

Aage A. Hansen-Löve, Brigitte Obermayr (Hg.)

Phänomenologische und empirische Kunstwissenschaften in der frühen Sowjetunion

Eine Anthologie

Konzeptionelle Mitarbeit:

Georg Witte



BRILL
FINK

Umschlagabbildung: Slovník. RGALI Fond 941, S. 6-13; Ausschnitt S. 5.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2022 Brill Fink, Wollmarktstraße 115, D-33098 Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe (Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)
Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotei, Brill Schöningh, Brill Fink, Brill mentis, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau und V&R unipress.

www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5838-4 (hardback)

ISBN 978-3-8467-5838-0 (e-book)

Inhalt

Vorwort	IX
Technische Hinweise	XIV

Einleitung

Die Formal-philosophische Schule der Kunstwissenschaften in den russischen 20er Jahren. <i>Ein Überblick</i>	3
<i>Aage A. Hansen-Löve</i>	

TEIL I

Allgemeine Kunstwissenschaft, Philosophische Ästhetik

Glossar der kunsttheoretischen Begriffe [Auszüge]	85
Vorbemerkung (Brigitte Obermayr)	85
Text	89
Vorwort zum Sammelband <i>Die künstlerische Form</i>	143
<i>Aleksej G. Cires</i>	
Vorbemerkung (Aage A. Hansen-Löve)	143
Text	146
Ästhetische Fragmente [Auszüge]	148
<i>Gustav G. Špet</i>	
Vorbemerkung (Aage A. Hansen-Löve)	148
Text	158
Die innere Form des Wortes. (Etüden und Variationen zu einem Humboldt'schen Thema) [Auszüge]	209
<i>Gustav G. Špet</i>	
Vorbemerkung (Aage A. Hansen-Löve)	209
Text	221

Die Grenzen der Literaturwissenschaft	240
<i>Boris I. Jarcho</i>	
Vorbemerkung (Aage A. Hansen-Löve)	240
Text	245
Biographie und Kultur [Auszüge]	278
<i>Grigorij O. Vinokur</i>	
Vorbemerkung (Aage A. Hansen-Löve)	278
Text	285
TEIL II	
<i>Literaturwissenschaft</i>	
Literatur	337
<i>Gustav G. Špet</i>	
Vorbemerkung (Aage A. Hansen-Löve)	337
Text	342
Zum Aufbau einer Theorie der poetischen Sprache	357
<i>Viktor V. Vinogradov</i>	
Vorbemerkung (Aage A. Hansen-Löve)	357
Text	372
Ausdruck und Darstellung in der Poesie	399
<i>Michail A. Petrovskij</i>	
Vorbemerkung (Aage A. Hansen-Löve)	399
Text	402
Über die motorischen Impulse des Verses	436
<i>Sof'ja G. Vyšeslavceva</i>	
Vorbemerkung (Aage A. Hansen-Löve)	436
Text	440
Theorie des Romans [Auszüge]	462
<i>Boris A. Grifcov</i>	
Vorbemerkung (Aage A. Hansen-Löve)	462
Text	467

TEIL III

Bildende Kunst

Thesen zum Vortrag „Grundelemente der Malerei“	
Thesen zum Vortrag „Der Arbeitsplan der Sektionen für bildende Kunst“	521
<i>Vasilij V. Kandinskij</i>	
Vorbemerkung (Aage A. Hansen-Löve)	521
Text	524
Text	532
Die Sprache des Porträtbildes [Auszüge]	536
<i>Aleksej G. Cires</i>	
Vorbemerkung (Aage A. Hansen-Löve)	536
Text	543
Das Porträt als Problem der Darstellung	578
<i>Aleksandr G. Gabričevskij</i>	
Vorbemerkung (Aage A. Hansen-Löve)	578
Text	584
Das Problem des Barock in der russischen Ikonenmalerei	603
<i>Michail V. Alpatov</i>	
Vorbemerkung (Susanne Strätling)	603
Text	606

TEIL IV

Film und Theater

Das Schaffen des Schauspielers. Von der Natur der künstlerischen Erlebnisse des Schauspielers auf der Bühne [Auszüge]	621
<i>Ljubov' Ja. Gurevič</i>	
Vorbemerkung (Willi Reinecke)	621
Text	625

Die Zeit im Film (Vortragsthesen)	657
<i>Valentin K. Turkin</i>	
Vorbemerkung (Anke Hennig)	657
Text	663
Der Film als Kunst der Ereignisse [Auszüge]	667
<i>Nikolaj I. Žinkin</i>	
Vorbemerkung (Brigitte Obermayr)	667
Text	674
Literaturverzeichnis	711
Namensregister	776
Sachregister Deutsch	783
Sachregister Russisch	799
Institutionen und Gruppierungen	804
Kurzbiografien	805

zunächst V. Kandinskij, Nikolaj K. Piksanoŭ und seit 1924 Gustav G. Špet. Die ursprünglich als RACHN firmierende Akademie (*Russische Akademie der Kunstwissenschaften*, 1921-1925) wurde Mitte der 20er Jahre in GACHN umbenannt (1925-1929).⁵ Diese war organisiert in Labors, Sektionen, Klassen, Spezial-Kommissionen und andere Abteilungen, die allesamt von der Akademischen Versammlung geleitet wurden, an deren Spitze jahrelang Petr S. Kogan stand. 1925 gab es um die 300 permanent angestellte wissenschaftliche Mitarbeiter und Künstler der GACHN, davon 70 wirkliche Mitglieder.⁶

Gegliedert war die GACHN in eine 1. „Physikalisch-psychologische Abteilung“ (*Fiziko-psichologičeskoe otdelenie*)⁷, 2. eine „Soziologische Abteilung“ (*Sociologičeskoe otdelenie*)⁸ und 3. eine „Philosophische Abteilung“ (*Filosofskoe otdelenie*).⁹

Gosudarstvennaja Akademija Chudožestvennych Nauk i estetičeskaja teorija 1920-ch godov, Bd. I und II, M. 2017, Bd. II, S. 13-97.

5 Nikolaj Plotnikov (Hg.), „Einleitung“, in: *Kunst als Sprache – Sprachen der Kunst. Russische Ästhetik und Kunsttheorie der 1920er Jahre in der europäischen Diskussion*, Hamburg 2014, S. 7-30; Misler, „RACHN“, S. 1-327. Zur Organisation der GACHN vgl. Nikolaj S. Plotnikov, „Struktura i istorija. Programma filosofskich issledovenij iskusstva v GACHN“, in: Plotnikov / Podzemskaja, *Iskusstvo kak jazyk – jazyki iskusstva*, Bd. I, S. 6ff.

6 Die wichtigsten Mitglieder der RACHN/GACHN waren in alphabetischer Reihenfolge: M.V. Alpatov, N.A. Berdljaev, V.J. Brjusov, A.G. Gabričevskij, M.O. Geršenzon, B.A. Grifcov, L.P. Grossman, A.A. Guber, N.I. Žinkin, V.V. Kandinskij, P.S. Kogan, A.F. Losev, K.S. Malevič, D.S. Nedovič, M.A. Petrovskij, N.K. Piksanoŭ, P.N. Sakulin, A.A. Sidorov, N.M. Tarabukin, P.A. Florenskij, S.L. Frank, V.M. Friče, A.G. Cires, G.I. Čelpanov, R.I. Šor, G.G. Špet, V.M. Ėkzempljarskij, B.I. Jarcho – vgl. „Spisok členov GACHN“, in: *Iskusstvo* 6/7 (1923), S. 83-87; A.I. Kondrat'ev, *Rossijskaja Akademija chud. nauk*, in: *Iskusstvo* 1 (1923), S. 407-449 (= „The Russian Academy of Artistic Sciences: The History of its Formation“, in: Misler (Hg.), „RAKhN“ S. 135, S. 142).

Zu Aleksej Sidorov vgl. Misler, „Alexei Sidorov“, in: Misler (Hg.), „RAKhN“, S. 176-180; vgl. auch Sidorov, „Tri goda Rossijskoj akademii chud. nauk 1921-1924“, S. 50. Mitglieder und Mitarbeiter der GACHN verzeichnet in: *Bjulleteni GACHN* 6-7 (1927), S. 78-87.

7 Ausführlich dazu: Misler (Hg.), „RAKhN“, hier: Misler, „Introduction“, S. 3-6; Boris Mikhailov, „Coming of Age: Russian Art History as Professional Discipline in the 1910s-1920s“, ebd., 7-13; Misler, „A Citadel of Idealism“, ebd., S. 14-30, hier S. 15ff.; Sergej Strekopytov, „RAKhN as a State Research Institution“, in: Misler (Hg.), „RAKhN“, S. 50-60.

8 Dazu Sidorov, „Tri goda Rossijskoj akademii chud. nauk 1921-1924“, S. 87ff.

9 Julija N. Jakimenko, „Chronologija dejatel'nosti Filosofskogo otdelenija GACHN“, in: Plotnikov / Podzemskaja, *Iskusstvo kak jazyk*, Bd. I, S. 313-437; in: *Bjulleteni GACHN* 6-7 (1927). Im Rahmen der „Philosophischen Abteilung“ gab es auch eine „Kommission zur Erforschung des Problems der Kunstform“; vgl. Aleksandr N. Dmitriev, in: Plotnikov / Podzemskaja, *Iskusstvo kak jazyk – jazyki iskusstva*, Bd. II, S. 477-481. Petr S. Kogan, „Gos. Akad. Chud. Nauk“, in: *Bjulleteni GACHN* 1 (1925), S. 5-7; ders., „O zadačach Akademii i ee žurnala“, in: *Iskusstvo* 1 (1923), 5-12; *Bjulleteni GACHN* 2-3 (1925), S. 26-31: Hier eine genaue Beschreibung der einzelnen Unterabteilungen; *Bjulleteni GACHN* 4-5 / 2 (1926, I-VI), S. 29-36; *Bjulleteni GACHN* 6-7 (1927), 32-37; *Bjulleteni GACHN* 8-9 (1927), S. 17-23; *Bjulleteni GACHN* 10 (1927/28), S. 13-16. Vgl.

Die GACHN war eine rettende Brücke zwischen der vor- und nachrevolutionären Kunst- und Kulturwissenschaft, eine Art Arche Noah, ein pluralistisches Kultur-Reservat, in dem die unterschiedlichsten wissenschaftlichen, philosophischen und künstlerischen Strömungen Platz und Förderung fanden.²⁴ Es war nur konsequent für die offizielle Kunst- und Kulturpolitik, diesen Fremdkörper spätestens Ende der 20er Jahre zu demontieren und den letzten Nachzügler einer nun versunkenen Epoche zu entsorgen.

Entscheidend war für die gesamte Konzeption der GACHN das Postulat der Eigengesetzlichkeit der Kunst als spezifisch ästhetisches Denkinstrument und vor allem die Überzeugung von der Autonomie der wissenschaftlichen bzw. philosophischen Forschung auf diesem Gebiet, ohne sich freilich – wie dies die Russischen Formalisten auszeichnete – an eine zeitgenössische Avantgarde-Ästhetik zu binden.²⁵ Anstelle des formalistischen Postulats des „Zeitgenossentums“ (*sovremennost'*) der Theoriebildung mit Blick auf die aktuelle Literaturszene,²⁶ hielt man sich im Rahmen der FFS insgesamt lieber an universelle oder klassische Modelle. Gerade die Bindung der Formalisten an die Avantgarden der 10er und 20er Jahre – zumal des OPOJAZ an den Futurismus – war ja einer der Hauptkritikpunkte der GACHN am Formalismus.

Die von Špet organisatorisch wie konzeptuell geleitete „Philosophische Abteilung“²⁷ gliederte sich in eine „Kommission zur Erforschung der

24 Plotnikov, „Einleitung“, in: Plotnikov / Podzemskaja, *Kunst als Sprache – Sprachen der Kunst*, S. 13f.; vgl. Schema ebd., S. 27.

25 Plotnikov, ebd., S. 16f.; Misler, „A Citadel of Idealism“, S. 14-30, S. 16-18 (zu den linken Konstruktivisten im Rahmen der GACHN – Boris Arvatov, Nikolaj Tarabukin).

26 Hansen-Löve, *Formalismus*, S. 399-401. Zur indirekten Verwandtschaft von FFS und Akmeismus vgl. ders., „Synthetische Avantgarde“ – Akmeismus und „Formal-Philosophische Schule“ in Russland“, in: Ders. / Obermayr / Witte, *Form und Wirkung*, S. 123-172.

27 Vgl. dazu die chronologische Darstellung bei: Jakimenko, „Chronologija dejatel'nosti Filosofskogo otdelenija GACHN“, S. 313ff.; *Filosofija i nauka ob iskusstve. GACHN v istorii evropejskogo estetičeskogo soznanija* (red. N. Plotnikov, N. Podzemskaja, I. Čubarov), *Logos* 2 (2011). Neben Špet gehörten von Anfang an hierher: Aleksandr G. Gabričevskij, Aleksej A. Sidorov, Maksimilian A. Vološin, Nikolaj I. Žinkin und Ivan V. Žoltovskij (Jakimenko, ebd., S. 315). Zur Kritik an der Špet-Zentriertheit in der Darstellung der GACHN und ihrer Kunstphilosophischen Abteilung vgl. ebd., S. 317. Immerhin wurde Špet 1925 durch Gabričevskij in der Leitung der Philosophischen Abteilung abgelöst. Freilich blieb Špet Mitglied der Abteilung und Beiträger von Vorträgen und in Diskussionen. Dabei wurde die allgemein-philosophische Ausrichtung abgeschwächt und durch eine spezifisch kunstwissenschaftliche ersetzt – also Fragen des „Bildes“ (Sidorov) in der Kunst, solchen von Raum und Zeit oder der Architektur (Žoltovskij). Einen guten Überblick über die Entwicklung der russischen Philosophie – zumal aus der Sicht der russischen Emigration in Prag – liefert Boris V. Jakovenko, „Desjat' let russkoj filosofii (1914-1924)“, in:

soziolinguistische Definition von „Stil“ mit der teleologischen, da für ihn „der Begriff der Stilistik selbst mit jenem des Ziels verbunden ist“ (S. 108). Für Vinokur ist die Unterscheidung von *langage* und *parole* nichts anderes als die zwischen Sprache und Stil. Insofern, als sich die Poetik mit Fragen der *parole* beschäftigt, ist sie Teil der Stilistik (ebd., S. 108); vgl. ders., *Kul'tura jazyka [Sprachkultur]* M. 1924, S. 36ff., S. 266ff., S. 267f; auch hier zur Unterscheidung Poetik vs. Stilistik).¹⁷¹

Nikolaj M. Tarabukin nimmt im Kräftespiel der postrevolutionären Avantgarde eine durchaus eigenständige und bislang wenig beachtete Position ein. Einerseits gehört er in die Welt einer philosophisch und psychologisch fundierten Kunstwissenschaft, wie sie auch im Kontext der FFS an der GACHN und am GIII von Formalisten, Phänomenologen und Psychologen betrieben wurde.¹⁷²

Neben dieser kunstphilosophischen und -historischen Orientierung entwickelte Tarabukin aber auch als Mitglied des „Staatlichen Instituts für künstlerische Kultur“ (*Institut chudožestvennoj kul'tury* – INChUK) 1921-1924 und bei seiner Lehrtätigkeit im Rahmen des Proletkul't und den „Höheren Kunst- und Technikwerkstätten“ (*Vysšie chudožestvennye i techničestkie masterskie* – VChUTEMAS) durchaus Positionen, die sich den Konstruktivisten und der Linken Avantgarde annäherten. In seiner Schrift *Ot mol'berta k mašine* (*Von der Staffelei zur Maschine*, 1923)¹⁷³ unternimmt er den Versuch, die Ideen der FFS mit den Konzepten des Konstruktivismus zu versöhnen. Der Konstruktivismus kann demnach eigentlich auf den terminologischen Unterschied von Komposition / Konstruktion überhaupt verzichten oder aber den Kompositionsbegriff durch den der Konstruktion ersetzen, womit Tarabukin freilich nur bedingt einverstanden ist.¹⁷⁴

171 Vgl. auch die Zusammenfassung in: Čubarov, *Antologija fenomenologičeskoj filosofii v Rossii*, S. 403-408. Zur Formalismus-Kritik vgl. G. Vinokur, „Poëzija i nauka“, in: *Čet i Nečet*, M. 1925, S. 21-31.

172 Vgl. Tarabukin „INChUK. 1923“, in: Gaßner / Gillen, *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus*, S. 104; vgl. auch Lev Chaim, „Nikolai Tarabukin“, in: Misler, „RAKhN“, S. 288-298.

173 Nikolaj Tarabukin, „Von der Staffelei zur Maschine“, in: Boris Groys / Aage Hansen-Löve (Hg.), *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*, Frankfurt/M. 2005, S. 416-474: deutsche. Übersetzung und Kommentar von Hansen-Löve. Vgl. ebd. auch den Abschnitt zum Konstruktivismus (S. 267-474) und den zur „Dekonstruktion des Konstruktivismus“ (S. 477-619).

174 Vgl. dazu auch: Nadežda P. Podzemskaja „Vozvraščenie iskusstva na put' teoretičeskoj tradicii' i ‚nauka ob iskusstve‘. Kandinskij i sozdanie GACHN“, in: *Issledovanija po istorii russoj mysli. Ežegodnik 2006-2007* (8), hg. v. Modest A. Kolerov / Nikolaj Plotnikov, M. 2009, S. 150-169.

Eine ausführliche Rehabilitierung des Kompositionsbegriffs im Sinne der synthetischen Kunst- und Architekturlehre bieten zuletzt: Irina A. Azizjan / Irina A. Dobricyna / G.S. Lebedeva, *Teorija kompozicii kak poëtika architekтуры*, M. 2002, S. 117ff. Zum Begriff der „Architektonik“ (*architektonika*) bei Bachtin und Mandel'stam vgl. Hansen-Löve,

Der Begriff der „Konstruktion“ war naturgemäß grundlegend für das Selbstverständnis des Konstruktivismus. Die manisch wiederkehrenden Versuche, Konstruktion und Komposition radikal voneinander abzugrenzen, prägte den kunsttheoretischen Diskurs der frühen 1920er Jahre nachhaltig (dokumentiert in: Gaßner / E. Gillen, *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus*, S. 100ff.). Dabei ist klar, dass der Konstruktionsbegriff die technisch-organisatorische und dingliche Seite der Materialbearbeitung meint (und damit positiv gewertet ist), während der Begriff der „Komposition“ eher für die traditionelle und somit harmonikale Zuordnung von Teil und Ganzem reserviert bleibt (vgl. dazu Hansen-Löve, *Formalismus*, S. 260ff.). So etwa Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche* (1926), hg. v. Max Bill, Bern 1955, S. 36: „Meine Definition des Begriffes ist: Die Komposition ist die innerlich-zweckmäßige Unterordnung 1. der Einzelelemente und 2. des Aufbaues (Konstruktion) und das konkrete Malerische Ziel. Also: wenn ein Einklang das gegebene malerische Ziel erschöpfend verkörpert, so muß der Einklang in diesem Fall einer Komposition gleichgestellt werden. Hier ist der Einklang eine Komposition.“ (Vgl. auch: Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst* [1911], hg. v. von Max Bill, Bern 1952, S. 109). Den Synthetisten und Kandinskij ging es dabei eher um ein spirituelles, synästhetisches Zusammenspiel von Klängen und Farben, während es den Konstruktivisten um objektive Methoden der Raumkonstruktion ging – bis hin zur Produktion dreidimensionaler Objekte. Diese Tendenz gipfelte dann an den INChUK im Produktionismus, d.h. der Gleichsetzung von Kunst und Technik.¹⁷⁵

Als bald trat für die INChUK-Leute die Konstruktion vollends an die Stelle der Komposition, die rein malerische Aufgaben der Tafelbildmalerei vor Augen hatte – eine Position, die Malevič noch durchaus teilte, wenn man an seine konsequente Ablehnung des Kompositionsbegriff und seine Ersetzung durch den der Konstruktion denkt. Den nächsten Schritt aber, von der Kunst-Konstruktion zur Arbeit des Konstrukteurs in der Fabrik, wie sie Aleksej Gan 1922 in seinem *Konstruktivism* forderte, wollte Malevič durchaus nicht mitvollziehen.¹⁷⁶

9. „Innere Form“ – Rehabilitierung der Bildhaftigkeit¹⁷⁷

Die Formalisten selbst standen dem Form-Begriff immer äußerst kritisch gegenüber, ja sie lehnten die konventionelle Dichotomie von Form und Inhalt konsequent ab und ersetzten sie – jedenfalls in ihrer Frühphase – durch

„Synthetische Avantgarde“, S. 155f. Der Begriff „Architektonik“ stammt von O. Walzel (vgl. Nebrig, „Künstlerische Form“, S. 93-110).

175 Vgl. den Rechenschaftsbericht der INChUK 1923 (Gaßner/Gillen, *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus*, S. 100f.) sowie die Diskussion der Arbeitsgruppe für Objektive Analyse zu Konstruktion und Komposition am INChUK 1921 (ebd., S. 110ff.).

176 Übersetzt in: Groys / Hansen-Löve, *Am Nullpunkt*, S. 277-365. Zur Rolle des GInChUK und seiner Integration 1928 ins das GIII vgl. Ksenija Kumpan, „Kazimir Malevič i sotrudniki GINChUKa v GIII“, in: *Pietroburgo – capitale della cultura Russa*, T. II, Salerno 2004, S. 349-406.

177 Vgl. Hansen-Löve, „Die Formal-Philosophische Schule“, S. 19ff. und S. 46ff.

früher gemachte Beobachtung zum Zusammenhang des vorbeifahrenden Schlittens und dem Auftauchen der entsprechenden Linien im Schnee. Das erklärt sich dadurch, dass ein Zeichen an und für sich keinerlei Inhalt vermittelt. Der Ausdruck unterscheidet sich vom einfachen Zeichen wesentlich darin, dass er einen Sinn hat und einen bekannten Inhalt vermittelt, den man aus der Analyse des Ausdrucks an und für sich ohne Kenntnis der Absicht des Autors erschließen kann. Der von dem Ausdruck vermittelte Inhalt oder sein Sinn konstituiert, laut Husserl, die Bedeutung des Ausdrucks.

Die B. des Ausdrucks unterscheidet Husserl von der gegenständlichen Beziehung des Ausdrucks, worunter er die Funktion eines Ausdrucks versteht, auf einen bestimmten Gegenstand zu verweisen, ebenso wie von der Funktion des Ausdrucks, von dem Gedanken, dem Erleben und dergl. des Autors (kundgebende Funktion) zu künden.

Das wesentlichste des Ausdrucks ist seine B.: durch sie konstituiert sich auch insbesondere die Gegenstandsbeziehung des Ausdrucks. Dabei ist zu berücksichtigen, dass ein und dieselbe Gegenstandsbeziehung durch eine Reihe unterschiedlicher B. aufgestellt werden kann, wie sich dies z.B. in folgenden Ausdrücken zeigen lässt: „der Sieger bei Jena“, „der Besiegte bei Waterloo“, womit ein und dieselbe Person gemeint wird.

A.S. Achmanov⁴⁸

Bewegung (*dvizenie*) In den Raumkünsten kann B. real und illusorisch sein. Die erste Auslegung des Terminus führt zum Begriff Rhythmus.⁴⁹ Gerade der Rhythmus erschafft in den Raumkünsten ein reales Bild von B. mittels alternierender Säulen in der Architektur, Wiederholungen von bildhaften Elementen im Ornament und dergl. Illusorische B. entsteht neben rhythmischen Elementen auch seitens des Sujets.⁵⁰ In Malerei und Bildhauerei positioniert der Künstler

48 Aleksandr S. Achmanov (1893-1957), Philosophiehistoriker, Mitglied der GACHN (vgl. Plotnikov / Podzemskaja, *Iskusstvo kak jazyk – jazyki inskustva*, Bd. II, S. 834).

49 Zu „Rhythmus“ (*ritm*) gibt es im „Slovar“ keinen Eintrag, die Lemma „ritm“ und „ritmika“ (hier mit Verweis auf die Einträge „poëtika“ (Poetik) und „choreografija“ (Choreographie) waren aber geplant: Vgl. „Osnovnoj spisok slov 1-go toma Ėnciklopedii Chudožestvennych Nauk“; NIOR RGB, f. 547 (P.S. Popov), kart. 10, ed. chr. 1. <https://gachn.de/ru/view/388> (23.02.2021). [Anm. B.O.]

Zur Rhythmus-Forschung an der GACHN vgl. die „Einleitung“ zu diesem Band sowie den Text von Sof'ja Vyšeslavceva zu „Motorischen Impulsen des Verses“. Fragen der experimentellen Analyse von Prozessen der Kunstproduktion wie der Rezeption, v.a. von raum-zeitlichen Strukturen und Bewegungsabläufen, standen im Zentrum der „Physisch-psychologischen (bzw. Psychophysischen) Abteilung“ der GACHN.

50 Gemeint ist auch hier der Bild-Gegenstand bzw. das Thema und nicht die narrative Struktur.

die Figuren so, dass die B. der Figuren im Raum⁵¹ angezeigt wird. B. kann sich unterscheiden in Ausrichtung, Tempo und Charakter. In der Epoche des Barock wird B. zu einem der typischsten Elemente der Künste. Die Gemälde von Rubens sind von intensiver B. durchdrungen. Aber bei niemandem hat die B., so scheint es, solche Ausdruckskraft erlangt wie bei dem Romantiker Delacroix. Seine „Löwenjagd“⁵² stellt die bis ins Extrem gesteigerte Exaltation von B. dar. Als Gegengewicht zur Epoche des Barock zeichnen sich archaische Etappen der Kultur durch äußerste Statik aus – sowohl hinsichtlich der Komposition als auch in einer Armut an Rhythmus. In der griechischen Kunst etwa stehen den Werken der hellenistischen Epoche wie dem „Pergamonfries“, Laokoon und anderen die voll von ausdrucksreicher B. sind, die statischen Apollon-Darstellungen der archaischen Periode der hellenischen Kultur gegenüber (die orchomenische⁵³, die persische u.a.). Das Element der B. intensiviert sich in der Kunst gewöhnlich im Zusammenhang mit der Erschwernis des gesellschaftlichen Lebens.⁵⁴ Die Kunst feudaler Epochen zeichnet sich durch Statik aus. Im Gegensatz dazu erzeugen urbane Zivilisationen extrem spannungsreiche Formen von B. Der Impressionismus verwandelte im 19. Jahrhundert das Gemälde in einen Strom von Farbpunkten. Renoir und Pissarro, die B. der Straßen abbildend, erlangten B.-Eindrücke mittels der Farbkomposition und einer besonderen Technik des Farbauftrags. In der futuristischen Kunst wurde das Problem der B. zu einem extrem auffälligen Verfahren und erlangte in seiner Auslegung noch mehr subjektives Gewicht als bei den Impressionisten. Mit Blick auf den Kolorismus erschafft nicht nur die pointillistische Technik der Impressionisten, sondern auch die Licht-Schatten-Kontraste, die Rembrandt einsetzte, die Illusion von B. Wobei die Impressionisten überwiegend die äußere Seite von B. ausdrücken, und Rembrandt und ihm vergleichbare Meister des psychologischen Porträts mit malerischen Mitteln die innere Dynamik des Menschen, die B. seiner Gedanken und Gefühle.⁵⁵ Folglich kann

51 Gleiches gilt für die Theorie der Raumkünste von Kandinskij oder Grabičevskij. Vgl. Nadežda P. Podzemskaja, „Prostranstvennye iskusstva“, in: *Iskusstvo kak jazyk – jazyki iskusstva*, Bd. II, S. 529f.

52 Eugène Delacroix, „Löwenjagd“ (1854), Musée d'Orsay.

53 Orchomenós war eine bedeutende Stadt in Bötien bzw. Arkadien.

54 Aussagen wie diese sind eigentlich im Rahmen der GACHN nicht die Regel; im allgemeinen vermied man vulgärsoziologische Urteile dieser Art.

55 Vgl. Nikolaj Tarabukin, „Portret, kak problema stilja“, in: *Iskusstvo Portreta. Sbornik Statej*. Moskau 1928, S. 159-193.

Eine scharfe Kritik der Fixierung auf Bewegung im italienischen Futurismus findet sich bei Kazimir Malevič, vgl. Hansen-Löve, „Die Kunst ist nicht gestürzt. Das suprematistische Jahrzehnt“, in: Kazimir Malevič, *Gott ist nicht gestürzt! Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik*, München 2004, S. 255-603, hier: S. 257ff.

B. im formalen Sinne entweder auf einer äußeren oder inneren Grundlage entfaltet werden (Rubens kann überwiegend als Beispiel für ersteres, Rembrandt für letzteres dienen).

N.M. Tarabukin⁵⁶

Die **Bewertung** (*ocenka*) eines Kunstwerks kann zweierlei Sinn haben: einen äußeren und einen inneren. Die äußere B. eines Gemäldes, einer Skulptur oder einer Zeichnung hat ökonomische Bedeutung und ist die Feststellung des Marktwerts eines Werks.⁵⁷ Eine solche B. hängt sowohl von der Konjunktur des Kunstmarkts als auch von der Mode ab. Allgemein gilt, je bekannter der Meister eines Werks, desto teurer werden seine Sachen gehandelt. Aber im Lauf der Zeit ändert sich die Höhe des Werts in bedeutendem Maße: die einen Werke kommen schnell aus der Mode und verlieren jeden materiellen Wert, andere werden mit dem Alter umgekehrt immer teurer und als selten bewertet. Neben den Gegenständen der angewandten Kunst werden rein künstlerische Werke, besonders Gemälde, ebenso wie Antiquitäten gehandelt und auf Auktionen gehandelt. Welche B. den Arbeiten großer oder kleiner Meister zuteil wird, hängt vom Geschmack der Epoche ab, einmal werden sie verfehmt, einmal an erster Stelle gehandelt. So kann in unserer Zeit kaum jemand an Bekanntheit mit Rembrandt konkurrieren, dessen Arbeiten ein Vermögen wert sind. Schließlich hängt in B.-Fragen vieles von der richtigen Attribuierung der Werke ab; deshalb sind spezielle Zertifikate besonders wichtig, die von Kennern ausgestellt werden und die gewissermaßen als Pass eines Werks dienen, obschon die Wurzel dieser Expertise von Kunstkennern tiefer geht und [auch] von der inneren B. eines Kunstwerks abhängt. Die innere B. ist die Taxierung seines künstlerisch-ästhetischen Werts. Letztere wird als organische Selbstwertigkeit des Kunstwerks und als Grad seiner inneren Vollkommenheit verstanden. Jeder Kunstgegenstand unterscheidet sich qualitativ vom anderen, je nach Konzept, Ausführung und der Entsprechung der letzteren gegenüber dem ersteren. Die Wahrnehmung dieser spezifischen Qualität ist das wichtigste überhaupt für den Zugang zur und das Verständnis von Kunst.

56 Nikolaj M. Tarabukin (1889-1956), Kunstwissenschaftler, Mitglied der GACHN (vgl. Plotnikov / Podzemskaja, *Iskusstvo kak jazyk – jazyki inskusstva*, Bd. II, S. 896).

57 Vgl. dazu bezogen auf die ökonomische Rezeption der russischen Kunst in Europa: Ada Raev / Isabel Wünsche (Hg.), *Kursschwankungen. Russische Kunst im Wertesystem der europäischen Moderne*, Berlin 2007. Zur Kritik Malevičs an der Kunstökonomie generell: Hansen-Löve, „Die Kunst ist nicht gestürzt“, S. 407-419; ders., „Kazimir Malevics Ökonomie: Zwischen Perfektion und Faulheit“, in: Barbara Gronau / Alice Lagaay (Hgg.), *Ökonomien der Zurückhaltung. Kulturelles Handeln zwischen Askese und Restriktion*, Bielefeld 2010, S. 167-187.

praktisch negiert wird (Kandinskij).⁷⁴ Dennoch sind die Probleme [der Darstellbarkeit] und der D. nicht nur historisch, sondern prinzipiell auf engste Weise miteinander verbunden; denn wenn einerseits die Darstellbarkeit eine Frage der Stiltheorie ist (Realismus, Naturalismus, Impressionismus und dergl.), dann sind andererseits Position und Funktionen der darstellenden Formen in Kunstwerken dadurch bestimmt, wie die Darstellung in den einzelnen Künsten strukturiert ist, d.h. sie werden als Theorie dieser Künste untersucht.

1. Der fest verwurzelte Terminus „Bildenden Künste“ (*izobrazitel'nye iskusstva*) charakterisiert schon an sich die vorrangige Rolle der [bilhaften] Darstellbarkeit in den Raumkünsten, die stärker mit der realen Sichtbarkeit verbunden sind, insofern sie visuelle Künste sind [und] sie das reale, sichtbare Ding und unmittelbar (mittels Wort- und Lautzeichen) den Schein des dargestellten Gegenstands reproduzieren. Dann ist dieser Terminus eine unglückliche Übersetzung des deutschen {Ausdrucks} Bildende Künste* – bildbildende, bildhafte (*obrazujuščie, obraznye*) Künste – nicht anwendbar [etwa] auf die Architektur⁷⁵, in der die D., d.h. die sinnlich-anschaulichen Komponenten, nicht die D. irgendeiner bestimmten Realität außerhalb der Struktur selbst ist, und in der es deshalb die [bildhaft] darstellenden Formen im engeren Sinne des Wortes nicht gibt. Man kann nur bedingt davon sprechen, dass das abstrahierte Spiel der Formen der architektonischen Masse und des Raums das eine oder andere kulturelle Verhältnis des Menschen zum Ding „darstellt“ oder z.B., worauf Schelling hinweist,⁷⁶ dass die Architektur als Kunst die Nachahmung ihrer selbst als Ding ist. Dafür ist die *Bildhauerei* (*skulptura*)⁷⁷

74 Vgl. den Beitrag von Vasilij Kandinskij zu „Grundelemente der Malerei“ in diesem Band.

75 Das Lemma „Architektur“ (*architektura*) ist im *Slovar' chudožestvennych terminov*, mit drei Einträgen vorhanden: Nikolaj. I. Brunov (1898-1941, Architekturhistoriker), S. 44-45; Moisej Ja. Ginzburg (Architekt, Konstruktivist, 1891-1946), S. 45-47 sowie, der ausführlichste, von Aleksandr Gabričevskij, S. 47-52. Weitere Einträge zum Begriffsfeld: „Architektura vostoka“, S. 52-63, mit französischer Synopse, von Nikolaj Brunov; „Architekturnaja živopis“ (im Sinne von Architekturmalerei, bzw. Veduten) von Nikolaj Tarabukin; „Architekturnoe zadanie“, S. 64-65, abgehandelt im Gegensatz zu „Sujet“ und Thema in anderen Künsten) von Nikolaj Baklanov (1881-1959), Architekturhistoriker; „Architekturnye formy“, S. 65-68 von Nikolaj Brunov. [Anm. B.O.]

76 Friedrich W. Schelling, *Philosophie der Kunst* (1802/3), in: *Schellings Werke*, III. Bd., München 1927, Vorwort, S. XX (zur „Architektur als gefrorene Musik“), dann auch: S. 375-507; vgl. auch ders., *Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur* (1807).

77 Eintrag im *Slovar' chudožestvennych terminov*, S. 358-361. Im Rahmen der „Philosophischen Abteilung“ der GACHN gab es neben der „Sektion der Bildenden Künste“ auch eine „Sektion für Skulptur“, die Raumkünste und die Architektur. Vgl. auch Aleksandr G. Gabričevskij, *Teorija i istorija architektury*, Kiev 1993, S. 6 (Architektur-Abteilung an der GACHN). Zu Architektur und Suprematismus vgl. Kazmir Malevič, „Die

Die Sprache des Porträtbildes [Auszüge] [1928]

Aleksej G. Cires

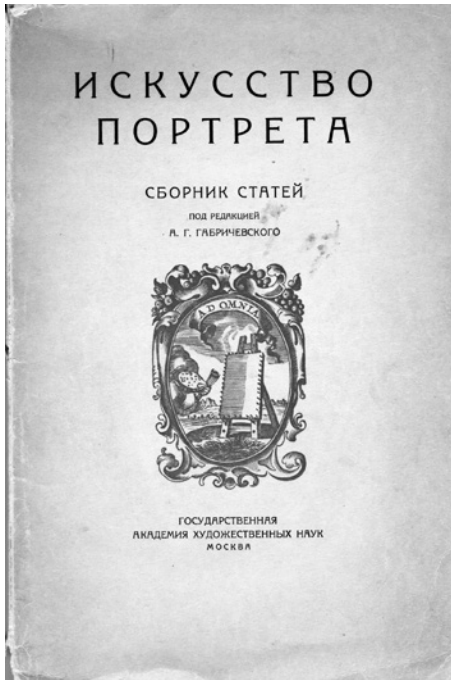


Abb. 4.1
Titelblatt des Sammelbandes:
Iskusstvo portreta, 1928

Vorbemerkung (Aage A. Hansen-Löve)

Zu den wichtigsten Sammelbänden der GACHN zählt *Iskusstvo portreta* (*Die Kunst des Porträts*),¹ der an der GACHN 1928 unter der Redaktion von Aleksandr G.

1 Der Sammelband enthält neben dem Artikel von Aleksej G. Cires auch noch Beiträge von: Nikolaj I. Žinkin, „Portretnye formy“, in: Aleksandr G. Gabričevskij, *Iskusstvo portreta*, M. 1928, S. 7-52; Aleksandr G. Gabričevskij, „Portret, kak problema izobraženija“, ebd., S. 53-75, übersetzt in diesem Band: „Das Porträt als Problem der Darstellung“, Boris V. Šapošnikov, „Portret i ego original“ [„Das Porträt und sein Original“] (S. 76-85) und Nikolaj M. Tarabukin, „Portret, kak problema stilja“ [„Das Porträt als Frage des Stils“], ebd., S. 159-193. Letzterer Text liegt auch als 1927 gehaltener Vortrag vor, in: *Iskusstvo kak jazyk – jazyki iskusstva, Gosudarstvennaja Akademija Chudožestvennyh Nauk i estetičeskaja teorija 1920-ch godov*, Bd. II, M. 2017, S. 556-560. Die Vortragsfassung von Aleksej G. Cires, „Principy izobraženija ličnosti“ [„Prinzipien der Darstellung der Persönlichkeit“] (1926)], in: Vortrag 1927, in: *Iskusstvo kak jazyk – jazyki*

Boris V. Šapošnikov (1882-1945), Aleksej G. Cires (1889-1967)⁴ und Nikolaj M. Tarabukin (1889-1956).⁵ Dabei trachtete besonders der Beitrag von Cires, die Konzeptionen der deutschen Kunstphilosophie und Hermeneutik mit jenen der Semiotik zu synthetisieren.⁶

Wenn auch die Formalisten (allen voran Jurij Tynjanov und Boris Ėjchenbaum) gleichfalls großes Interesse an der deutschen Kunstphilosophie und Stilistik zeigten, behielten sie doch immer ein eher reserviertes, wenn nicht ironisches Verhältnis zur philosophischen und vor allem einer hermeneutischen Kunstdeutung welcher Richtung auch immer.

Cires' Studies „Zur Sprache des Porträtbildes“ („Jazyk portretnogo izobraženija“) gehört in den Kontext der in der GACHN zentralen Bild-Theorie.⁷ Ausgehend von Špets Zeichen-Definition versucht Cires eine Analyse der

4 Zu Aleksej G. Cires vgl. Marija V. Omel'janenko, „Principy iskusstvovedčeskoj interpretacii izobraženija u A. G. Ciresa“, in: *Vestnik Sankt-Peterburgsogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*, 2016.

5 Vgl. auch Nikolaj M. Tarabukin, „Portret“, in: *Slovar' chudožestvennych terminov. GACHN. 1923-1929*, M. 2005, S. 323-324; Vortrag Tarabukins „Portret, kak stilističeskaja forma“ in: *Bjulleteni GACHN* 8-9 (1927), S. 19 vgl. auch die konstruktivistischen Schriften Tarabukins in: Boris Groys / Aage Hansen-Löve, *Am Nullpunkt*, Frankfurt/M. 2005, S. 398-475.

6 Zu Volkov und Cires als Schüler Špets im Rahmen der GACHN vgl. Aleksandr N. Dmitriev, „Kak sdelana ‚formal'no-filosofskaja škola' ili počemu ne sostojalsja moskovskij formalizm?“, in: *Issledovanija po istorii russkoj mysli. Ežegodnik 2006-2007*, M. 2009, S. 70-95, hier: S. 86.

7 Die von Theodor Meyer (*Das Stilgesetz der Poesie*, Leipzig 1901) vertretene Auffassung des poetischen Bildes diskutiert Michail P. Stoljarov, „K probleme poëtičeskogo obraza“, in: *Ars poetica* 1 (1927), S. 101-126. Zum Verhältnis der Formalisten zu Aleksandr A. Potebnjas Sprach- und Bildtheorie vgl. auch Tynjanovs kritische Auseinandersetzung in seiner Rezension zu Timofej Rajnovs Buch *Aleksandr Afanas'evič Potebnja*, L. 1924. – Jurij Tynjanov, *Poëtika. Istorija literatury. Kino*, M. 1975, S. 167-168 und S. 470f.; S. 503; Tynjanovs Kritik an Špets Bild-Theorie. Vgl. dazu Nikolaj I. Efimov, „Formalizm v russkom literaturovedenii“, in: *Naučnye izvestija Smolenskogo gos. universiteta*, V/3 (1929), S. 31-108, hier: S. 47ff. und S. 71ff.; ausführliche bibliographische Angaben bei: Aleksandr I. Beleckij / Nikolaj L. Brodskij / Leonid P. Grossman / Ivan N. Kubikov / Vasilij L. L'vov-Rogačevskij, *Novejšaja russkaja literatura. Kritika. Teatr. Metodologija*, Ivanovo-Voznesensk 1927, S. 39ff., S. 42.; A. V. Bagrij, *Formal'nyj metod v literature (Bibliografija)*, Vladikavkaz 1924, S. 10f.; Pavel Medvedev, *Formal'nyj metod v literaturovedenii*, L. 1928, S. 77ff., S. 80, S. 84. Aage Hansen-Löve, *Der russische Formalismus*, Wien 1978, S. 43ff. Auch in seiner Veselovskij-Monographie übt Engel'gardt – ausgehend von G. Špet – Kritik an der Bildtheorie der Potebnja-Schule: Boris Engel'gardt, *Aleksandr N. Veselovskij*, Pg. 1924, S. 167ff. Ausführlich zur Rehabilitierung des „Bild“-Begriffes gegenüber den Angriffen der Formalisten und im Sinne Špets vgl. Boris I. Jarcho, „Prostejšie osnovanija formal'nogo analiza“, in: *Ars poetica* 1 (1927), S. 7-38, hier: S. 8ff. Nach Jarcho gehören zum „Bild“ durchaus nicht so sehr die visuellen Vorstellungen, sondern vielmehr die semantischen Figuren (Metapher, Metonymie u.a.), ja es gäbe auch Figuren ohne Bildvorstellungen. Der Fehler der Formalisten sei es, nicht zwischen dem Bereich der Ikonologie und der Stilistik zu unterscheiden. Zu Ikonographie und Ikonologie im Rahmen der Bildtheorie der GACHN vgl. den Vortrag von Aleksandr A. Sidorov, „Problematika chudožestvennogo obraza. Po materialam

betrachten, werden wir uns sogleich davon überzeugen, dass sich sozusagen der Akzent der Individualisierung von einer Schicht der inneren Struktur des Bildes auf eine andere verlagert. Wenn man im Rahmen der Raumkünste verbleibt, kann man zum Beispiel behaupten, dass in der Architektur vorwiegend konstruktive Formen individuell sind. Jedes Gebäude besitzt ein besonderes „Gesicht“, unabhängig davon, welche die expressiven Momente sind (der Architekt gestaltet vom Gesichtspunkt jenes Kollektivs oder Typs aus, *für* das oder den er baut), jene dynamischen Inhalte, auf die die tektonischen Formen antworten, haben immer typischen und quasi vorindividuellen Charakter. In der Skulptur sind hauptsächlich die darstellenden Momente individuell, insofern als die stofflichen Formen des in sich geschlossenen materiellen Volumens in bedeutsamem Maße sowohl konstruktive als auch Momente der bloßen Faktur verbinden.³⁵ Aufgrund der Tatsache, dass in den Flächenkünsten der zweidimensionale Bau in sich selbst Ansätze aller drei Formschichten³⁶ trägt,

35 Die Möglichkeit des Porträts in diesen Künsten wird natürlich nicht nur durch den „Akzent der Individualität“ bestimmt, sondern auch durch den Ort der darstellenden Schicht in der Struktur des Bildes. In der Architektur kann man einerseits nur bedingt von Darstellung sprechen; ein Gebäude „stellt“ nur die Verbindung der expressiven Formen mit der materiellen Konstruktion „dar“, d.h. nicht die Dinge, sondern nur einige typische kulturelle *Beziehungen* des Menschen zum Ding. Andererseits, weil diese Beziehungen, seien sie auch im individuellen konstruktiven Bild verankert, doch immer typischen, subindividuellen Charakters sind, kann man sich nur begrenzt ein „tektonisches“ Porträt vorstellen: Kostüm, Sessel, Anordnung der Zimmer, Dinge, die jegliche „nichtnormalen“ Besonderheiten des Individuums ausdrücken, das es benutzt. In der Skulptur ist die Darstellung des Menschen (oder des Tiers) die einzige Möglichkeit der Darstellung, denn sobald die Skulptur ein unbelebtes Ding darstellt oder organische Formen in anorganische überführt, wird sie sogleich *nur* Ding, wenn auch ein tektonisch gestaltetes. In diesem Sinn mag es scheinen, als sei das Porträt der privilegierte Bereich der Skulptur. Jedoch hat eine Statue immer ihre Grenze in der Individualisierung und Belebung, insofern sie immer als Ding gebaut und bearbeitet wird. Wenn der Akzent der Individualisierung auch in der Sphäre der Darstellung liegt, setzt die Konstruktion deshalb der Individualisierung immer eine Grenze. Aus diesem Grund geben, wie N. M. Tarabukin richtig zeigt, die verblüffendsten ägyptischen skulpturalen Porträts immer eine Kombination aus Antlitz und Gesicht zu erkennen, und die naturalistischen Büsten Roms, der Renaissance und der Gegenwart zeigen gleichermaßen eine gewisse zweideutige Nähe zum mechanischen Abguss. [Anm. d. A.] Vgl. im selben Band: N.M. Tarabukin, „Portret, kak problema stilja“, in: *Chudožestvennaja forma*, S. 159-193.

36 Der Aufbau der äußeren Welt aus zwei zueinander senkrechten Flächenkoordinaten, der Vertikalen und Horizontalen, ist eine universelle Form all unserer Lebensbereiche. Durch dieses System bestimmt sich sowohl unsere motorische expressive Beziehung zu den Dingen und ihre instrumentelle Gestaltung, als auch unser Aufbau des Raumes, und schließlich der Aufbau des Linsenbildes. Es liegt schließlich jeglicher Tektonik als künstlerischer Ausdrucksgestaltung des Dings zugrunde und erfährt seine vollste künstlerische Verwirklichung in der zweidimensionalen Gestalt, mit deren Hilfe die materielle Fläche

- Chaim, Lev, „Nikolai Tarabukin“, in: Nicoletta Misler (Hg.), „RAKhN – The Russian Academy of Artistic Sciences“, in: *Experiment / Эксперимент. A Journal of Russian Culture*, Los Angeles 3 (1997), S. 288-298.
- Chan-Magomedov, Selim O., „V sekcii monumental'nogo iskusstva INVhUKa“, in: *V. V. Kandinskij. Katalog vystavki*, L. 1989, S. 46-55.
- Charpentier, Charles (Hg.), *Etude sur le roman ches les grecs de Charles Zévort en tête de la traduction française des Romans grecs*, Paris 1889.
- Chateaubriand, René de, *Atala, ou les amours de deux sauvages dans le désert*, Paris 1801.
- Chedberg-Olenina, Ana, „Kabinet izučenija chodužestvennoj reči (1923-1930). Chronologija“, in: Valerij Zolotuchin / Vitalij Šmid (Hgg.), *Zvučaščaja chudožestvennaja reč': Raboty kabineta izučenija chudožestvennoj reči (1923-1930)*, M. 2018, S. 378-407.
- Chedberg-Olenina, Ana, „Poézija kak dviženie: teorija sticha S. G. Vyšeslavcevoj meždu formalizmom i revoljucionnoj éstradoj“, in: Valerij Zolotuchin / Vitalij Šmid (Hgg.), *Zvučaščaja chudožestvennaja reč': Raboty kabineta izučenija chudožestvennoj reči (1923-1930)*, M. 2018, S. 459-489.
- Chelpanov, Grigori I., „The Role of the Subconscious in the Creative Process“, in: Nicoletta Misler (Hg.), „RAKhN – The Russian Academy of Artistic Sciences“, in: *Experiment / Эксперимент. A Journal of Russian Culture*, Los Angeles 3 (1997), S. 171-175.
- Chennig [Hennig], Anke, „Predmet (issledovanija) i forma literatury“, in: *Logos 2 / 75* (2010), S. 162-175.
- Chlebnikov, Velimir, „Mirskónca“, in: Velimir Chlebnikov, *Rjav*, SPb. 1913 (= *Tvorenija*, M. 1986, S. 420-424)
- Chlebnikov, Velimir, „Vorwort“, in: Velimir Chlebnikov, *Zangezi*, M. 2020.
- Chlebnikov, Velimir, *Werke*, Bd. II, Reinbek/Hamburg 1972.
- Chodasevič, Vladislav, *Europäische Nacht*, Ausgewählte Gedichte 1907-1927, zweisprachige Ausgabe; übersetzt von Adrian Wanner. Mit einem Essay von Vladimir Nabokov, Wuppertal 2014.
- „Choreologičeskaja Laboratorija“, in: *Bjulleteni GACHN 2-3* (1925), S. 55-56.
- Christiansen, Broder, *Filosofija iskusstva*, SPb. 1911.
- Christiansen, Broder, *Philosophie der Kunst*, Hanau 1909.
- Christiansen, Broder, *Die Kunst*, Buchenbach i.Br. 1930.
- Chudožestvennyj fol'klor. Organ fol'klornoj podsekcii Literaturnoj sekcii GACHN*, M. 1926-1929, Red. Jurij Sokolov I-V. (Repr. M. 1977).
- Chudožestvennaja forma*, Sbornik statej N.I. Žinkina, N.N. Volkova, M.A. Petrovskogo, A.A. Gubera, pod redakciej A.G. Ciresa, M. 1927.
- Chvostov, Venjamin, *Teorija istoričeskogo processa*, M. 1919.
- Cicero, Marcus Tullius, *Libros de oratore tres continens*, Oxford 1988 (Stuttgart 1997).

- Svetlikova, Ilona Ju., *Istoki ruskogo formalizma: Tradicija psihologizma i formal'naja skola*, M. 2005.
- Tairov, Aleksandr, *Zapiski režissera*, M. 1921.
- Tairov, Aleksandr, *Das entfesselte Theater: Aufzeichnungen eines Regisseurs*, Berlin 1989.
- Tarabukin, Nikolaj M., „INChUK. 1923“, in: Hubertus Gaßner / Eckhart Gillen (Hgg.), *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus*, Ostfildern 1984, S. 104.
- Tarabukin, Nikolaj M., „Portret“, in: Igor' Čubarov (Hg.), *Slovar' chudožestvennych terminov. GACHN. 1923-1929*, M. 2005, S. 323-324.
- Tarabukin, Nikolaj M., „Portret, kak stilističeskaja forma“ in: *Bjulleteni GACHN* 8-9 (1927).
- Tarabukin, Nikolaj M., „Portret, kak problema stilja“, in: Aleksandr G. Gabričevskij, *Iskusstvo portreta*, M. 1928, S. 159-193.
- Tarabukin, Nikolaj M., „Von der Staffelei zur Maschine“, in: Boris Groys / Aage A. Hansen-Löve (Hgg.), *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*, Frankfurt/M. 2005, S. 416-474.
- Taškenov, Sergej P., „Aleksandr N. Veselovskij. Diskursbegründer der Historischen Poetik“, in: Dirk Kemper / Valerij Tjupa / Sergej Taškenov (Hgg.), *Die russische Schule der historischen Poetik*, München 2013, S. 43-58.
- Tatios, Achilleus, *Leukippe und Kleitophon*, hrsg. und übers. v. Karl Plepelits, [Stuttgart 1980] München 1990.
- Terrail, Pierre Ponson du, *Les exploits de Rocambole*, 1858.
- Tieck, Ludwig, *Dramaturgische Blätter*, Bd. II, Breslau 1826.
- Tihanov, Galin, *The Master and the Slave: Lukács, Bakhtin, and the Ideas of Their Time*, Oxford 2000.
- Tihanov, Galin, „Multifariousness Under Duress: Gustav Špet's Scattered Lives“, in: *Russian Literature* 63/2-4 (2008), S. 259-292.
- Tihanov, Galin, „Innovation und Regression. Gustav Špets theoretische Ansätze in den 1920er Jahren“, in: Aage A. Hansen-Löve / Brigitte Obermayr / Georg Witte (Hgg.), *Form und Wirkung. Phänomenologische und empirische Kunstwissenschaft in der Sowjetunion der 1920er Jahre*, München 2013, S. 173-196.
- Til'berg, Margareta, *Cvetnaja vselennaja: Michail Matjušin ob iskusstve i zrenii*, M. 2008.
- Tillberg, Margareta, „Farbe als Erfahrung“, in: Wassili Kandinsky, *Gesammelte Schriften 1889-1916: Farbensprache, Kompositionslehre und andere unveröffentlichte Texte*, München 2007, S. S. 209-221.
- Tillberg, Margareta, „Farbe als Erfahrung. Experiment und praktische Anwendung in Kunst und Wissenschaft an der Moskauer GACHN und am Leningrader GINChUK“, in: Aage A. Hansen-Löve / Brigitte Obermayr / Georg Witte (Hgg.), *Form und Wirkung. Phänomenologische und empirische Kunstwissenschaft in der Sowjetunion der 1920er Jahre*, München 2013, S. 209-221.