

Dada in Russland – Erdichtung oder Wirklichkeit?

Russland und Dadaismus, Russland und Dada – auf den ersten Blick scheint es, als seien dies zwei ganz unvereinbare Dinge, schon deshalb, weil „Dada“ außerordentlich negative, destruktive Energien vertritt, während es im Russischen die zweifache Bestätigung „Ja, ja!“ bedeutet. Man wird zugeben müssen: Dieses Wort passt nicht als „Etikett“ für eine avantgardistische Bewegung oder Strömung in Russland, da es mit einer ganz bestimmten Bedeutung behaftet ist. Es hat allerdings in anderen als der russischen Sprache, vor allem in westeuropäischen Sprachen Wurzeln schlagen können, weil es dort jeglichen Sinnes entbehrte.

Das bemerkte auch der junge Roman Jakobson, der in den ersten zwei Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts zwischen russischen und westeuropäischen Avantgardisten vermittelte. Als er im Sommer 1920 den ersten Dada-Jahrmarkt in Berlin besuchte, mischte sich sein lebhaftes Interesse mit Skepsis. In seinen „Briefen aus dem Westen. Dada“ („Pis'ma s Zapada. Dada“) schreibt er:

Es ist ein einfach in den europäischen Umlauf gebrachtes sinnloses Wörtchen, das mit sich à l'aise manipulieren lässt, indem man neue Bedeutungen erfindet, Suffixe anschließt, Zusammensetzungen schafft, die die Illusion der Gegenständlichkeit erzeugen: Dadasof, Dadajama und so weiter. [...] Wer sind die Dadaisten ihrem Beruf nach? „Wortkünstler“, wie man das im Moskauer Argot zu sagen pflegt. Sie haben viel mehr Deklarationen als Gedichte und Bilder geschaffen. Und eigentlich gibt es in ihren Gedichten und Bildern nichts Neues, wenn man sie mit dem russischen und italienischen Futurismus vergleicht. Die Maschinenkunst Tatlins, zum Weltall schreiende Gedichte aus Konsonanten, Lärmmusik, lauter Primitivismus ...¹

Der junge Jakobson scheint der Sache nicht ganz auf den Grund gekommen zu sein, da er die epochale Verschiebung im künstlerischen (und nicht nur im künstlerischen) Bewusstsein nicht wahrnahm. Ihn schien die Verletzung der „konstruktiven Gesetze“ seitens der vielleicht allzu politisierten Berliner Dadaisten nicht zu befriedigen, als deren Folge

der Weg vom Reim über die Assonanz, die Einstellung auf eine beliebige Tonkombination, die Erklärung einer Rechnung aus der Wäscherei bis hin zum poetischen Werk führte. Und weiter: Buchstaben in willkürlicher Ordnung, auf gut Glück in die Schreibmaschine getippt, sind schon Gedichte, Striche auf der Leinwand mit einem in Farbe eingetauchten Eselschwanz sind schon Malerei. Vom gestrigen Kult der „gut gemachten Sachen“ (z. B. einer

¹ Якобсон (1987: 432-433), Übersetzung – V.S.

raffinierten Assonanz) zum Dada-Aufruf „Dilettanten, erhebt euch gegen die Kunst“ und zur Poetik des erstbesten Wortes (der Rechnung aus der Wäscherei).²

Aus den angeführten Zitaten ist ersichtlich, dass Jakobson es nicht eilig hatte, die neue Optik anzunehmen, die die alte abwechseln sollte, obwohl er selbst schon recht erfahren war im Erzeugen von visuellen und *zaum'*-Gedichten, die er 1916 zusammen mit Aleksej Kručenyč im Sammelband *Zaumnaja kniga* unter dem Namen Alagrov druckte. Ja, bereits einige Jahre vor Erscheinen der Lautgedichte Hugo Balls und der Experimente mit Laut, Buchstaben und Zahl von Raoul Hausmann und Kurt Schwitters machte er sich zu diesem Thema Gedanken. So schrieb er an Velimir Chlebnikov:

Entsinnen Sie sich, Viktor Vladimirovič, Sie sagten mir, dass unser Alphabet zu arm wäre für die Poesie und dass die Gefahr bestünde, mit Buchstabengedichten in eine Sackgasse zu gelangen. Ich bin mehr und mehr davon überzeugt, dass Sie sich irrten. Jüngst kam ich zu einer interessanten Neuigkeit [*novizna*] und möchte Ihnen darüber schreiben. Bei dieser Neuigkeit handelt es sich um Buchstabenverflechtungen [*splety bukv*], eine Art Analogie zu musikalischen Akkorden. Hier wird eine Gleichzeitigkeit von zwei und mehreren Buchstaben erreicht und, darüber hinaus, eine Mannigfaltigkeit von darstellenden Kombinationen, durch die sich verschiedene Wechselbeziehungen von Buchstaben ergeben. Das alles bereichert die Gedichte. [...] Ich halte Gedichte aus Zahlen für möglich. Die Zahl ist wie ein zweischneidiges Schwert, äußerst konkret und äußerst abstrakt, willkürlich und fatal genau, begrenzt und unendlich.³

Das klingt wie eine Prophezeiung dessen, was der Dadaismus sehr bald im Westen verwirklichen wird. Aber aus dem oben Zitierten kann auch etwas anderes herausgelesen werden: Jakobson, der mit vielen Dichtern und Malern der russischen Avantgarde befreundet war, war scharfsichtig genug, um nicht zu bemerken, dass praktisch alle Neuerungen der Dadaisten schon im italienischen und russischen Futurismus beziehungsweise Kubo-Futurismus vorweggenommen waren. Nicht bemerkt wurde dies übrigens von dem Kritiker Abram M. Efros, als er 1923 in seinem Aufsatz „Dada und der Dadaismus“ schrieb:

Die Nachricht vom Dadaismus kam spät nach Russland. [...] Der Dadaismus hatte sich längst formiert und schickte sich an zu verblühen, als wir 1921 zum ersten Male die vier Buchstaben hörten, verblüffend durch ihre lispelnde Absichtlichkeit, offensichtlich nichts bedeutend und nachdrücklich dieselbe Verhöhnung auch von uns fordernd.⁴

Die Nachricht kam in der Tat spät. Aber das „allverneinende und allbejahende da-da“ (Vladimir Majakovskij) offenbarte in vielem eine erstaunliche typologische Nähe zu den vielfältigen Erscheinungen der russischen Avantgarde. Genannt seien der Kubo-Futurismus, die *zaum'*, der Suprematismus, die „Aufs-Gerätewohl“- oder Zufallsdichtung (*naobumnaja poezija*), die „Allerhand-Zeug“-Dichtung (*vsečestvo*), die für ihre Zwecke alle möglichen Stile verwendete – vom primitivsten bis hin zum erlesensten, die Gruppe „41“, die „Ničevoki“, die sich zu

² Jakobson (1987: 432), , Übersetzung – V.S.

³ Zit. nach: Харджиев (1997: 56), Übersetzung – V.S.

⁴ *Современный Запад* (1922: 119), Übersetzung – V.S.

den russischen Dadaisten erklärten, und so weiter. Dabei konstituierten sich viele dieser Erscheinungen nicht nur früher als der westliche Dadaismus, sie erhielten auch weitaus früher ihre theoretische Begründung.

Als Hugo Ball in Zürich die Eröffnung des „Cabaret Voltaire“ erst noch vorbereitete, als das Wort „Dada“ noch nicht einmal ausgesprochen war, existierte in Moskau schon längst die von Kazimir Malevič gegründete Gruppe „Supremus“, die vieles von dem antizipierte, was später dann bei Hugo Ball, Raoul Hausmann oder Kurt Schwitters Ausdruck finden sollte. Schon damals schrieb die früh verstorbene Malerin und Dichterin Ol'ga Rozanova Gedichte, in denen das nackte Verfahren der euphonischen *zaum'* dominierte, welches dem „intuitiven Verstand des Suprematismus“ entsprach.⁵ Es wurde die erste Nummer der Zeitschrift *Supremus* zum Druck vorbereitet (sie ist aus verschiedenen Gründen nicht erschienen), unter deren Autoren sich Kazimir Malevič, Michail Matjušin, Aleksej Kručenyč, Ol'ga Rozanova fanden. In ihren Aufsätzen berührten sie praktisch dieselben Probleme, die dann in der Zürcher Zeitschrift *Dada* unter der Leitung von Hugo Ball und Tristan Tzara besprochen worden sind. Die Russen aber bemühten sich eingehender um eine Begründung jener Neuerungen in Kunst und Literatur, vielleicht auch deshalb, weil sie noch – wenn auch ungewollt – ihre Verwandtschaft mit dem Symbolismus verspürten und wahrten und dem Intuitiven und Magischen mehr Raum gewährten.

Es sei angemerkt, dass manche russische Künstler an den dadaistischen Bewegungen in den westlichen Ländern unmittelbar teilgenommen haben. Die Rede ist von den auf je andere Wege und Umwege während der Vorkriegs- Kriegs- und ersten Nachkriegsjahre in den Westen geratenen Vasilij Kandinsky, Efim Golyšev, El Lisickij, Sergej Šaršun und Il'ja Zdanevič. Sie alle kamen nicht als schüchterne Lehrlinge, um sich anzueignen, was für sie neu und unerwartet war, sondern als schon gereifte Künstler, erfahren in radikalen, ja radikalsten avantgardistischen Experimenten.

Über die Rolle von Vasilij Kandinsky, der bekanntlich in München mit Hugo Ball befreundet war und der die Entwicklung der darstellenden und dichterischen Kunst zur Abstraktheit beziehungsweise Laut-Poesie vorantrieb, ist schon viel gesagt und geschrieben worden. Mittel- oder unmittelbar bestimmte Kandinskys „Geistigkeit“ die Suche nach neuen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten, die unter der Führung von Hugo Ball im „Cabaret Voltaire“ unternommen wurde.

Efim Golyšev (1897–1970), ein talentierter Musiker, Maler und Chemiker, der schon in seiner frühen Jugend oft in Deutschland gastiert hatte, lebte von 1909 bis 1933 meistens in Berlin. 1919 lernte er Raoul Hausmann kennen und wurde Mitglied des „Klub Dada“; zusammen mit Raoul Hausmann und Richard Huelsenbeck konzipierte er das Manifest „Was ist Dadaismus und was will er in Deutschland“. Seine „Montagen“ wurden auf dadaistischen Ausstellungen exponiert.

⁵ Гурьянова (1994: 146), Übersetzung – V.S.

Sergej Šaršun verließ Russland 1912, um in Paris Malerei zu studieren, dann brach der Krieg aus, und er kehrte nicht mehr heim. Nach der Begegnung mit Francis Picabia, der ihm zu einer persönlichen Ausstellung verholfen hatte, vertrat er in Paris den russischen Dadaismus.

Im Unterschied zu Sergej Šaršun traf Il'ja Zdanevič (Iliadz, 1894-1975) in Paris bereits als etablierter Künstler ein, der sich als Verfasser der berühmten *dra* (Dramen) einen Namen gemacht hatte. Noch als Student der Petersburger Universität hatte er die bekannten Maler und Dichter Malevič, Natal'ja Gončarova, Michail Larionov, Vladimir Majakovskij, Aleksej Kručenyč, Velimir Chlebnikov, Igor' Terent'ev kennen gelernt. In Tiflis organisiert er 1918 zusammen mit Aleksej Kručenyč die *zaum'*-Gruppe „41“. In Paris pflegte er freundschaftliche Beziehungen zu jenen hervorragenden Künstlern, die an den dadaistischen Aktionen und Manifestationen teilnahmen, zu Hans Arp, Max Ernst, Alberto Giacometti u. a. 1921 fand er sich mit Sergej Šaršun zusammen, um in einem Pariser Café dadaistische Soirées zu veranstalten, freilich mit wenig Erfolg.

Zu guter Letzt wurde El Lisickij (1890-1941), ein bekannter russischer Konstruktivist, 1921 nach Deutschland geschickt, um die durch Krieg und Revolution unterbrochenen Beziehungen zu den Meistern der westeuropäischen Kunst wiederherzustellen, und er suchte praktisch sofort Kontakte zu den ihm innerlich verwandten Dadaisten: zu Theo van Doesburg, Hans Arp, George Grosz, Hans Richter, Viking Eggeling u. a. In Hannover befreundete er sich mit Kurt Schwitters. Die Nummer 8/9 der Zeitschrift *Merz* erschien unter der gemeinsamen Redaktion von El Lisickij und Kurt Schwitters. Genauso wie Il'ja Zdanevič versuchte El Lisickij, indem er typographische Schriften miteinander kombinierte, den Bildern und Wörtern verschiedene Sinnabstufungen zu verleihen, was vor ihm, meistens intuitiv, auch die Dadaisten vorgeführt hatte, etwa Richard Huelsenbeck oder Wieland Herzfelde. (Nebenbei gesagt, verzichtete El Lisickij auf die graphische Gestaltung der „Ursonate“ seines Freundes Kurt Schwitters – sie war für ihn zu abstrakt.)

In Russland selbst entstand und gestaltete sich zwischen 1900 und 1910 vieles von dem, was später fast ausschließlich dem westlichen Dadaismus als Errungenschaft zugeschrieben wurde. Alles begann mit der Gruppe „Gileja“, die sich dann, nachdem zu ihren Gründern – den Gebrüdern Burljuk, Aleksej Kručenyč, Vasilij Kamenskij, Elena Guro – auch Vladimir Majakovskij, Velimir Chlebnikov und Venedikt Livšic hinzugekommen waren, zu einer der einflussreichsten avantgardistischen Bewegungen entwickelte – zum Kubo-Futurismus. Von den „Leuten der Zukunft“ (*budetlane*) begann Velimir Chlebnikov etwa 1908 zu sprechen; 1911 erschien seine „Beschwörung durch Lachen“ („Zaklat'e smečom“), 1912 wurde die Programmschrift „Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack“ („Poščičina obščestvennomu vkusu“) gedruckt und bald danach die Anthologie „Der krepierete Mond“ („Dochlaja luna“). Diese Pamphlet-Schriften sind in vielen ihrer Merkmale mit den dadaistischen Manifesten von Zürich, Berlin und Paris vergleichbar und kommen ihnen zeitlich zuvor. Von der „Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack“ wusste zweifelsohne Hugo Ball: Vasilij Kandinskij, der an

diesem Sammelband mitgearbeitet hatte, konnte es in Gesprächen mit Ball nicht verschweigen, da Ball ihn bekanntlich über das Geschehen in Russland ausführlich befragte. „Dies könnte auf eine mögliche Beeinflussung DADAs (insbes. was das Lautgedicht angeht) durch den russischen Futurismus hinweisen“, so die sehr vorsichtige Annahme Enno Stahls.⁶ Ohne die unmittelbaren oder auch vermittelten Einflüsse in Abrede zu stellen, wäre es doch richtiger, den offensichtlichen typologischen Ähnlichkeiten Vorzug zu geben: Das Gespenst der radikalen Avantgarde ging durch das vorrevolutionäre Europa, und es gibt keinen Grund anzunehmen, dass es Russland hätte umgehen können.

Die avantgardistische Kunst kennzeichnen Anarchismus, Eklektizismus, Primitivismus, Dilettantismus, das Streben nicht nur nach Paradoxie, sondern auch nach einer „Null-Position“ („Weltrückwärts“ – „Mirskonca“), nach einem Ausgangspunkt, von dem aus die Erneuerung der in ihrem normativen Traditionalismus erstarrten Kunst begonnen werden konnte. Auf diesen Tatbestand weist Ekaterina Bobrinskaja hin:

Wenn man die damalige Situation in Russland betrachtet, so kann man auch in unserer Kunst Ende der 1910er Jahre Tendenzen eines „Dadaismus“ feststellen, selbst wenn sozusagen ein entsprechendes Etikett fehlt. Die Sprache des Eklektizismus, der Verzicht auf bestimmte Stilnormen und auf die vorgegebene Form der Sprache kennzeichnen die Konzeption des „vsëčestvo“, des bildnerischen und literarischen Alogismus. Schließlich kommt in der Tätigkeit der dem Dadaismus am nächsten stehenden russischen Vereinigungen „Syndikat der Futuristen“ und „41“ die Vermischung der verschiedenen stilistischen Strömungen vor (ganz im Geiste der frühen dadaistischen Vereinigungen): Futurismus, Expressionismus, Abstraktionismus und sogar ein ‘Realismus’.⁷

Besonders viele gemeinsame Merkmale ergibt ein Vergleich des (west)europäischen Dadaismus und der russischen *zaum'*. Hier wie dort führt das Misstrauen gegenüber der Ausdruckskraft des Wortes, der Sprache dazu, der gedankenlos-automatischen Wahrnehmung von Kunst und Literatur Hindernisse entgegenzusetzen und den geheimnisvollen, transmentalen Sinn der „Sinnlosigkeit“ durchsetzen zu wollen. Daher rührt auch das gemeinsame Interesse von Aleksej Kručenych und Hugo Ball für die Glossolalie, die unverständliche Sprache der religiösen Extase. Das *Zaum'*hafte bei den russischen Futuristen, das Transmentale und Irrationale bei den westlichen, in erster Linie den deutschen Dadaisten sind nicht als Symptome einer „Geisteskrankheit“ zu betrachten, sondern als ein Weg, der zu den tiefsten Schichten des Unbewussten führt, als ein spezifisch geschulter Blick auf die Welt und die Kunst. Dazu bemerkt Aleksej Kručenyc:

Es zeichnet sich ein Ausgang der Kunst aus der Sackgasse der Vergangenheit ab, allerdings nicht in die Null oder in einen klinischen Wahnsinn. Früher gab es das Vernünftige und das Wahnsinnige. Wir fügen ein Drittes hinzu – das *Zaum'*hafte, das die beiden ersten schöpferisch umwandelt und überwindet. Das *Zaum'*hafte, das alles Wertvolle dem Wahnsinnigen

⁶ Stahl (1997: 117).

⁷ Бобринская (2003: 231-232).

entnimmt – deshalb sind auch die Wörter [im Russischen – V.S.] so ähnlich – außer seiner Hilflosigkeit: der Geisteskrankheit.⁸

Die russischen Futuristen verwendeten die *zaum'* zwar für ihre rein künstlerischen Zwecke, jedoch nicht im alltäglichen Umgang oder in ihren Manifesten beziehungsweise theoretischen Arbeiten. Die *zaum'* war für sie, genauso wie für Hugo Ball oder Raoul Hausmann,

ein Verfahren, in das Absolute vorzudringen, in den vorkulturellen Zustand zurückzukehren und auf dem zerstörten Fundament den Prozess der Wiedergeburt der Welt aufzufinden. Im Nullbereich, den das *zaum'sche* bezeichnet, ist das Wiederbeleben und das neue Auffinden der Einheit des Menschen mit der Ewigkeit möglich.⁹

Die *zaum'*-Experimente wurden in der Gruppe „41“ (bezeichnet ist hier der Breitengrad, auf dem die georgische Hauptstadt liegt) fortgesetzt, die sich gegen Ende der 1910er Jahre in Tiflis zu einem der Zentren der avantgardistischen Kunst entwickelte. Zu den aktiven und wichtigen Mitgliedern der Gruppe gehörten Aleksej Kručenyč, Igor' Terent'ev und Il'ja Zdanevič. Sie orientierten sich in ihrer schöpferischen Tätigkeit an dem Kubo-Futurismus. Aber zugleich arbeiteten sie auch neue Züge heraus, die im Vergleich zu den theoretischen Postulaten Chlebnikovs, Malevičs oder Rozanovas etwas anders aussahen. So betonten beispielsweise die Tifliser die Rolle des Spiels und der Lachkultur; außerdem bekundeten sie ein lebhaftes Interesse für das Unbewusste, für die Entdeckungen von Sigmund Freud. Sie waren, wie auch die Zürcher oder Berliner Dadaisten, Anhänger des Zufälligen und suchten einen Sinn im Unsinn zu entdecken. Ihr besonderes Interesse galt der materiellen Seite des Wortes, den neuen, ungewöhnlichen Bedeutungen, die an der Grenze zwischen Silben und Buchstaben entstehen. Aleksej Kručenyč entwickelte eine entsprechende Theorie, die auf dem Begriff des *sdvig*, der „Verschiebung“ fußte und die er „sdvigologija“, also „Verschiebologie“ des russischen Verses nannte (das gleichnamige Buch ist 1922 in Moskau erschienen). Aber wenn Kručenyč oder Zdanevič auch statt transmentaler sinnvolle Wörter in ihren Werken gebrauchten, wurden diese Wörter und Bilder solcherart in Verbindung gebracht, dass sich äußerst phantastische Zusammenhänge ergaben wie beispielsweise in den „Phantastischen Gebeten“ von Richard Huelsenbeck.

Die Gruppe „41“ existierte nicht lange. Schon Anfang des Jahres 1920 siedelte Aleksej Kručenyč nach Moskau über, Igor' Terent'ev nach Petersburg, und Il'ja Zdanevič fand seinen Wohnsitz in Paris. Aber die Gruppe hat in der Geschichte der russischen und – was Zdanevič angeht – der europäischen Avantgarde eine bedeutende Spur hinterlassen. Benjamin Goriély behauptet sogar, von einem „richtigen Dada“ könne man in Bezug auf Georgien, auf die Tifliser sprechen; aber zu denken, dass z. B. Chlebnikov oder Kručenyč etwas mit Dada zu

⁸ Крученых (1918: 14), Übersetzung – V.S.

⁹ Васильев (2000: 63), Übersetzung – V.S.

tun hätten, wäre völlig falsch.¹⁰ Freilich ist seine Argumentation, bei der er sich auf persönliche Gespräche mit Tristan Tzara beruft, nicht besonders überzeugend.

Am negativsten äußerten sich der traditionellen Kunst gegenüber die „Ničevoki“ (russisch „ničevo“ – „nichts“). In ihren Manifesten, die in der Broschüre „Der Hundekasten“ („Sobačij jaščik“) gedruckt waren, forderten sie die Vernichtung der Kunst im Namen des Nichts: „Nichts: das Ziel der Unendlichkeit – Nichts.“¹¹ Selbstverständlich war ihnen der Aphorismus Hugo Balls („Was wir Dada nennen, ist ein Narrenspiel aus dem Nichts, in das alle höheren Fragen verwickelt sind ...“) nicht bekannt: Balls Tagebuch *Die Flucht aus der Zeit* ist viel später erschienen. Aber der philosophische Begriff „Nichts“ ist Anfang des 20. Jahrhunderts fast zu einem Gemeinplatz geworden, auch in Russland. So schrieb Nikolaj Berdjaev in seinem vielzitierten Aufsatz „Die Krise der Kunst“ („Krizis iskusstva“):

In neuesten Strömungen wie dem Suprematismus stellt sich die seit langem brisante Aufgabe der endgültigen Befreiung einer rein schöpferischen Handlung von der naturhaft-gegenständlichen Welt. [...] Es ist dies keine Befreiung der Kunst vom Inhaltlichen, es ist eine Befreiung der ganzen Schöpfungswelt – eine Befreiung, die auf das Schaffen aus dem Nichts stößt.¹²

Das gilt aber nicht nur für den Suprematismus, sondern auch für andere radikale avantgardistische Strömungen – für den Futurismus, die *zaum'*, den Dadaismus, die „Ničevoki“ und so weiter

Die Dichtervereinigung der „Ničevoki“ entstand in Rostov am Don, ihr gehörten eher unbedeutende Dichter an wie Rjurik Rok, Sergej Sadikov und andere. Zur philosophischen Untermauerung nutzten sie den Anarchismus und Nihilismus, zu ihrem Ziel erklärten sie die „Epatage“, das Zum-Erstaunen-Bringen des Publikums also, zu ihren Mitteln machten sie die Parodie und verbale Aggressivität. Aber in ihren poetischen Werken wirkten sie eher provinziell und epigonenhaft, sie folgten den russischen Imaginisten mit ihrer pessimistisch-morbiden Grundhaltung und raffinierten Metaphorik; die Erneuerung der dichterischen Sprache machten sie sich nicht zur Aufgabe.¹³

Einfälle und Entdeckungen der Dadaisten verwendeten in ihrer dichterischen Praxis auch die so genannten „Oberiuten“, in erster Linie Daniil Charms und Aleksandr Vvedenskij. (OBERIU ist eine Verkürzung von „Ob'edinenie real'nogo iskusstva“ („Vereinigung der realen Kunst“).) Zum Grundsatz ihrer Poetik gehörten die Verletzung der sinngemäßen Verbindung zwischen den Wörtern und die Sinnlosigkeit. Aleksandr Vvedenskij schrieb:

Gorit bessmyslycy zvezda
Ona odna bez dna

¹⁰ Vgl. Goriély (1989: 275 ff.).

¹¹ *Собачий ящик* (1922: 8), Übersetzung – V.S.

¹² Бердяев (1918: 14-15), Übersetzung – V.S.

¹³ Vgl. Никитаев (1993: 192-195).

Es leuchtet der Stern des Unsinn
Er allein ist bodenlos

Dieser bodenlose Stern erleuchtete für sie einen „Übersinn“, und diesem Übersinn im Unsinn blieben sie bis Mitte der 1930er Jahre treu, also bis zu der Zeit die Politik des Sowjetstaates jegliche Experimente in der Kunst unmöglich machte.

Man könnte noch weitere Beispiele für eine typologische Verwandtschaft der russischen Avantgarde mit dem westlichen Dadaismus anführen. Ekaterina Bobrinskaja richtet die Aufmerksamkeit auf die frappante Ähnlichkeit in der Technik des Collagierens bei Aleksej Kručenyč und Kurt Schwitters: die gigantischen collagierten Alben von Kručenyč erinnern eindrücklich an die Konstruktionen von Schwitters und an seine Merz-Kunst im Ganzen, die „auf dem ständigen Zusammenhang mit dem Kreis der privaten, persönlichen Erlebnisse aufgebaut ist.“¹⁴

Eine besondere Untersuchung verdiente das Thema „Dada und das russische Avantgarde-Theater“. Hier ließen sich erstaunliche Übereinstimmungen in der Weltauffassung wie auch in den Verfahren ihrer Wiedergabe auf der Bühne herausarbeiten. Es sei hier nur auf die Petersburger Oper „Sieg über die Sonne“ (Libretto von Aleksej Kručenyč, Bühnengestaltung von Kazimir Malevič, Musik von Michail Matjušin) hingewiesen. Nikolaj Chardžiev schrieb anlässlich dieser Aufführung:

Als Autor des „Sieges über die Sonne“ kann Kručenyč zum „ersten Dadaisten“ ernannt werden, da er dieser Bewegung in Westeuropa um drei Jahre zuvorgekommen ist.¹⁵

Die russischen Avantgardisten waren in der Tat mit ihren kühnen Experimenten auf dem Gebiet der Theaterkunst den westlichen Kollegen weite voraus. Etwa zu dieser Zeit trug sich Hugo Ball in München noch mit der Absicht, das etablierte „psychologische“ Theater in die Bahnen des Expressionismus zu lenken – einer Bewegung also, die weit weniger radikal war als Dada. Dasselbe gilt für die bildende Kunst. Um die Jahrhundertwende, so Dmitrij Sarab'janov, gewann die russische Kunst, die zuvor nur nachholen konnte, was die anderen erreicht hatten, an Tempo und stand somit nicht nur auf einer Linie mit der holländischen oder französischen Kunst, „sondern überholte auch viele europäische Schulen“.¹⁶

Das aber bedeutet keinesfalls, dass es sich um eine Art Beeinflussung handelt: wichtig sind in unserem Fall nicht chronologischen Prioritäten, sondern typologische Ähnlichkeiten, bedingt durch gemeinsame ästhetische Impulse und Einstellungen.

Wie im Dadaismus war auch in den radikalen Äußerungen der russischen Avantgarde das Maß der Negation und Zerstörung außerordentlich groß, aber ihr Ziel war letzten Endes nicht eine Anti-Kunst, sondern eine neue Kunst. Das, was beispielsweise Velimir Chlebnikov, Vladimir Majakovskij und Aleksej Kručenyč

¹⁴ Никитаев (1993: 238), Übersetzung – V.S.

¹⁵ Харджиев (1994: 302), Übersetzung – V.S.

¹⁶ Сарабьянов (1998: 294), Übersetzung – V.S.

nuch geschaffen haben, stand oft im krassen Gegensatz zu ihren Manifesten. Die „Rede- und Sprachschöpfer“ konnten schon *per definitionem* nicht nur Zerstörer sein. In Bezug auf die französische Avantgarde, auf die Wechselbeziehung zwischen Dada und Surrealismus, kommt Michel Sanouillet, der Verfasser der Monographie *Dada in Paris*, zu dem Ergebnis, dass „der Surrealismus eine französische Form von Dada sei“.¹⁷ Ich glaube, wir könnten, seine Worte leicht umwandelnd, auch zu der Annahme kommen, dass die radikalen Strömungen der Avantgarde in Russland eine spezifisch russische Form von Dada seien.

Literatur:

- Бердяев Н. (1918): *Кризис искусства*. Москва.
- Бобринская Е. (2003): *Русский авангард: истоки и метаморфозы*. Москва.
- Васильев И.Е. (2000): *Русский поэтический авангард XX века*. Екатеринбург.
- Гурьянова Н.А. (1994): Супрематизм и цветопись. // *Русский авангард в кругу европейской культуры*. Москва.
- Крученых А. (1918): *Ожирение роз: о стихах Терентьева*. Тифлис.
- Никитаев А. (1933): Введение в собачий ящик. Дадаисты на русской почве. // *Искусство авангарда: язык мирового общения*. Уфа.
- Сануйе М. (1999): *Дада в Париже*. Москва.
- Сарабьянов Д.В. (1998): *Русская живопись. Пробуждение памяти*. Москва.
- Собачий ящик*. Москва. 1922.
- Харджиев Н.И. (1997): *Статьи об авангарде в двух томах*. Т.1. Москва.
- Якобсон Р. (1987): *Работы по поэтике*. Москва.
- Goriély, Benjamin. (1989): Dada en Russie. In: *Literarische Avantgarden*. Hrsg. von Manfred Hardt. Darmstadt.
- Stahl, Enno (1997): *Anti-Kunst und Abstraktion in der literarischen Moderne (1909-1993)*. Frankfurt am Main.

¹⁷ Сануйе (1999: 388).