

Kräften fortführen, es wurde unter dem Namen „Russisches Institut für Kunstgeschichte“ verstaatlicht, und Zubov wurde zu seinem ersten Direktor ernannt. Bis Dezember 1924 bekleidete er diesen Posten. Sein Nachfolger wurde der Verfasser dieses Aufsatzes. Diese Personalveränderung bedeutete zugleich einen ziemlich schroffen Richtungswechsel.

Zubov und seine Freunde betrieben Kunstwissenschaft als persönliche Liebhaberei — wenn auch durchaus nicht nach oberflächlicher Liebhaberart. Wissenschaft war „freie“ Privatsache — da hatte der Staat und die Allgemeinheit kein Recht dreinzureden. Kunst war „Privatsache!“ Mit der Oktoberrevolution wurde das anders. Kunst ist ein soziales Phänomen, Kunst ist ein Produkt des gesellschaftlichen Zusammenlebens und Zusammenarbeitens der Menschen, Kunst ist ein mächtiges Verständigungsmittel — ja ein Regierungsmittel, eine Agitationsmacht allerersten Ranges. Die Kunstwissenschaft wurde zur Staatsangelegenheit. Nur so ist das merkwürdige Phänomen zu erklären, daß in einem von blutigen Bürgerkämpfen durchtobten Lande, in dem es jahrelang an dem Nötigsten gebrach, eine — nach europäischen Begriffen so abstrakte und lebensferne — Wissenschaft, wie die Kunstwissenschaft, freudig emporblühen konnte. Die hohe Kultur und Kunstliebe unseres Volkskommissars für Aufklärung A. Lunatscharsky hat natürlich das ihrige getan, aber ohne die dargelegten objektiven Vorbedingungen wäre Lunatscharsky einfach nicht durchgedrungen.

Unsere Kunstwissenschaftler erfaßten den Zusammenhang durchaus nicht sogleich. Mit ungläubigem Staunen beobachteten sie die nie dagewesene grandiose Organisation des Denkmalschutzes, das Wachsen der Museen, die Gründung kunstwissenschaftlicher Institute. Sie stellten sich alle dem Staate zur Verfügung — selbst diejenigen, welche der neuen Gesellschaftsordnung wenig Verständnis und wenig Sympathie entgegenbrachten. Daß der gesamten Kunstwissenschaft nun ganz neue Aufgaben erwachsen, welche neue Arbeitsmethoden erheischten, ahnten wenige. Im Zubovschen Institut blieb vorerst alles scheinbar beim alten. Der neue „Geist der Zeit“ machte sich jedoch auch hier bemerkbar: das Studiengebiet wurde erweitert, indem nicht nur neue Gebiete der plastischen Künste als erforschenswert entdeckt wurden (so die ältere russische Kunst), sondern auch neue Fakultäten für Musikwissenschaft, Theaterwissenschaft und Literaturwissenschaft gegründet wurden (1920).

Damit war der Schritt getan, welcher das Institut zu dem machte — dessen der Staat bedurfte: „ars una, species mille!“ — alle Künste, so verschieden sie aussehen mögen, sind doch eins, und eine wissenschaftlich solide Kunsttheorie kann nur auf dem Studium aller Künste aufgebaut werden, nicht auf Spezialstudien aus dem Bereich etwa der Malerei oder Literatur oder Musik. Das Zusammenarbeiten aller vier Abteilungen konnte bedeutsame Resultate liefern. Diese Resultate sind ausgeblieben, weil ein wirkliches Zusammenarbeiten ausblieb: die vier Abteilungen arbeiteten nebeneinander, aber nicht miteinander, obgleich das Institut 1921 ein neues Statut erhielt, welches das Zusammenarbeiten geradezu vorschrieb. Es ist eben aller Anfang schwer und die Macht althergebrachter Anschauungen und Arbeitsmethoden zu groß.

Ende Dezember 1924 wurde eine Personalveränderung vorgenommen und der Verfasser dieser Zeilen an die Spitze des Instituts gestellt. Im Laufe des

Jahres 1925 haben wir es versucht, die gesamte Forschungsarbeit auf neue Geleise zu stellen. Zunächst wurde ein Soziologisches Komitee geschaffen, welches die Arbeiter aller vier Spezialabteilungen vereinigen sollte, d. h. alle die Fragen zu behandeln hatte, welche alle Künste betreffen. Dieses Komitee bildete, um sich nicht im uferlosen zu verlieren, vier Sektionen: für allgemeine Methodologie und Theorie, für „Oktoberkunst“, für Kinderkunst, für Museumswesen. Warum gerade diese Themata gewählt wurden, ist wohl klar: die Kinderkunst bietet uns den Entwicklungsprozeß des Kunstschaffens in seiner reinsten und allgemeingültigsten Form, reine Dialektik; die „Oktoberkunst“, d. h. die durch unsere Oktoberrevolution hervorgebrachte ganz eigenartige Massenkunst (grundverschieden von der bürgerlichen Künstlerkunst!), zeigt das Prinzip des historischen Materialismus in maximaler Dynamik und in ausgeprägteste Gestalt; Museumsfragen besitzen bei uns ein besonders aktuelles Interesse, und Methodologie der Kunstforschung und Theorie der Kunst sind das Endziel unserer ganzen Arbeit. Hier fehlt nur ein sehr wichtiges Thema: die Bauernkunst, welche uns das Gesetz des historischen Materialismus in seiner maximalen Statik erkennen lehren könnte — und tatsächlich haben wir schon im Herbst 1925 unsere Pädagogische Sektion mit derjenigen für Methodologie und Theorie vereinigt und an ihrer Stelle eine Sektion für nordisch-russische Bauernkunst gegründet, welche energische Arbeit entwickelt. Da unser Soziologisches Komitee keinen eigenen Personalbestand besitzt, sondern aus den Spezialisten aller vier Abteilungen besteht, ist seiner Arbeit Vielseitigkeit gesichert.

Die Leser des „Neuen Rußland“ sind schon durch Artikel unserer Mitglieder (Prof. O. Waldhauer und Prof. A. G. Wosdeff), sowie durch meinen eigenen Artikel im vorigen Heft über eine von dem Institut geplante Ausstellung altrussischer Monumentalmalerei über unsere Arbeit informiert. Ich kann mich natürlich hier nicht in Einzelheiten einlassen, möchte aber hervorheben, wie wir kunstwissenschaftliche Fragen stellen und wie wir diesen Fragen beizukommen suchen.

Oben sind schon einige Themata genannt worden, denen wir die größte Bedeutung beimessen: „Oktoberkunst“, Kinderkunst, Bauernkunst — alles Kunstgattungen, die sonst von den Kunstwissenschaftlern vernachlässigt zu werden pflegen, weil sie vom idealistisch-ästhetischen Standpunkt einfach bedeutungslos sind. Die europäische Kunstforschung ist eben — mit rühmlichen Ausnahmen, natürlich — noch immer zum großen Teil auf Höchstleistung und Individualität des Einzelkünstlers eingestellt. Wir nun im Institut haben es ganz bewußt auf das Studium gerade der Entwicklungsphasen abgesehen, wo die Massen mit elementarer Wucht die Grundsteine neuen Lebens schaffen, auf denen dann, in späteren Phasen, die Einzelkünstler weiterbauen werden. Ja, selbst beim Studium derjenigen Perioden, wo Künstlerkunst vorherrscht, vergessen wir weder die Massenproduktion, aus welcher die schöpferischen Genies hervorragen, noch den Massenkonsumenten, der das Genie erst zur Geistesmacht erhebt. Es ist nur folgerichtig, wenn unsere Theaterhistoriker sich damit beschäftigen, die Methoden auszuarbeiten, wie man die Reaktion des Theaterpublikums auf das Schauspiel genau feststellen kann; wenn unsere Literaturhistoriker sich mit dem Studium der landläufigen Zeitschriften- und