Schreiben“ (centry zrenija, motornogo i sensornogo pis'ma) sowie von Mimik, Gestik und Ausdrucksbewegung. RGALI 941/12/20/9 (16.11.1925)

schärfsten. Auch dieser Forschungsschwerpunkt verdankt seine prominente Position dem allgemeinen Regressionsparadigma. Gerade weil Geisteskranke – es handelt sich in der Nomenklatur der in der Abteilung tätigen Psychiater um folgende Erkrankungen: zirkuläre Psychose, progressive Paralyse, Paranoia, Epilepsie, Zyklothymie – in gesteigerter Form psychisch regredieren, sind ihre symbolischen Manifestationen so signifikant. *Pro* und *Contra* – aus unserer heutigen, späteren, um einiges klüger gewordenen Perspektive – zu diesem Zugang lassen sich so beschreiben: Die größten Bedenken sind zweifellos anzumelden gegenüber einer naiven und von normativen Schönheitsvorstellungen geprägten Analogisierung von Krankheitssymptomen und künstlerischen Formen, etwa wenn Pavel Karpov in seinem Vortrag „*Tvorčestvo duševno-bol'nych*“ („Das Schaffen der psychisch Kranken“) einen Katalog von Form- und Motivsymptomen wie Verschlossenheit (zamknutost’), Negativismus (negativizm), Geschraubtheit (vyčurnost’), Zusammenhangslosigkeit (bessvjaznost’), Stereotypie (stereotipija) und Symbolik (simvolika) anführt.¹²⁷ Solche Symptomkataloge differieren in den Details, lassen sich aber auf das immer selbe Kriterium der Abweichung von klaren und klassischen Formen und auf eine oft krude Vermischung von formalen und thematisch-motivischen Aspekten verallgemeinern. Dennoch darf man, vielleicht gerade aus der Perspektive der Literatur- und Kunsthistorie, die *Pro*-Aspekte für diesen Ansatz nicht ganz ignorieren. Immerhin ist diesen Forschungen als eine – leider oft nicht eingelöste – Prämissen ein antinormatives Kunstverständnis eingeschrieben. Wenn sich, wie am gerade zitierten Beispiel ersichtlich, also immer wieder Residuen einer pathologisierenden Redeweise über normabweichende Formphänomene in den Beschreibungen der Werke der Patienten bemerkbar machen, so ist dies doch eher als Inkonsistenz in Bezug auf eine eigentlich gegenläufige Ambition einzuschätzen. In der Diskussion über Karpovs Vortrag „*Ranee slaboumie i ego tvorčestvo*“ („Frühe Demenz und ihr Schaffen“) beispielsweise expliziert Karpov, gegen entsprechende Vorbehalte seitens seiner Replikanten, dass die Gesellschaft es noch nicht gelernt habe, die Rolle der künstlerischen, wissenschaftlichen und technischen Schöpfungen der psychisch Kranken in ihrem hohen Wert zu begreifen und ihre Autoren als

¹²⁷ RGALI 941/12/6/4 (22.11.1923). – Ähnliche Kataloge finden sich anderen Vorträgen Karpovs. In „*Tvorčestvo pri epilepsii*“ („Das Schaffen bei Epilepsie“) werden genannt: „Schwülstigkeit“ (vitievatost’), „ausführliches Beschreiben von Kleinigkeiten“ (podrobnoe opisanie meločej), „Perseveration“ (perseveracija), „Frömmelei“ (chanžestvo), „Wollust“ (sladostrastie) RGALI 941/12/6/30 (22.5. 1924). Vgl. auch „*Ranee slaboumie i ego tvorčestvo*“ („Frühe Demenz und ihr Schaffen“): „Verschlossenheit“ (zamknutost’), „Negativismus“ (negativizm), „Selbstmordtendenz“ (stremlenie k samoubijstvu), „geschraubte Handschrift“ (vyčurnost’ počerka) im Falle literarischer Produkte, „nicht ausgearbeitete Formen“ (ne vyjavlennye formy), „Formen ohne ideellen Zusammenhang“ (vnesvjazannye po idee), „Stereotypie“ (stereotipika), „Verschlossenheit (Symbolik)“ (zamknutost’ [simvolika]), „Riss des Assoziationsapparats“ (razryv associativnogo apparata) in Zeichnungen. RGALI 941/12/6/11 (22.11.1923). – Aufschlussreich diesbezüglich auch: Ditinenko, V. P.: „*Tvorčestvo bol'nogo X*“, in: RGALI 941/12/18/23 (22.11.1925), über einen an Zyklothymie erkrankten Patienten.

Schaffende anzuerkennen.¹²⁸ Auch die Tatsache, dass neben der Untersuchung psychisch kranker Patienten die Analyse von Schriftstellern und Künstlern – Leonid Andreev, Nikolaj Gogol', Fedor Dostoevskij, Vsevolod Garšin, Michail Vrubel', Mikalojus Čurlionis u.a. – ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückte, muss man ambivalent beurteilen. Einerseits tendiert das zu einer Pathologisierung der Kunst, andererseits aber, im Sinne des genannten antinormativen Grundmotivs, erkennt man hier auch das Bemühen um eine Nobilitierung vermeintlich devianter Praktiken als in den avanciertesten Bereichen der Kunst etablierte Formen.

4. Kommission zur Untersuchung der Psychologie des künstlerischen Schaffens (Komissija po izučeniju psichologii chudožestvennogo tvorčestva): Die zentralen Aufgaben dieser Kommission sind die Unterscheidung von Zeitphasen und motivierenden Faktoren des Schaffensprozesses, die Bestimmung der Relation und unterschiedlichen Relevanz höherer und niederer psychischer Funktionen (meist diskutiert in Begriffs dualismen wie „Emotion“ vs. „Willen“, „Gefühl“ vs. „Denken“, „Bewusstes“ vs. „Unbewusstes“/„Unterbewusstes“, „Intellekt“ vs. „Intuition“) sowie die Erforschung von Impulsmomenten des schöpferischen Zustands. Das ist verbunden mit einer anhaltenden methodologischen Diskussion über Formen der Datenerhebung sowie über andere Untersuchungsmethoden. Das Spektrum wird von Pavel Kaptrev in seinem Grundsatzvortrag vor dem Abteilungspräsidium über „Metody issledovanija chudožestvennogo tvorčestva“ („Methoden der Erforschung des künstlerischen Schaffens“) folgendermaßen umrissen: „Enquêtes“ (spros dlja ankety), „biographische und psychographische Methode“ (biografičeskij i psichografičeskij metod), „vergleichende Methode“ (sравнител'nyj metod), „pathographische Methode“ (patografičeskij metod), „evolutionär-ethnologische Methode“ (évolucionno-étnologičeskij metod), „soziologische Methode“ (sociologičeskij metod), „psychoanalytische Methode“ (psicho-analitičeskij metod) und „experimentelle Methode“ (éksperimental'nyj metod).¹²⁹ Anlässlich der verschiedenen Enquête-Projekte in der GACHN kommt es zu Diskussionen über den Stellenwert von Bio-Interviews und Künstlergesprächen.¹³⁰ Diverse, meist in Zusammenarbeit mit den einschlägigen Kunstsektionen entstandene Entwürfe von Künstlerfragebögen sind im GACHN-Bestand des Russischen Staatlichen Literaturarchivs (RGALI) einsehbar.¹³¹ Auch die methodologischen Diskussionen über Verfahren der Induktion kreativer Zustände, etwa mittels Hypnose, sowie über die Signifikanz von Regressionsstadien (Traum) für die Beschreibung des

¹²⁸ RGALI 941/12/3/27, 27ob, 28 (17.1.1924).

¹²⁹ RGALI 941/12/3/41. Diskussion des Vortrags in: RGALI 941/12/3/39, 39ob, 40, 40ob (14.2.1924).

¹³⁰ Vgl. u. a. die Diskussion über N. V. Petrovs Vortrag „Sobiranje faktičeskogo materiala dlja poznanija putej tvorčestva i tvorčeskoj ličnosti chudožnika i ee vzaimootnošenij so sredoj“ („Das Sammeln von Faktenmaterial für die Erkenntnis der Schaffenswege und der schöpferischen Persönlichkeit des Künstlers und ihrer Wechselbeziehungen mit der Umgebung“), in: RGALI 941/12/3/72, 72ob (17.4.1924).

¹³¹ Vgl. etwa: „Anketa po obsledovaniju tvorčeskoj ličnosti“, in: RGALI 941/12/18/51, 51ob, 52, 52ob, 53.

Schaffensprozesses sind in diesem Zusammenhang von Interesse. Ich verweise exemplarisch auf die Kontroversen über die FAVORISIERUNG des Traums als Analogon des künstlerischen Schaffens durch einige Mitglieder der Abteilung sowie über die Rolle der Psychoanalyse. So kommt es etwa zu einer prinzipiellen Kritik an solchen Analogisierungen durch Gustav Špet aus Anlass von Aleksej Sidorovs Vortrag „Chudožestvennoe tvorčestvo snovidjenija“ („Das künstlerische Schaffen des Traums“).¹³²

Programmatisch für viele der genannten Aspekte ist Georgij Čelpanovs Vortrag „Problemy izučenija chudožestvennogo tvorčestva“ („Probleme der Erforschung des künstlerischen Schaffens“).¹³³ Die Dynamik des Schaffensprozesses sieht Čelpanov, angelehnt an Johannes Volkelt, als eine vierteilige Stufenfolge von 1. noch formloser und gegenstandsloser „schöpferischer Stimmung“ (tvorčeskoe nastroenie), 2. einer auf dieser Grundlage plötzlich entstehenden, mit „Inspiration“ (vdochnovenie) und „Eingebung“ (naitie) verbundenen „Konzeption“ (koncepcija), 3. „innerer Ausführung“ (vnutrennee vypolnenie), die sich aus dem Bestreben nach „Formgebung“ (oformlenie) für die Bewusstseinsinhalte und namentlich nach „Phantasie“ (fantazija) ergibt als „Übergangsform für die Bearbeitung des sinnlichen Materials“ (perechodnaja forma dlja obrabotki čuvstvennogo materiala), und 4. „Ausführung“ (ispolnenie) als „Übersetzung der Phantasiebilder in die Form sinnlichen Materials“ (perevod fantazii v formu čuvstvennogo materiala). Diese Stratifikation ist zwar eine dezidiert genetisch-dynamische, doch wird sie nicht als schematische Sukzession verstanden. Insbesondere was das Verhältnis zwischen dritter und vierter Stufe betrifft, werden gerade die denkbaren Gleichzeitigkeiten zum Forschungsdesideratum erklärt. Dennoch ist die Differenz dieses psychologischen Prozessualismus gegenüber einer zeitneutralen Schichtenstratifikation des ästhetischen Objekts in der Phänomenologie (man denke etwa an Roman Ingardens Klimax aus Lautgebilde, Wortbedeutung, Sätze/Sachverhalte, dargestellte Gegenständlichkeiten, schematisierte Ansichten, Werkidee) bezeichnend. Aufschlussreich ist des Weiteren die Bestimmung des „künstlerischen Erlebnisses“ (chudožestvennoe pereživanie) – als Faktor sowohl während des Schaffensprozesses als auch, in der Form von „Eindrücken“ (vpečatlenija), als Vorbedingung des Schaffensprozesses – zur Schlüsselkategorie schaffenspsychologischer Forschung sowie die Bestimmung der Relation von „Denken und Gefühlen“ (myšlenie i čuvstva) in diesem Prozess. Die Relationen einerseits zwischen Bewusstem und Unbewusstem, andererseits zwischen Denken und Gefühl werden als zentrale Untersuchungsobjekte benannt. Dabei wird, obwohl diese beiden Relationen nicht gleichgesetzt werden, in der Begriffsverwendung eine Tendenz zur Subsumierung der Gefühle unter das

¹³² RGALI 941/12/3/52, 52ob, 53 (6.3.1924).

¹³³ RGALI 941/12/32/11, 11 ob (5.2.1926).

Unbewusste deutlich, etwa wenn dieses als „Gesamtheit unterschiedlicher Empfänglichkeiten für Eindrücke, Gefühle usw.“ (sovokupnost' različnych predraspoloženij k vpečatlenijam, čuvstvam i t.p.) definiert wird. Dem Gefühl als „unmittelbarem Ausdruck von Zustimmung, Ablehnung, Verlangen“ (neposredstvenno vyražaet odobrenie, neodobrenie, trebovanie) wird explizit die dominante Rolle im Schaffensprozess zugeschrieben. Hier liegt ein evaluativ-repräsentationaler Emotionsbegriff zugrunde, der auch in der heutigen Emotionsphilosophie diskutiert wird.¹³⁴ Umso anachronistischer wirkt dann allerdings das Postulat der „Unbewusstheit“ der ästhetischen Emotion, sind es doch, beginnend mit der elementaren Gefallen/Nichtgefallen-Alternative bis hin zu komplexeren, sympathetischen oder antipathetischen Einstellungen gegenüber Inhalten und Charakteren eines Werks durchaus bewusste und erfahrungsreflektierte Entscheidungen, die unsere emotionalen Wertungsprozesse kennzeichnen.

In der Diskussion des Vortrags¹³⁵ weist Nikolaj Petrovskij auf den Unterschied von realen und vorgestellten Gefühlen hin und kritisiert den fehlerhaften Schematismus, dem Künstler die realen, dem Rezipienten hingegen die vorgestellten Gefühle zuzuordnen. Außerdem äußert er Skepsis gegenüber der allzu prominenten Rolle des Unbewussten in der Konzeption Čelpanovs. Iosif Ėjges relativiert prinzipiell den Begriff des Gefühls. Er sieht damit die Gefahr verbunden, den „schöpferischen Prozess in die Elemente der Alltagspsychologie zu zerlegen“ (razlagat' tvorčeskij process na elementy obydennoj psichologii) und damit zu ignorieren, dass Gefühle in der imaginären Vorstellungswelt der Kunst „völlig umgewandelt“ (soveršenno preobrazovanny) seien. Gerade das sei bezeichnend für die Kunst, dass man hier Gefühl und Vorstellung nicht trennen könne, dass „das Bild das Erleben sei und das Erleben der Gedanke“ (Zdes' sam obraz est' pereživanie, i pereživanie est' mysl'). Pavel Popov reagiert mit einer noch präziseren Kritik an der epistemischen Hybris der psychologischen Ästhetik. Er warnt davor, das künstlerische Material „in der Mühle der traditionellen empirischen Psychologie zu zermahlen“ (peremolov ego na mel'nice tradicionnoj ēstetičeskoy psichologii) und damit seines eigentlichen Reizes zu berauben, auch weist er auf die begrifflichen Inkommensurabilitäten zwischen den etablierten psychologischen Richtungen hin – genannt werden empirische Psychologie, Bergsonschule, Gestaltpsychologie, Reflexologie.

Generell kann man feststellen, dass das Spektrum dieser kreativitätspsychologischen Ansätze von Versuchen der systematischen, transpersonalen Bestimmung von Phänomenen wie Ekstase, Intuition, Begeisterung bis hin zu naiven biographisch-autorpsychologischen Erklärungen reicht. Besonders die favorisierte Methode der Künstlerbefragung tendiert zur

¹³⁴ Vgl. Döring 2009.

¹³⁵ RGALI 941/12/32/9, 9ob, 10 (5. 2. 1926)

Vermischung beider Aspekte. In der „Kommission zur Untersuchung der Psychologie des künstlerischen Schaffens“ werden dabei autorpsychologische Untersuchungen favorisiert, die stellenweise weit hinter elaboriertere kreativitätspsychologische Ansätze zurückfallen.

4. Kommission zur Erforschung des Rhythmus (Komissija po izučeniju ritma): Diese Kommission ist insofern von Interesse, als hier, vergleichbar mit der Deklamationsforschung, ein halbwegs elaboriertes System einer Emotionstypologie zu erkennen ist. Meine Quellenlektüre zu diesem Bereich befindet sich noch am Anfang. Bevor deren Ergebnisse in einer Folgestudie ausführlicher präsentiert werden, mag aber bereits jetzt der Hinweis auf die in dieser Kommission diskutierte Unterscheidung zwischen primären und sekundären Emotionen erlaubt sein. Es sei gerade ein im rhythmischen Gedächtnis ausgelöster Effekt der „psychischen Resonanz“ (duševnyj rezonans), den die „ästhetische Emotion“ als „sekundäre Emotion“ begleite, betont der Leiter der Kommission, Ivan Četverikov, in seinem Grundsatzvortrag „Vlijanie ritma na psichiku čeloveka“ („Der Einfluss des Rhythmus auf die Psyche des Menschen“).¹³⁶ Beide von Četverikov konstatierten forschungsgeschichtlichen Traditionen zum Rhythmus haben eine emotionspsychologische Implikation. Die eher psycho-ökonomische Tradition (von Spencer über Veselovskij bis Sabeneev) akzentuiere die durch rhythmische Ökonomisierung ermöglichte Maximierung von „potenziellen emotionalen Erlebnissen“ (potencial'nye ēmocional'nye pereživanija). Die stärker expressive Rhythmuskonzeption hingegen, die den Rhythmus als Emergenzphänomen einer „inneren Dynamik“ (vnutrenjaja dinamika) versteht, basiere auf der Konzeption des Lauts als Expressionsmedium.

Literatur

Arvatov, Boris: „Stil’ i stilizacija“ (Thesen, 17.11.1921), in: RGALI 941/1/3/63.

Bakušinskij, Anatolij: „O razvitii chudožestvennoj formy“ (Thesen, 15.3.1925), in: RGALI 941/12/8/44, 44ob und 941/2/2/76, 76ob.

Beljaeva-Ékzempljarskaja, Sofija: „K voprosu o tipach muzykal’nogo vosprijatija.

Obsuždenie doklada S. N. Beljaevoj-Ékzempljarskoj“ (Diskussion, 15.11.1928), in: RGALI 941/18/2/5, 6.

Bernštejn, Sergej: „Zvučaščscaja chudožestvennaja reč’ i ee izučenie“, in: *Poétika* 1 (1926), S. 341-534.

¹³⁶ RGALI 941/12/8/9 (28.10.1924). Diskussion des Vortrags in: RGALI 941/12/8/4, 4ob, 5.

— „Èstetièeskie predposylki teorii deklamacii“ / „Ästhetische Voraussetzungen einer Theorie der Deklamation“ (1927), in: *Texte der russischen Formalisten*, Bd. 2: Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache, hg. v. Wolf-Dieter Stempel, München 1972, S.3 338-385. Zuerst in: *Poetika* 3 (1927), S. 25-44.

Bogdanov, Aleksandr: „Social’no-organizacionnoe znaèenie iskusstva“ (Thesen, 29.10.1921), in: RGALI 941/1/3/49, 49ob.

Čelpanov, Georgij, „Rol’ dviženij glaz v ocenke krasoty formy“ (Thesen), in: RGALI 941/12/6/15. Diskussion (30.1.1924) in: RGALI 941/12/3/35. 35ob, 36, 36ob.

— „Ponjatie tvorčestva i rol’ podsoznatel’nogo v processe tvorčestva“ (Thesen), in: RGALI 941/12/8/55. Diskussion (5.5.1925) in: RGALI 941/12/8/52a, 52a ob, 52b, 52b ob.

— „Problemy izučenija chudožestvennogo tvorčestva“ (Thesen), in: RGALI 941/12/32/11, 11 ob. Diskussion (5.2.1926), in: RGALI 941/12/32/9, 9ob, 10.

Černikova, Ol’ga: „Èksperimental’no-psichologičeskoe issledovanie èmocional’nogo vozdejstvija linij“ (Thesen), in: RGALI 941/18/2/31. Diskussion (30.5.1929), in: RGALI 941/18/2/30, 30 ob.

Četverikov, Ivan: „Èksperiment v èstetike“ (Thesen, 24.1.1924), in: RGALI 941/12/6/14 und 941/12/3/33.

— „Vlijanie ritma na psichiku čeloveka“ (Thesen), in: RGALI 941/12/8/9. Diskussion (28.1.1924), in: RGALI 941/12/8/4, 4ob, 5.

— „Fenomenologičeskij metod v psichologii i èstetike“ (Thesen), in: RGALI 941/12/3/65. Diskussion (20.3.1924) in: RGALI 941/12/3/61, 61ob, 62.

Christiansen, Broder: *Philosophie der Kunst*, Hanau 1909.

Čoun, Ekaterina/Brandist, Krejg: „Iz predistorii Instituta živogo slova. Protokoly zasedanij kursov chudožestvennogo slova“, in: *Novoe Literaturnoe Obozrenie* 86 (2007), S. 96-106.

Čulkov, Georgij, „Prosopopeia v poèzii Tjutčeva“ (Thesen), in: RGALI 941/6/5/10,11. Diskussion (21.1.1924), in: RGALI 941/6/5/8, 8ob, 9.

Ditinenko, V. P.: Tvorčestvo bol’nogo X (Thesen, 22.11.1925), in: RGALI 941/12/18/23.

Döring, Sabine A. (Hg.): *Philosophie der Gefühle*, Frankfurt a. M. 2009.

Èjchenbaum, Boris: „Kak sdelana ,Šinel’“ Gogolja“ / „Wie Gogol’s ,Mantel‘ gemacht ist“ [1918], in: *Texte der russischen Formalisten*, hg. v. Jurij Striedter. Bd. 1: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. München 1969, S. 122-159.

Èjzenštejn, Sergej: „Avtobiografièeskie zapiski“ (ca. 1945), in: Ders.: *Izbrannye*

proizvedenija, Bd. 1, Moskau 1964a, S. 201-540. Dt.: Eisenstein, Sergej: „Die Geburt des intellektuellen Films“, in: Ders.: *Schriften 3*, hg. v. Hans-Joachim Schlegel, München 1975, S. 169-178.

— „Vystuplenie i zaključitel’noe slovo na Vsesojuznom tvorčeskom soveščanii rabotnikov sovetskoy kinematografii“ (1935), in: Ders.: *Izbrannye proizvedenija*, Bd. 2, Moskau 1964b, S. 93-130.

— „Perspektivy“ (1929), in: Ders.: *Izbrannye proizvedenija*, Bd. 2, Moskau 1964c, S. 35-44. Dt.: Eisenstein, Sergej: „Perspektiven“, in: Ders.: *Schriften 3*, hg. v. Hans-Joachim Schlegel, München 1975, S. 187-200.

— „Četvertoe izmerenie v kino“, in: Ders.: *Izbrannye proizvedenija*, Bd. 2, Moskau 1964d, S. 45-59. Dt. in: Eisenstein, Sergej: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, hg. v. Felix Lenz u. Helmut H. Diederichs. Frankfurt a. M. 2006, S. 112-130.

— „O stroenii veščej“, in: *Iskusstvo kino* Nr.6, 1939, S. 7-20. Zweite Fassung (nach 1945) in: *Izbrannye proizvedenija*, Bd. 3, Moskau 1964e, S. 37-71 Dt.: Eisenstein, Sergej: „Das Organische und das Pathos“, in: Ders.: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, hg. v. Felix Lenz und Helmut H. Diederichs. Frankfurt a. M. 2006, S. 202-237. Zuerst (unter dem Titel „Das Organische und das Pathos in der Komposition des Filmes „Panzerkreuzer Potemkin““) in: Eisenstein, Sergej: *Schriften 2*, hg. v. Hans-Joachim Schlegel, München 1973, S. 151-186.

— „Vertikal’nyj montaž“ (1940), in: Ders.: *Izbrannye proizvedenija*, Bd. 2, Moskau 1964f, S. 189-266. Dt. in: Eisenstein, Sergej: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, hg. v. Felix Lenz und Helmut H. Diederichs. Frankfurt a. M. 2006, S. 238-300.

— „Naš „Oktjabr““ (1928), in: Ders.: *Izbrannye proizvedenija*, Bd. 5, Moskau 1968a, S. 32-35. Dt.: Eisenstein, Sergej: „Unser „Oktober“. Jenseits von Spiel- und Dokumentarfilm“, in: Ders.: *Schriften 3*, hg. v. Hans-Joachim Schlegel, München 1975, S. 182-186.

— „Dikkens, Griffit i my“ (1942), un: Ders.: *Izbrannye proizvedenija*, Bd. 5, Moskau 1968b, S. 129-180. Dt.: Eisenstein, Sergej: „Dickens, Griffith und wir“, in: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, hg. v. Felix Lenz und Helmut H. Diederichs. Frankfurt a. M. 2006, S. 301-366.

— [Eisenstein, Sergej] „Was war das Prinzip des „intellektuellen Films“?“, in: Ders.: *Schriften 3*, hg. v. Hans-Joachim Schlegel, München 1975, S. 243-244.

— *Neravnodušnaja priroda*, Bd. 1, hg. v. Naum Klejman. Bd. 1. Moskau 2004, S. 443-460. Zuerst in: Ders.: *Iz tvorčeskogo nasledija S.M. Ėjzenštejna*, Moskau 1985, S. 10-

36.

— [Eisenstein, Sergej:] „Montage der Filmattraktionen“ (1924), in: Ders.: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, hg. v. Felix Lenz u. Helmut H. Diederichs, Frankfurt a. M. 2006, S. 15-40. Zuerst in: Ders.: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*, hg. u. üb. v. Oksana Bulgakova u. Dietmar Hochmuth, Leipzig 1988, S. 10-16.

Fabrikant, M. I.: „Žest“, in: *Slovar' chodžestvennych terminov G.A.Ch.N.*, Red. u. Nachwort I. M. Čubarov, Moskau, 2005, S. 156f.

Ferster, Natal'ja: „Vzaimootnošenie zritel'nogo i motornogo faktora pri vosprijatii formy“, in: GACHN. Laboratoriya eksperimental'noj estetiki i iskusstvovedenija. Vyp. 2. Moskau 1929, S. 7-43. Diskussion des Experiments (7.10.1924) in: RGALI 941/12/8/2-3ob.

Frank, S. L.: „Značenie iskusstva dlja naučnogo znanija. Tezisy k dokladu“ (Thesen, 30.8.1921), in: RGALI 941/1/3/4.

GACHN (Hg.), *Bulleteni G.A.Ch.N.*, Nr. 1-11. Moskau 1925-1928.

— *Otchet 1921-1925*. Moskau 1926.

— *Slovar' chodžestvennych terminov G.A.Ch.N.*, Red. u. Nachwort I. M. Čubarov, Moskau, 2005.

— „Programma eksperimental'noj raboty nad problemami chudožestvennogo vospijatija i tvorčestva s primeneniem gipnoza i vnušenija, komissii po chudožestvennomu vosprijatiju pri Fiziko-Psichologičeskem Otdelenii“, in: RGALI 941/1/41/141, 141 ob (24.12.1924 / 9.1.1925).

— „Protokol zasedanija komissii po izučeniju vnušajuščego dejstvija slova pri fiziko-psichologičeskem otdelenii GACHN, in: RGALI 941/12/20/ 2, 2ob, 3, 3ob (2. 11. 1925).

— „Anketa po obsledovaniju tvorčeskoj ličnosti“, in: RGALI 941/12/18/.51, 51ob, 52, 52ob, 53.

Gavrjušin, N. K.: „Ponjatie ,pereživanie‘ v trudach G. G. Špeta“, in: *Issledovanija po istorii russkoj mysli*. Vyp. 8. Ežegodnik 2006-2007. Pod redakcijej M. A. Kolerova i N. S. Plotnikova, Moskau 2009, S. 96-105.

Gurevič, Ljubov': *Tvorčestvo aktera. O prirode chudožestvennych pereživanij aktera na scene*. Moskau: GACHN 1927.

Jakubinskij, Lev: „O zvukach stichotvornogo jazyka“, in: *Sborniki po teorii poetičeskogo jazyka*. Petrograd 1916. Danach in: *Poëтика*, Petrograd 1919, S. 37-49.

Jarcho, Boris: „O granicach naučnogo literaturovedenija“ (Thesen), in: RGALI 941 6/25/11 und 941/6/25/21. Diskussion (24./31.10.1924) in: RGALI 941 6/25/3-9 und RGALI 941

6/25/3/14-19.

Jazwickij, Valerij: „Nemoj i slovesnyj jazyk teatral'nogo predstavlenija“ (Thesen), in: RGALI 941/12/3/51. Diskussion (3.3.1924) in: RGALI 941/12/3/48, 48ob, 49.

Kampanejskij, B.N.: „Vlijanie cvetovych terminov na vospriatie proizvedenij chudožestvennoj literatury. Obsuždenie plana eksperimental'noj raboty B. N. Kampanejskogo“ (Diskussion, 1.1.1929), in: RGALI 941/18/2/15, 15ob.

Kandinskij, Vasilij: „Tezisy k dokladu „Plan rabot sekcií izobrazitel'nykh iskusstv““ (Thesen), in: Ders.: *Izbrannye trudy po teorii iskusstva*, Bd. 2: 1918-1938, Moskau 2001, S. 70-74 (RGALI 941/1/3/1,1ob).

Kapterev, Pavel: „Metody issledovaniya chudožestvennogo tvorčestva“ (Thesen), in: RGALI 941/12/3/41. Diskussion (14.2.1924) in: RGALI 941/12/3/39, 39ob, 40, 40ob.

Karpov, Pavel: „Psichotechnika tvorčeskogo processa“ (Thesen), in: RGALI 941/12/8/56. Diskussion (5.5.1925), in: RGALI 941/12/8/52a, 52a ob, 52b, 52b ob.

——— „Vnušenie kak charakternaja osobennost' podsoznatel'noj dejatel'nosti“ (Thesen, 2.11.1925), in: RGALI 941/12/20/7.

——— „Otноšenie centrov golovnogo mozga k oratorskomu iskusstvu“ (Thesen, 16.11.1925), in: RGALI 941/12/20/9.

——— „Tvorčestvo duševno-bol'nych“ (Thesen, 22.11.1923), in: RGALI 941/12/6/4.

——— „Tvorčestvo pri epilepsii“ (Thesen, 22.5.1924), in: RGALI 941/12/6/30.

——— „Rannee slaboumie i ego tvorčestvo“ (Thesen), in: RGALI 941/12/6/11 u. RGALI 941/12/3/29. Diskussion (17.1.1924) in: RGALI 941/12/3/27, 27ob, 28.

Kljun, Ivan: „Jene neue Strömung...“ (1916/18), in: *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*, hg. v. Boris Groys u. Aaage A. Hansen-Löve, Aage, Frankfurt a. M. 2005, S. 243-249.

Kljun, Ivan: „To novoe tečenie...“ (1916/1918), in: Ders: *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevники*, Moskau 1999, S. 255-258.

Kuznecov, K. A.: „Formy sinteza v iskusstve“ (Thesen, 29.9.1921), in: RGALI 941/1/3/26.

Lanina, Valentina: „Vlijanie ritma stichotvorenij na dychanie“ (Thesen), in: RGALI 941/18/2/23, 23ob. Diskussion (27.2.1929) in: RGALI 941/18/2/22.

Losev, Aleksej: „Estetika i matematika“ (Thesen), in: RGALI 941/12/6/26. Diskussion (10.4.1924) in RGALI 941/12/3/70, 70ob.

Mierau, Fritz (Hg.): *Sprache und Stil Lenins. Aufsätze von Viktor Schklowski, Boris Eichenbaum, Lew Jakubinski, Juri Tynjanow, Boris Kasanski, Boris Tomaschewski*. München 1970. Russ. erstmals in: *LEF* 1 (1924).

Nedovič, D. S.: „Iskusstvo životnyh“, in: *Slovar' chodžestvennyh terminov G.A.Ch.N.*, Red. u. Nachwort I. M. Čubarov, Moskau, 2005a, S. 210 (RGALI 941/6/13/29).

— „Organizm“, in: *GACHN. Slovar' chudožestvennyh terminov 1923-1929*, hg. v. Igor' Čubarov, Moskau 2005b, S. 210, S. 302f. (RGALI 941/6/13/199).

— „Sintez“, in: *GACHN. Slovar' chudožestvennyh terminov 1923-1929*, hg. v. Igor' Čubarov, Moskau 2005c, S. 356f. (RGALI 941//6/14/72, 73).

Paul'sen-Bašmakova, Varvara: „O značenii sluchovogo ritma na zritel'noe vosprijatie dviženija. Obsuždenie doklada V. A. Paul'sen-Bašmakovoj“ (Diskussion, 8.5.1930), in: RGALI 941/18/8/36, 36ob, 37.

Petrov, N.V.: „Sobiranje faktičeskogo materiala dlja poznanija putej tvorčestva i tvorčeskoj ličnosti chudožnika i ee vzaimootnošenij so sredoj“ (Diskussion, 17.4.1924), in: RGALI 941/12/3/72, 72ob.

Popov, P. S.: „Iskrennee“, in: *Slovar' chodžestvennyh terminov G.A.Ch.N.*, Red. u. Nachwort I. M. Čubarov, Moskau, 2005a, S. 210.

— „Vdochnovenie“, in: *Slovar' chodžestvennyh terminov G.A.Ch.N.*, Red. u. Nachwort I. M. Čubarov, Moskau, 2005b, S. 88 (RGALI 941/6/14/191).

— „Irracional'noe v iskusstve“, in: *Slovar' chodžestvennyh terminov G.A.Ch.N.*, Red. u. Nachwort I. M. Čubarov, Moskau, 2005c, S. 209f.

Rejsner, M. A.: „Osnovnye tipy simvoliki v social'noj ideologii“ (Thesen, 30.3.1922), in: RGALI 941/1/3/101.

Šastnaja-Sac, A. M.: „Psichologičeskij razbor reči A. V. Lunačarskogo ,Zadači partii‘ i ee vnušajušče dejstvie“ (Diskussion, 1.12.1926), in: RGALI 941/12/20/27, 27ob, 28, 28ob.

Sidorov, Aleksej: „Osnovyj organičeskoj istorii iskusstv“ (Thesen, 24.11.1921), in: RGALI 941/1/3/66, 66ob.

— „Chudožestvennoe tvorčestvo snovidenija“ Diskussion (Thesen), in: RGALI 941/12/3/55. Diskussion (6.3.1924), in: RGALI 941/12/3/52, 52ob, 53.

Šklovskij, Viktor: „Parodijnyj roman. *Tristram Šendi Šterna*“ / „Der parodistische Roman. Sternes *Tristram Shandy*“, in: *Texte der russischen Formalisten*, Bd. 1: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa, hg. v. Jurij Striedter, München 1969, S. 244-299.

Skljar, Leonid: „Opisanie cel'noj roli“ (Thesen), in: RGALI 941/18/2/34. Diskussion (7.6.1929), in: RGALI 941/18/2/33.

Skrjabin, Sergej: „O psichologičeskem metode v ēstetike“ (Thesen), in: RGALI

941/12/30/16. Diskussion (21.12.1926), in: RGALI 941/12/30/15, 15ob, 17.

Stoljarov, M. P.: „Ischodnye točki organičeskoj poëtiki“ (Thesen), in: RGALI 941/6/5/18.

Diskussion (8.2.1924) in: RGALI 941/6/5/14, 14ob, 15.

Teplov, Boris: „Issledovanie opernogo žesta. Obsuždenie doklada B. M. Teplova“ (Thesen), in: RGALI 941/18/2/36. Diskussion (11.4.1929), in: RGALI 941/18/2/35.

Tynjanov, Jurij: „Oda kak oratorskij žanr“ / „Die Ode als oratorisches Genre“, in: *Texte der russischen Formalisten*, Bd. 2: Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache, hg. v. Wolf-Dieter Stempel, München 1972, S. 273-337.

Uspenskij, Nikolaj: „Rol' pozitivnyh nauk pri izučenii obščich putej chudožestvennogo tvorčestva“ (Thesen u. Diskussion, 4.8.1921), in: RGALI 941/1/4/7, 7ob, 8, 8ob, 9.

Vassena, Raffaëlla: „K rekonstrukcii istorii dejatel'nosti Instituta živogo slova (1918-1924)“, in: *Novoe Literaturnoe Obozrenie* 86 (2007), S. 79-95.

Vinogradov, Nikolaj: „Psichologičeskij razbor reči A. V. Lunačarskogo ,O sud'bach sovremennoj intelligencii“ (Thesen), in: RGALI 941/12/20/33. Diskussion (15.2.1926) in: RGALI 941/12/20, 30, 30ob, 31.

Volkelt, Johannes: *Ästhetische Zeitfragen*. München 1895.

Vyšeslavceva, S.: „O motornych impul'sach sticha“, in: *Poëtika* 3 (1927), S. 45-62.

Vygotskij, Lev S.: *Psichologija iskusstva. Analiz estetičeskoj reakcii*. 5 izdanie, zanovo sverennoe s originalom, ispravленное и дополнено. Moskau 1997, S. 47. Dt. v. Helmut Barth: Wygotski, Lew S.: *Psychologie der Kunst*. Dresden 1976, S. 42.

Zubov, Vasilij: „Sintez iskusstv“, in: *GACHN. Slovar' chudožestvennyh terminov 1923-1929*, hg. v. Igor' Čubarov, Moskau 2005, S. 357f.

Zundelovič, Jakov: „Charakter kompozicii četyrech povestej Gogolja iz Večerov na chutore bliz Dikan'ki (Thesen)“, in: RGALI 941/6/5/.30. Diskussion (14.3.1924) in: RGALI 941/6/5/25, 25ob, 26, 26ob, 27.