

»Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

Tomáš Glanc (Hg.)



Tomáš Glanc (Hg.)

»**Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht**«  
Die russische Rezeption von DADA

Edition Schublade  
Zürich 2016



Ich danke Sylvia Sasse, die dieses Buch initiiert und es während der Vorbereitungen als eine kreative Gesprächspartnerin begleitet hat. Mein Dank geht auch an Sergej Fofanov, der die Forschung unterstützt hat, indem er zahlreiche Quellen empfohlen und zur Verfügung gestellt hat sowie wertvolle Hinweise für die Verfassung der Kurzbiografien geliefert hat. Andrej Ustinov, der einige Texte für diese Anthologie empfohlen, einige Erstveröffentlichungen der hier publizierten Texte gefunden und zur Verfügung gestellt hat, sei gedankt, ebenso dafür, dass er einige Texte selbst abgetippt und einige Fakten aus dem Vorwort präzisiert hat. Weiterhin danke ich Dmitrij Karpov aus dem Staatlichen Majakovskij Museum in Moskau, der mir Materialien aus Moskauer Archiven zukommen ließ. Aleksandr Parnis, der sich schon in den 1980er Jahren als beflissener Kommentator mit Roman Jakobsons Aufsatz über Dada beschäftigt hat, gebührt mein Dank, da er großzügig einige sonst unerreichbare Dokumente besorgt hat. Mein Dank geht auch an Gerald Janecek und Ilja Kukuj für ihre Konsultationen und Korrekturen. Zu guter Letzt danke ich Alla Rosenfeld, Natalia Zlydneva und Elena Pogorelskaja für ihre logistische Unterstützung.





Publiziert mit freundlicher Unterstützung des Slavischen Seminars und  
des Zentrums Künste und Kulturtheorie (ZKK) der Universität Zürich:  
[www.slav.uzh.ch](http://www.slav.uzh.ch), [www.zkk.uzh.ch](http://www.zkk.uzh.ch).



## Inhaltsverzeichnis

<b>Tomáš Glanc</b>	Dada aus der Ferne	9
<b>Roman Jakobson</b>	Briefe aus dem Westen. Dada	31
	Письма с Запада. Дада	41
<b>Ničevoki</b>	Die Nichtsler Russlands sind der Dada des Westens	51
	Ничевоки России – Дада Запада	53
<b>Grigorij Bammel'</b>	Dada Almanach. Rezension	57
	DADA ALMANACH. Рецензия	61
<b>Georges Ribemont- Dessaigues</b>	Ist Dada tot?	65
	Умер-ли Дада?	71
<b>Valentin Parnach</b>	Die Krise der französischen Poesie	77
	Кризис французской поэзии	81
<b>Valentin Parnach</b>	Das heutige Paris	87
	Современный Париж	91
<b>Sergej Šaršun</b>	Dadaismus (Kompilation)	97
	Дадаизм (компиляция)	107
<b>Sergej Šaršun</b>	Mein Anteil an der französischen Dada-Bewegung	117
	Мое участие во французском дадаистическом движении	125
<b>Abram Ęfros</b>	Dada und Dadaismus	133
	Дада и Дадаизм	145
<b>Vladimir Majakovskij</b>	Siebtägige Schau französischer Malerei	157
	Семидневный смотр французской живописи	161
<b>Vladimir Friče</b>	Dadaismus	167
	Дадаизм	173
<b>János Mácza</b>	Der Dadaismus und seine Erben	181
	Дадаизм и его наследники	189
<b>Sergej Romov</b>	Von Dada zum Surrealismus (Über Malerei, Literatur und die Intelligenz in Frankreich	197
	От Дада к сюрреализму (О живописи, литературе и французской интеллигенции)	231
<b>Tomáš Glanc</b>	Biografien	263

**»Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«**

Die russische Rezeption von DADA

Tomáš Glanc

## **Dada aus der Ferne**

Dieser Sammelband präsentiert zentrale Texte der russischen Dadaismus-Rezeption aus den 1920er Jahren. Wir haben uns auf diesen Zeitraum beschränkt, weil Dada in Russland erst ab 1920 wahrgenommen wurde und die Rezeption in den 1930er Jahren bereits durch und durch von der sowjetischen Kulturpolitik und der Ablehnung jedweder Avantgarde geprägt war.

Lenin persönlich war kein Liebhaber avantgardistischer Kunst.<sup>1</sup> Dennoch wurde im Russland der 1920er Jahre eine überwiegend offene und einigermaßen pluralistische Debatte in Bezug auf Kunst, Literatur und die kulturelle Ideologie geführt. Dies galt auch für die Zentren russischsprachiger Kultur im Ausland: Berlin, Prag und Paris. Obwohl die Avantgarde in der russischen Kultur der 1910er und -20er Jahre eine Schlüsselrolle spielte, fassten zwei Strömungen, die in West-Europa zu den programmatischsten und einflussreichsten zählten, nicht Fuß: der Dadaismus und später der Surrealismus. Dieser Umstand und auch die angespannten, um nicht zu sagen konfliktreichen Wechselbeziehungen zwischen dem italienischen und dem russischen Futurismus, werfen die Frage nach dem kulturellen Transfer beziehungsweise der kulturellen Blockade zwischen den unterschiedlichen Avantgarden auf der Karte der west- und osteuropäischen Kultur auf.

### *Verfeindete Namensvettern*

Der Urvater des Futurismus Filippo Tommaso Marinetti wurde während seines Russlandsaufenthalts 1914 von den russischen Futuristen wie ein Feind empfangen,<sup>2</sup> und Roman Jakobson, der dann auch eine wichtige Rolle für die Dadaismus-Rezeption in Russland spielen sollte, war an diesem ambivalenten Austausch zwischen Russland und Westeuropa direkt beteiligt: Bei dem Treffen Marinettis mit Michail Larionov, einer der Schlüsselfiguren der russischen Avantgarde, fungierte Jakobson als Übersetzer, denn Larionov konnte weder Französisch noch Italienisch.<sup>3</sup>

Allgemein kann man feststellen, dass sich die russische Kultur einerseits in den letzten 100 Jahren nie wieder so fundamental in den europäischen intellektuellen und künstlerischen Kontext eingeschrieben hat wie in den 1910er und -20er Jahren, in der Epoche der abstrakten Malerei, der Anfänge des Kinos, des Kubismus, Futurismus, der avantgardistischen Musik und des modernistischen Theaters und Tanzes. Dennoch entdeckt andererseits ein sorgfältigeres Hinsehen kardinale Lücken im kulturellen Austausch, und

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

nicht immer sind diese auf Einschränkungen zurückführbar, die mit äußeren Umständen zusammenhängen – in diesem Fall also mit der Revolution und der kommunistischen Ideologie.

An der späten und dürrtigen Dadaismus-Rezeption in Russland sind höchstwahrscheinlich unterschiedliche Zufallsmomente beteiligt. Sergej Šaršun schreibt in seinen Erinnerungen darüber, wie er für den Abend, an dem er 1921 seine Werke im Pariser Café Chameleon unter dem Titel »Dada lir kan« präsentierte, eine Broschüre über den Dadaismus zusammenstellte (eine aus Zitaten der Mitglieder der Bewegung zusammengesetzte *Kompilation [Kompiljacija]* des Dadaismus von Tristan Tzara bis Richard Huelsenbeck) und sie in der Weimarer Republik mit einer hohen Auflage in der Absicht drucken ließ, sie mit nach Russland zu nehmen. Doch da die Mark so stark fiel, konnte er die gedruckte Auflage nicht bezahlen und bekam letztlich selbst kein einziges Exemplar.<sup>4</sup> Solche Anekdoten sind aber keine stichhaltigen Gründe für den nicht zustande gekommenen kulturellen Austausch.

Es mag so scheinen, als sei der Dadaismus seinem Charakter nach eine ur-russische avantgardistische Strömung: Er ist radikal kritisch, fokussiert auf das »Nichts«, ist der Idee der Ungegenständlichkeit nah, ist a-mimetisch und a-logisch. Der Dadaismus verhält sich wie viele Strömungen der russischen Avantgarde skeptisch gegenüber einer Sprachverwendung, die auf Sinn und Referenz pocht. Aber die Berührungspunkte und Analogien des intellektuell-künstlerischen Zeitgeists führten im Falle des Dadaismus nicht zu einem Kontakt zwischen den künstlerischen Sphären, und die Rezeption brachte auch mehr Antipathien als Sympathien hervor. Im Folgenden spüren wir der Frage nach, wie und warum es dazu kam.

### *Das Russland der Dadaisten*

Zu Beginn ist es sinnvoll, einerseits auf das Interesse der Dadaisten an russischen Autoren und Themen sowie andererseits auf die unmittelbare Beteiligung russischsprachiger Teilnehmer an den Aktivitäten von Dada einzugehen. Erst dann wird eine Antwort auf die Frage gesucht, warum all diese Voraussetzungen kaum zu Transfer und Kontakt geführt haben. Am Anfang steht vielleicht der bekannte, nicht auf Gegenseitigkeit beruhende Enthusiasmus, den die Dadaisten Vladimir Tatlins Maschinenkunst<sup>5</sup> entgegenbrachten (dazu später mehr). Am Ende einer langen Reihe von Missverständnissen (in der hier betrachteten Periode der 1920er Jahre) steht der erfolglose Versuch einer Zusammenarbeit von Kazimir Malevič und dem avantgardistischen Kinoregisseur Hans Richter, der auch einmal Dadaist war, mit dem Bauhaus-Kollektiv. Während Malevičs einziger Auslandsreise im Jahr 1927 kam es jedoch nicht dazu. Hans Richter, der 1916–1918 zur Zürcher Dada-Gruppe gehörte, und 1922 nach Berlin gezogen war, setzte Malevič den

Floh ins Ohr, gemeinsam mit ihm einen Film zu machen, der mit abstrakten, ungegenständlichen Mitteln Bewegung, Rhythmus und Energie ausdrücken sollte. In Dessau machte Malevič die Bekanntschaft von Walter Gropius und Laszlo Moholy-Nagy.<sup>6</sup> Der Film indes kam nicht zustande.<sup>7</sup>

Die Zürcher Dadaisten ihrerseits interessierten sich immer wieder für Russland. Richter betrachtete den russischen Futurismus als bedeutende Inspirationsquelle für die Dadaisten, und Tzara schätzte ebenso sehr Aleksej Kručënych wie den weniger bekannten Igor' Terent'ev, der an der avantgardistischen Gruppe 41° (1918–1920) in Tiflis beteiligt war,<sup>8</sup> zu der auch Kručënych, Il'ja Zdanevič und sein Bruder Kirill Zdanevič<sup>9</sup> gehörten. Hugo Ball war von Vasilij Kandinskij's Idee der Synthese der Künste begeistert. In dem in den Räumlichkeiten der Zürcher Galerie Han Corray eröffneten Ausstellungs-Salon Dada stellte man Arbeiten von Kandinskij und Aleksej von Javlenskij aus, die musikalischen Variationen der Köpfe Javlenskij's erschienen in der Zeitschrift *Dada*. Kandinskij selbst trat 1916 im Cabaret Voltaire auf und publizierte in der Zeitschrift *Dada*, seine Gedichte konnte man auf dem letzten Dada-Abend in Zürich im April 1919 hören.<sup>10</sup> Die Dadaisten in Berlin wertschätzten die »Sculpto-Malerei« von Aleksandr Archipenko. Während des Ersten Weltkriegs arbeitete Hugo Ball an einer (nie beendeten) Monografie über den Anarchisten Michail Bakunin, dessen Denken er mit dem dadaistischen Programm verband; dafür verwendete er die Zürcher Bibliothek des Anarchisten, Arztes und Schriftstellers Fritz Brupbacher.<sup>11</sup>

Die Berliner Dadaisten kanonisierten Tatlin enthusiastisch. Auf der Dada-Messe 1920 war die Losung »Die Kunst ist tot, es lebe die neue Maschinenkunst Tatlins« zu lesen, mit ihr ließen sich George Grosz und der Urheber der Fotomontage John Heartfield<sup>12</sup> fotografieren. Ausgestellt wurde auch Raoul Hausmann's (heute verschollene) Collage »Tatlin lebt zu Hause« (1920), die das ›Menschliche‹ und das ›Maschinelle‹ in der Kunst einander gegenüberstellt, mit Tatlin aber so gut wie nichts zu tun hat. Den Familiennamen des Künstlers schlugen die Gebrüder Heartfield sogar als Titel für eine dadaistische Zeitschrift vor, allerdings wurde der Vorschlag nach langen Disputen abgelehnt, durchgesetzt hatte sich der Titel *Die Pleite*.<sup>13</sup>

Wie Peter Bexte schreibt, basierte die Begeisterung für Tatlin auf dem vom Hörensagen bekannten Wissen oder, genauer gesagt, auf einem nicht exakt zu bestimmenden Artikel von Konstantin Umanskij in der Zeitschrift *Arrarat*.<sup>14</sup> Eine direkte Kontaktaufnahme mit Tatlin's Werk war erst Ende 1922 möglich, als in Berlin die Erste Russische Kunstausstellung (mit mehr als 700 Arbeiten) stattfand, deren Finanzierung Lenin persönlich großzügig unterstützte. Umanskij war jedoch schon davor zu einem einflussreichen Vermittler zwischen der neuen russischen Kunst und den Berliner Dadaisten geworden. 1920 erschien sein Buch *Neue Kunst in Russland 1914–1919*, das unter den Dadaisten große Resonanz hervorrief.



## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

Ende 1921 hielt sich Zdanevič in Paris auf und begann sofort mit Vorträgen im Rahmen der von ihm gegründeten Universität 41° aufzutreten (benannt nach der avantgardistischen Gruppe, der er in Tiflis vorstand). Tzara hieß Zdanevič geheimnisvoll »einen Flohdompteur und Fliegenballettmeister«<sup>15</sup>, wie wir aus einem 1922 gehaltenen Vortrag von André Germain wissen, und Louis Aragon sah in ihm die Inkarnation russischer Idiotie.<sup>16</sup> Georges Ribemont-Dessaignes schrieb später im Vorwort zur Übersetzung des Zaum'-Poems<sup>17</sup> »IindantJU fAram« von Zdanevič (das er selbst mit dem eigenen Neologismus »dra« betitelt hatte), dass »das Pathos, allgemein anerkannte Ideen und beliebige Konventionen zu zerstören, die Zerstörung von allem, was uns am teuersten ist, das ist, was die ›Universität 41°‹ mit Dada verbindet«<sup>18</sup>.

Der Berliner Dadaist Grosz besuchte 1922 das sowjetische Russland, bereiste es mehrere Monate, besuchte auch Tatlin; allerdings sahen sich die beiden Künstler, so seine eigenen Worte, nicht als Gleichgesinnte an. Grosz beschreibt Tatlin als »einen seltsamen, naturburschenhaften Russen [...], als großen Narren«<sup>19</sup>. In seinen 1955 veröffentlichten Erinnerungen geht Grosz mehr auf die Politiker als auf die Avantgardisten ein;<sup>20</sup> die Verbindung des Dadaismus zu Tatlin erwähnt er noch nicht einmal und beschreibt lediglich die Geschichte des Tatlin-Turm-Projektes für die Dritte Internationale.

Ebenfalls 1922 stellt Johannes Baader,<sup>21</sup> der sich selbst als »Oberdada« und Präsident des Erdballs bezeichnete und Autor des umfangreichen Buchs *Dadason* war, das bei den Lesern Schwindel hervorrufen sollte, nach eigenem Bekunden ein *Dadaismus-Wörterbuch für Russland* zusammen.<sup>22</sup>

### *Russen in Dada*

An der dadaistischen Bewegung selbst hatten Autoren russischer Herkunft mitgewirkt; an erster Stelle Šaršun, der Anfang der 1920er Jahre in Berlin sogar den russischsprachigen Almanach *Perevoz DADA* (DADA-Transport) herausgab und im Sturm-Verlag die Broschüre *Dadaismus* veröffentlichte (die Geschichte ihrer gescheiterten Distribution wurde oben beschrieben).<sup>23</sup> Bereits seit 1916 hatte Šaršun persönliche Kontakte zu Vertretern des Dadaismus,<sup>24</sup> die er in Barcelona kennengelernt hatte. Darunter waren Maximilien Gauthier, der Verleger der dadaistischen Zeitschrift *391*, die zunächst in Barcelona, dann in Paris erschien, und Francis Picabia, der Hauptautor von *391*, Otto Lloyd, Arture Cravan und viele andere.<sup>25</sup> Der Austausch mit Tzara, Picabia und den anderen wurde in Paris nach 1919 fortgeführt: 1921 war Šaršun mit Picabia und Tzara an der Erschaffung des nach Picabias Augenmedikament betitelte Gemäldes »L'Oeil cacodylate« (»Das cacodylatesque Auge«, 1921) beteiligt – eine Kollektivarbeit, die Picabia signierte; entstanden war sie während des Heilungsprozesses seiner Augenkrankheit. Die Formel »Soleil Russe« (Russische Sonne), die Šaršun neben seinen Namenszug

schrieb, bleibt eine der hervorstechendsten russischen Signaturen auf einem dadaistischen Meisterwerk mit kollektiver Urheberschaft. Der Dichter und Tänzer Valentin Parnach hat offensichtlich 1922 Veröffentlichungen der Dadaisten von Paris nach Petersburg gebracht.<sup>26</sup> Sie dienten als Grundlage für eine russischsprachige Dada-Publikation in der Zeitschrift *Sovremennyj Zapad* mit einem Vorwort von Abram Ėfros.

Mitgewirkt an der dadaistischen Bewegung in Berlin hat auch der aus Cherson stammende Komponist, Musiker und Maler Jefim Golyšev, der seit 1909 in Berlin lebte. Seit 1919 beteiligte er sich aktiv an den Veranstaltungen der Dadaisten, 1920 lernte er Tzara und Picabia kennen. Golyšev war ein Schüler Kandinskis, einer der Pioniere auf dem Gebiet der Assemblage-Technik und der Dodekaphonie; 1919 wurde er Mitglied der Dada-Gemeinschaft, er erfand Musikinstrumente aus Küchenutensilien, komponierte atonale Musik (am bekanntesten wurde seine *Antisymphonie*, 1919) und brachte sie auf den Dada-Abenden zur Aufführung. Gemeinsam mit Hausmann und Richard Huelsenbeck publizierte er 1919 in der ersten Ausgabe der Zeitschrift *Dada* das Manifest »Was ist der Dadaismus und was will er in Deutschland«. Mit Hausmann organisierte er 1919 die erste Dada-Ausstellung in Berlin. 1930 fiel er in die Kategorie »entarteter Künstler« und verließ Deutschland.<sup>27</sup> 1966 nahm er an der Ausstellung zum 50-jährigen Dada-Jubiläum im französischen Nationalmuseum für Gegenwartskunst, dem Pariser Centre Georges-Pompidou, teil.

Die Dadaisten hatten auch Kontakt zu Ėl Lisickij, der 1921 eine ihm von den sowjetischen Machthabern auferlegte Aufgabe erledigte: die mit Krieg und Revolution abgerissenen kulturellen Verbindungen zur aktuellen westeuropäischen Kunst wieder in Ordnung zu bringen. Im Rahmen dieses Projekts kooperierte Ėl Lisickij mit Hans Arp, Richter, Grosz und vor allem mit Kurt Schwitters. Nach dem Ersten Weltkrieg machte auch die russischstämmige Malerin Sonia Delauney Bekanntschaft mit Vertretern des Dadaismus, deren Experimente in ihre modischen Werke einfließen.<sup>28</sup>

Die russischen Avantgardisten waren auch beim Untergang des Dadaismus dabei. Als André Breton 1922 entschied, den »Internationalen Kongress zur Bestimmung der Direktive und zur Verteidigung des Geistes der Gegenwart« einzuberufen und Tzara seine Teilnahme an dieser Initiative verweigerte, waren unter den Anhängern Tzaras, die gegen Breton und den Kongress auftraten, Šaršun, Zdanevič und Sergej Romov. Breton ging aus diesem Zweikampf der Titanen bekanntermaßen als Sieger hervor, bezeichnete Tzara als »Usurpator aus Zürich« und übernahm die avantgardistische Literaturszene in Paris.<sup>29</sup> In der sowjetischen Presse gab der Volkskommissar für Bildungswesen Anatolij Lunačarskij dem Surrealisten Breton eindeutig den Vorzug vor dem Dadaisten Breton und betonte dessen Verbindung zu Aragon. Die Kritik am Dadaismus

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

richtete sich in erster Linie gegen die Prinzipienlosigkeit: Zusammen mit Breton und Tzara hat Aragon »Dada« gegründet. Während Breton jedoch der Hauptinspirator war – sozusagen der Osip Brik der ganzen Gesellschaft – und Manifeste schrieb, entläßt sich Aragon in Erzählbänden, die die bourgeoise Realität bis aufs Blut ohrfeigen.

Damals kasperte Aragon einfach herum und ließ jenem Zynismus freien Lauf, der auch bei Sindral<sup>30</sup> zu finden ist, nur war er mutiger, fast wie ein Bandit. Für einen Banditen hielten ihn auch die ehrbarsten Schriftsteller, sogar sein ›Freund‹ André Gide. Aber die Bewegung Dada war prinzipienlos. Breton ging einen Schritt weiter und begründete den Surrealismus.<sup>31</sup> Der bereits erwähnte Zdanevič war an der Organisation ›russischer Bälle‹ in Paris auf dem Montparnasse beteiligt. Auf einem, der sogenannten »Soirée du Cœur à barbe« (Abend vom Herz mit Bart) am 6. Juni 1923, zerstritten und prügelten sich Tzara und Breton wegen Paul Éluard – ein Vorfall, der als der symbolische Schlusspunkt der Zusammenarbeit von Dadaisten und Surrealisten sowie der Bewegung Dada insgesamt gilt.

### *Minus-Dada*

Ungeachtet der direkten Verbindungen russischer Autoren zu westeuropäischen Dadaisten<sup>32</sup> formierte sich in Russland keine Bewegung unter der Ägide Dada, und das Wort Dada selbst wird von russischen Wissenschaftlern am ehesten metaphorisch verwendet, wenn sie zum Beispiel das Werk von Terent'ev oder Zdanevič als »Dada auf Russisch« bezeichnen.<sup>33</sup> Nikolaj Chardžiev, der einflussreiche Avantgarde-Forscher, bezeichnete in den 1980er Jahren Kručënych als »ersten Dadaisten«, ebenfalls Zdanevič und Larionov, die Ende 1913 sogar ein »Da-Manifest« publizierten.<sup>34</sup> Velimir Chlebnikov hielt die Dadaisten für Schüler der russischen Futuristen; er interessierte sich gegen Ende seines Lebens – Chlebnikov starb, keine 37 Jahre alt, bereits 1922 – für die Werke Tzaras und Ribemont-Dessaigues, beide nahm er in seine Gesellschaft der Vorsitzenden des Weltballs auf.<sup>35</sup>

Als russisches Analogon zum Dadaismus wird gewöhnlich die Gruppe der Ničëvoki (Nichtsler) angesehen.<sup>36</sup> Diese waren ungefähr zwei Jahre von 1920 bis 1922 aktiv, vorwiegend in Rostov am Don. Angeführt wurden sie von Rjurik Rok (eigentlich Gering), Mitglied des Präsidiums des Allrussischen Dichter-Verbands. Unter Losungen wie »Nichts gibt es in der Kunst« oder »Im Namen des Nichts« brachten die Ničëvoki ihre dem Geist der Zeit entsprechenden Forderungen vor: die Befreiung der Eigenwertigkeit der Persönlichkeit des Menschen, die Trennung von Kunst und Staat und so weiter. Dennoch identifizierte sich die Gruppe nicht mit den Dadaisten und kooperierte nicht explizit mit ihnen, abgesehen von der konfrontativen Formel im Manifest von 1921: »Die Ničëvoki sind in Russland, was Dada im Westen ist«. Das Manifest trug den Titel »Ein Hoch auf die letzte Internationale der Dada-Welt«<sup>37</sup>.

Parnach bezeichnete umgekehrt die Dadaisten als »französische Ničevoki«. Und in seinem Artikel »Das heutige Paris« (»Sovremennyj Pariž«, 1923) schreibt er: »Der Dadaismus entspricht unseren Ničevoki, partiell Kručënychs Manier.«<sup>38</sup> Ėfros hingegen, der Verfasser der Artikel »Dadaismus« und »Dadaisten« für die *Große Sowjetische Enzyklopädie* (1930), erkennt den Ničevoki nicht das Recht russischer Dadaisten zu – und nicht nur, weil sie selbst eine andere Strategie verfolgen, die das ›Nichts‹ eher als Akt der Negation betont, sondern vor allem auch wegen der mangelnden Tragweite ihrer Ästhetik: »Einige ›Ničevoki‹, auf irgendeine parthenogenetische Weise in Rostov am Don aufgetaucht, kamen nicht über die Rostov-am-Doner Grenzen hinaus, ihre Theorie ist genauso tief provinziell wie ihre Praxis demutsvoll.«

Diese herablassende Charakterisierung der Ničevoki aus dem Jahr 1923 und die Kritik an ihrem ›Provinzialismus‹ wurden in neuesten Studien natürlich korrigiert, insbesondere auch hinsichtlich der Faktenlage. Symbolcharakter hat in dieser Beziehung ein Artikel von Aleksandr Nikitaev aus dem Jahr 1993.<sup>39</sup> Aber auch Nikitaev beschränkt das Innovative am Werk der Ničevoki auf ihre Manifeste – ansonsten unterstreicht er die offene Ausrichtung im Bereich der Imaginismus-Poetik und schlussfolgert: »Es ist offensichtlich, dass die Dichtung der Ničevoki nicht als Analogon zu poetischen Praktiken der westeuropäischen Dadaisten betrachtet werden kann«<sup>40</sup>, obwohl die Ničevoki ganz offensichtlich die Deklarationen der Dadaisten kannten.<sup>41</sup> Mehr noch, sie verwiesen bewusst auf die Beeinflussung durch die Dadaisten und behaupteten, dass »uns die Art und Weise der Titelgebung von den Dadaisten eingegeben wurde«, obwohl sie gleichzeitig ironisch die Gegensätzlichkeit der Bestrebungen unterstrichen: »Wir haben fast den gleichen Weg wie sie, sie müssen nach rechts, wir nach links. Oder umgekehrt!«<sup>42</sup>

Als Grund für das verschwindend geringe Interesse am Dadaismus in Russland wird oft die These bemüht, dass Dada im Verhältnis zum russischen Futurismus vor dem Ersten Weltkrieg nur ein verspätetes Analogon, ein Anachronismus ist.<sup>43</sup> Oder umgekehrt sei der Futurismus ein »Proto-Dada«.<sup>44</sup> Richter behauptete retrospektiv, dass »sich die frühesten dadaistischen Tendenzen in Russland bemerkbar machten«, und richtete in diesem Kontext seine Aufmerksamkeit auf einige Arbeiten von Naum Gabo, Ivan Puni und Archipenko, den er als »Präsidenten der dadaistischen Bewegung«<sup>45</sup> bezeichnete. Zu guter Letzt kam es in Russland jedoch nicht zu einer eigenen dadaistischen Bewegung, ja der Dadaismus, für dessen Stammesvater das Cabaret Voltaire Tzara hält und sein Entstehungsjahr 1916, wurde weder sofort noch begeistert aufgenommen.<sup>46</sup>

Natürlich kann man die späte und oberflächliche Rezeption des Dadaismus in Russland auf die oben erwähnten äußeren Ursachen zurückführen, eben den Ersten Weltkrieg, die Revolution 1917, den Bürgerkrieg, die sowjetische

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

Kulturpolitik oder die Tradition einer spezifischen ›Russifizierung‹, das heißt einer Adaption westlicher kultureller und philosophischer Phänomene, wobei aus dem Reflexionsgegenstand nur ein Vorwand für die eigenen Operationen gemacht wird, die wiederum von der ursprünglichen Konzeption weit entfernt sind. Kann es dennoch sein, dass es außer den äußeren Gründen für die Ablehnung oder die spezifische, manipulative Wahrnehmung des Dadaismus auch Gründe gibt, die mit den Differenzen zwischen den Ambitionen der Mehrheit der russischen Avantgardisten sowie Theoretikern der Avantgarde und dem Dadaismus zu tun haben? Diese Frage war eine der Antriebsfedern für diese Anthologie.

Dass die russische Dadaismus-Rezeption so spärlich ausgefallen ist, ist nicht Folge einer Zensur, sondern Ausdruck eines authentischen kulturellen Prozesses, seiner Dominanten und seiner spezifischen Empfänglichkeit in Bezug auf ausländische Phänomene. Zu Beginn der 1920er Jahre veröffentlichte die Zeitschrift *Sovremennyj Zapad*, die im Sankt Petersburger Verlag Vsemirnaja Literatura von 1922–24 erschien (und danach von der sowjetischen Zensur liquidiert wurde), detaillierte Informationen über die neuesten Entwicklungen und Ereignisse der westeuropäischen Kultur (der ›Westen‹ berücksichtigte auch Rumänien und die anderen osteuropäischen Länder ebenso wie Skandinavien). Auf den Seiten dieser Zeitschrift bezeichnete Evgenij Zamjatin *Ulysses* von James Joyce als »eines der vielversprechendsten Bücher der englischen Prosaliteratur der letzten Jahre«, und Kornej Čukovskij, ein Kenner und Übersetzer englischer Literatur, stellte viele Materialien zusammen. In der Zeitschrift wurden ebenso ausführliche Übersichten über die Neuheiten des kulturellen Lebens wie Übersetzungen zusammengetragen – so wie im Fall der ›Dada-Rubrik‹, für die Ėfros, Parnach und seine Zwillingschwester Elizaveta Tarachovskaja, Übersetzerin (überwiegend von Kinderliteratur), Texte der Dadaisten übertrugen.<sup>47</sup> Trotzdem schreibt ausgerechnet im *Sovremennyj Zapad* Ėfros über den Dadaismus als fremdes Phänomen – die vier Buchstaben Dada sind seiner Meinung nach offensichtlich die Ausgeburt des »gepflegten europäischen Hirn[s]«<sup>48</sup>, das des Kriegs überdrüssig war.

Das dadaistische Anti-Kriegs-Pathos wiederholt sich in fast allen frühen Reaktionen. Nicht ohne Sympathie schreibt Lunačarskij von der »talentierten, kriegsversehrten und die ältere Generation wahrlich hassenden« Gruppe von »Illusionisten, die in einem tosenden Salto Mortale über die Köpfe der Futuristen hinwegspringen und sie zu Neuschnee erklären wollten«<sup>49</sup>. Vladimir Friče erkennt indes sogar das Antikriegspathos des Dadaismus nicht an und behauptet, dass die auf der »gemütliche[n] Arche« in Zürich Ansässigen dem Krieg einfach aus dem Weg gingen, auf Kosten des an der Front sterbenden Proletariats: »[W]ährend auf den Schlachtfeldern die Arbeiter und Bauern

vertilgt und die Städte zerstört wurden, veranstalteten die Dadaisten im Café Voltaire ihre Seancen.«<sup>50</sup>

Ein Grund dafür, weshalb der Dadaismus als etwas ›Nichtrussisches‹ wahrgenommen wurde, könnten auch die unterschiedlichen Haltungen zum Ersten Weltkrieg sein. Auch wenn sich besonders zu Beginn des Krieges in den meisten der beteiligten Länder Hoffnungen mit dem Krieg verbanden, gab es doch andererseits immer auch eine deutliche Kritik. Möglicherweise erschien der gegen den Krieg eingestellte Dada deshalb besonders befremdend, weil der Krieg gerade in Russland ausgeprägt positiv bewertet worden ist?

In Russland wurde der Krieg nicht nur von Avantgardisten begrüßt,<sup>51</sup> sondern auch von Philosophen: Vasilij Rozanov hoffte auf die Stunde der Staatlichkeit; Evgenij Trubeckoj, Professor für Enzyklopädie und Geschichte der Rechtsphilosophie an der Moskauer Universität und Verfasser des Artikels ›Der Vaterländische Krieg und sein höherer Sinn‹ (›Otečestvennaja vojna i eë duchovnyj smysl«, 1915), hoffte, dass die Beteiligung der Russen am Ersten Weltkrieg dem revolutionären Brodeln ein Ende machen würde und die inneren Streitigkeiten unterbrochen und der Zusammenhalt der Generationen wieder hergestellt würden.<sup>52</sup> Während des Ersten Weltkriegs verteidigten die russischen Philosophen nicht nur den Militarismus, sondern suchten darin auch einen ›höheren Sinn‹, schreibt Nadežda Grigor'eva und verweist dabei auf die wichtigsten philosophischen Autoritäten der 1910er Jahre – außer Rozanov und Trubeckoj nennt sie auch Semën Frank, Sergej Bulgakov und Ivan Il'in.<sup>53</sup>

Die Kritik der Dadaisten am Krieg und am aktuellen politischen Regime in den westeuropäischen Ländern, in denen die Bewegung entstanden ist, betrachteten manche der russischen Autoren trotz all der ernststen Vorbehalte gegenüber dem Dadaismus als revolutionär. Romov schreibt: »In allen Ländern, wo der Dadaismus auftrat, nahm er eine revolutionär-politische Färbung an.«<sup>54</sup> Verlieh der Protest gegen den Krieg dem Dadaismus in den Augen seiner Kritiker eine positive Konnotation, obschon er dessen Bedeutung auf eine gesellschaftliche Reaktion reduziert, die jedes eigenen ästhetischen Sinns entbehrt, so existiert parallel dazu auch eine radikalere Dadaismus-Kritik, die ihn schlicht als tief in der Gesellschaft verwurzelte Krankheit ansieht (eben jener Romov), das heißt sie macht den Dadaismus zu einem pathologischen Phänomen, das den Boden für den nicht weniger ›ideologisch kranken‹ Surrealismus bereitet. Von diesem Standpunkt aus basierte der Dadaismus auf der Zerstörung und Zersetzung, die im Zuge des Krieges von Westeuropa Besitz ergriffen hatte und laut Romov im Surrealismus ein Apogäum erlangt (›Sie gingen bis zum äußersten Extrem seelischer, an Wahnsinn grenzender Verwirrung.«<sup>55</sup>). Während sich in Russland die Katastrophe des Krieges in Form der Revolution ergoss, führte sie in Westeuropa zur ›totalen Negation‹, die

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

Dada propagierte; ein äußerer Zusammenhang mit Kubismus und Futurismus erweist sich laut Romov nur als Opportunismus.

### *Russische Kritik an Dada*

Den ersten und komplexesten Text dieser kleinen Anthologie verfasste Jakobson in Prag 1920 anlässlich seines Besuchs der ersten Dada-Messe in Berlin<sup>56</sup> für eine russische, in Moskau erscheinende Zeitschrift.<sup>57</sup> Einige Wissenschaftler halten Jakobson selbst für einen »Protodadaisten« (zum Beispiel Vladimir Sedel'nikov, aber vor ihm bereits schon Chardžiev) und berufen sich auf seine Beteiligung als *budetljanin* (Zukünftler, also Futuristen) an der Entwicklung von Experimenten der russischen Avantgarde, auf seine Publikationen von Zaum'-Gedichten unter dem Pseudonym Aljagrov und auf seinen Briefwechsel mit Chlebnikov.<sup>58</sup> Während die jugendliche Begeisterung Jakobsons gegenüber der Zaum'-Sprache und der radikalen Poesie Chlebnikovs – eine Begeisterung, die ausschlaggebend für seine Konzeption der poetischen Sprache war – seine mehr als 70 Jahre andauernde wissenschaftliche Laufbahn wie ein roter Faden durchzieht, so stoßen wir in den »Briefen aus dem Westen« (»Pis'ma s Zapada«, 1921) noch auf einen anderen Aspekt wissenschaftlichen Schreibens bei Jakobson: sein Interesse an der Revolution und am Zeitgeist. Charakteristisch ist dies insbesondere für den jungen Jakobson Anfang der 1920er Jahre, zum Beispiel in seinem Artikel zum Verhältnis von Revolution und Sprache.<sup>59</sup>

Im Fall des Dadaismus wird Jakobsons Fähigkeit deutlich, Zusammenhänge zwischen unterschiedlichen Wissensbereichen und künstlerischem Schaffen brillant zu verbinden. Gleichzeitig verfolgt er dabei das Programm, die westliche Kultur zu kritisieren, was er wiederum in einer Reihe seiner Arbeiten aus unterschiedlichen Perioden explizit macht.

Jakobsons Analyse setzt mit einer Reflexion über den beschränkten Wahrnehmungshorizont ein, den das Subjekt an alles in seiner Umgebung anlegt. Einzig die Matrosen der Revolution sind vor dem Fluch des Determinismus gefeit. Aber auch die Gegenwart ist laut Jakobson in Bewegung, es gibt ›Radio‹, ›Aero‹, ›Elektro‹ (Film), Einsteins Relativitätstheorie, und bei Nikolaj Bucharin die Revision des marxistischen Terminus ›Wert‹. Wissenschaftliche Erkenntnis ist konfrontiert mit einem ›Ins-Schwanken-Geraten‹, einer ›Zerschlagung‹ – und in diesem Zusammenhang verweist Jakobson auf Oswald Spenglers *Der Untergang des Abendlandes* (1918); er unterstreicht die bedingten Werte der ›westlichen‹ Welt (des Abendlandes), die fälschlicherweise als universell angesehen werden (zum Beispiel in Immanuel Kants Person). Für Jakobson ist die Gegenwart nicht universell. Er ist von dem Eigenwert der slawischen Kultur und Zivilisation überzeugt – eine Überzeugung, die nicht nur in seinen Arbeiten Ende der 1920er Jahre

aufscheint. Zu dieser Zeit ist er vom Eurasismus einflussreicher Kollegen und Freunde von Sergej Trubeckoj (der nicht nur Begründer der Phonologie, sondern auch ein Philosoph des Eurasismus war) sowie des eurasischen Geografen und Paten von Jakobson Pëtr Savickij beeinflusst. Diese Überzeugung kehrt auch später wieder, zum Beispiel in der programmatischen Schrift »The Kernel of Comparative Slavic Literature« (1953). Bereits in seinem frühen Artikel über den Dadaismus als Besonderheit der westlichen Kultur klagt er diese an, das Kino dem Theater vorzuziehen, die große literarische Kultur zugunsten von ›Eisenbahn‹-Literatur zu opfern.

Die ganze ›Antikulturpropaganda‹ Tzaras betrachtet Jakobson skeptisch und bezeichnet sie als Wiederholungen von Marinetti. Die These, dass Dada nichts bedeutet und nichts will, hält Jakobson eher für eine raffinierte Strategie als für einen seriösen künstlerischen Standpunkt. Er betont das Überwiegen von Manifesten gegenüber Werken, und er behauptet, dass die Dadaisten in künstlerischer Hinsicht nichts Neues erschaffen haben, er bezichtigt sie eines naiven Realismus – er nennt sie sogar ›Eklektiker‹.

Doch am frappierendsten für diejenigen, die Jakobson als Formalisten und Strukturalisten kennen, wird vermutlich der letzte Abschnitt seines Artikels sein, in dem er dazu auffordert, den ›Hintergrund‹ des Dadaismus zu berücksichtigen um zu verstehen, warum er entstand. Anschließend leistet er eigentlich eine politische und gesellschaftliche Analyse des Dadaismus als internationaler Bewegung, die auf den »zoologischen Nationalismus« reagierte, wie sich Jakobson ausdrückt. Er führt Meldungen aus der Presse an, beispielsweise die Proteste gegen die Nobelpreisverleihung an Knut Hamsun, der aus französischer Sicht während des Krieges zu deutschfreundlich war. Der Internationalismus des Dadaismus wird zwar hervorgehoben, allerdings nicht als positive Eigenschaft. Er sei das Produkt einer bourgeois-intellektualistischen Union, biegsam und im Kern seines Wesens unkultiviert. Die Hauptfigur, die Dada in Jakobsons Rezeption personifiziert, ist der Spekulant. Findig und scharfsinnig jongliert er mit Werten, die er nicht kennt – ohne Boden unter den Füßen.

Diese Position ist für Jakobson unannehmbar. Obwohl ihm als praktizierendem *budetljanin* (als Aljagrov schrieb er 1916 gemeinsam mit Kručënych das *Zaum'-Buch* [*Zaumnaja kniga*] mit Gravüren von Ol'ga Rozanova) und Zaum'-Theoretiker die nihilistische Ideologie von Dada eigentlich hätte nahe sein müssen, war er schon damals überzeugt, dass es im kulturellen Prozess ebenso wie in der Sprachentwicklung nichts Zufälliges gibt, ja mehr noch: Sowohl Sprache(n) wie künstlerische Phänomene sind teleologisch, sie richten sich auf ein bestimmtes (wenn auch abstraktes, aber notwendiges) Ziel. Das Grundprinzip für Jakobson und sein Verständnis von Phonologie, Grammatik sowie Sprache als ganzer sowie der Poesie



## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

als exklusivem und maximal intensivem Ausdruck von Sprache ist Gesetzmäßigkeit. Dada basiert auf der Ablehnung von Gesetzmäßigkeit, wie Ribemont-Dessaignes in der russischen Fassung seines Artikels »Ist Dada tot?« (»Umer li Dada?«, 1922) behauptet: »Der Umstand, dass ein nicht dem Gesetz entsprechendes Werk existiert, vernichtet das Gesetz an sich. Als Gesetz (wenn man überhaupt von Gesetzen sprechen kann) ist die Existenz von allem anzusehen, das existiert, und nicht dessen, was existieren sollte.«<sup>60</sup>

Bei Chlebnikov gibt es, wie bei den Dadaisten auch, Worte ohne Bedeutung. Von Jakobsons Standpunkt aus sind die Positionen dennoch gegensätzlich. Die *budetljane* decken mittels Demontage die wahre Sprache auf, während die Dadaisten sich nur mit unsinnigen Präsentationen und der Verabsolutisierung der Demontage selbst abgeben. Während die Dadaisten bar jeder Tradition, oberflächlich und kosmopolitisch sind, so realisiert umgekehrt Chlebnikov das innere Potential der Sprache und des literarischen Ausdrucks als Einstellung auf das Zukünftige. Das Chlebnikov'sche ›selbstwertige Wort‹ und der ›selbstwertige Laut‹ sind aus dem Prozess geboren, sich in das Leben der russischen Sprache zu vertiefen, wie Éfros schreibt. Chlebnikov ist ganz und gar auf die Zukunft ausgerichtet, er ist Zukünftler, heißt es weiter: »Dada pfeift [...] auf die Zukunft« und »Dada [ist] Vernichtung der Zukunft«<sup>61</sup> – aus russischer Perspektive muteten solche Losungen antirussisch an.

Auch Šaršun schreibt in seinem Text über seine Teilhabe an der dadaistischen Bewegung, Tzara sei »nicht der Schöpfer, sondern der Zerstörer«<sup>62</sup>. Von Zerstörung spricht auch Ribemont-Dessaignes, der 1922 für die russische Presse einen Artikel über den Dadaismus verfasste. »Wahrheit, was immer das sei, gibt es nicht. [...] Übrigens haben wir vor nichts Hochachtung«<sup>63</sup>, schreibt er. In seiner Argumentationslinie, die sich gegen die gesamte pervertierte westliche Kultur der 1910er und beginnenden 1920er Jahre richtet, entwickelt Romov eine symptomatische Dichotomie von Instinkt (unreflektiert, hirnlos, ziellos) und Gefühl (kultiviert, zielgerichtet, zielstrebig) und charakterisiert die aktuelle westliche Kultur als »Dominanz des Instinkts über das Gefühl«<sup>64</sup>.

»Dada ist eine aggressiv-verneinende Bewegung, [...] Dada ist ein properes Kriegskindlein«, »Dada [setzt] [...] über alles: den ZWEIFEL«<sup>65</sup>, heißt es in Šaršuns Artikel. Diese Charakterisierung ist nicht mit den Ansichten der Vertreter der russischen Avantgarde der Zeit vereinbar. Überdies fehlt es an einer theoretischen Grundlage (darüber schreibt der marxistische Philosoph Grigorij Bammel' und entlarvt den Dadaismus als prälogischen Primitivismus). Strenger Individualismus – dies alles sind (von Šaršun formulierte) Eigenschaften, die nicht den Ambitionen der russischen Futuristen, Konstruktivisten und Suprematisten entsprachen. Sie alle, wie auch die Formalisten auf literaturwissenschaftlichem und sonstigem

geisteswissenschaftlichem Gebiet, waren auf der Suche nach neuen Systemen. Zaum' ist die Be-Sinnung von Sprache, während Dada die unsinnige Negation ist, laut Bammel' »ein Wirrwarr von Redewendungen«<sup>66</sup>.

Vladimir Majakovskij in seiner Rolle als poetischer Reporter wiederum bewertet Dada nicht negativ, heißt die von ihm in Paris angetroffene Mode aber auch nicht gut, am ehesten konstatiert er die Ambivalenz des »alles verneinende[n] und alles bejahende[n] ›Da-Da.«<sup>67</sup>. Dada ist die Negation von Systemen, wie mit einem Tzara-Zitat Šaršun verdeutlicht: »Ich bin gegen die Systeme, das annehmbarste System ist das, grundsätzlich keines zu haben.«<sup>68</sup>

Während der 1920er Jahre intensivierte sich auch die ideologische Deutung des Dadaismus, Janos Máczka kritisiert seinen »nihilistischen Charakter«<sup>69</sup>. Der Dadaismus bedeutete eine unannehmbare Ablehnung der Wahrheit als Kategorie, die in der russischen Avantgarde als neue, ungegenständliche und Zaum'-Wahrheit und dergleichen zwar vorgestellt, aber nicht als Kategorie abgeschafft wurde, während, wie Ribemont-Dessaignes in seinem an das russische Publikum gerichteten Artikel deklariert, »die Dadaisten sich nichts Neues ausgedacht haben, man kann sich auch nichts mehr ausdenken«, und »Lüge und Wahrheit [sind] gleich«<sup>70</sup>. Bammel' präzisiert: »Der Nihilismus der Dadaisten, das Temperament eines Paranoikers.«<sup>71</sup> Romov gebraucht am Ende seines Artikels die Wortverbindung »Hamlet-Metaphysik«. Den Nihilismus kritisiert auch Friče, der den scheinbar antibourgeois und antikleinbürgerlichen Charakter des Dadaismus aufdeckt, der im Wesentlichen auf der Amoralität – dem Ideal der Dadaisten – des Bordells gründet. Der Marxist Máczka kritisiert in analoger Weise die »Moral des Stammgasts der Nachtlokale«<sup>72</sup>.

Die intermedialen Experimente, die Friče in seiner Darstellung beschreibt, dienen letztlich nicht der neuen Kunst, sondern sind schlicht Kakophonie. Tzara wird von Parnach als »pathologischer Nihilist« präsentiert. Dieser Kritik fällt auch das große Arsenal von Phänomenen anheim, die mit dem Dadaismus nur indirekt verbunden sind, einschließlich des Readymade oder der heute in Vergessenheit geratenen Definition des Dadaismus in der bildenden Kunst als Merismus.<sup>73</sup>

Bammel', der sich nicht in die Details der Geschichte der Bewegung vertieft hat (seiner Rezension gemäß wurde die Bewegung »1917 [...] in Zürich [...], von einer Gruppe deutscher Müßiggänger«<sup>74</sup> gegründet), spricht sich eindeutig gegen einen Zusammenhang von Dadaismus und ihm ähnlichen Phänomenen aus, die sich in der russischen Kultur der 1910er Jahre entwickelten: »Der Dadaismus hat nichts zu tun mit Kubismus, Futurismus und Expressionismus.«<sup>75</sup>

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

### *Zwei Revolutionen*

Die russische Lesart des Dadaismus erfolgte nicht mit Blick auf Analogien, sondern mit Blick auf Unterschiede, Widersprüche und Differenzierungen. Die avantgardistischen Phänomene in der westlichen Poesie sind, so der Kritiker Parnach, durch das hohe Alter der ›europäischen Sprache‹ hervorgerufen worden (»Die visuelle ›Gedicht‹-Wahrnehmung triumphierte: kapriziöse Zeilenwechsel, typographische Zeichen im Überschwang, eine Tendenz zur grafischen Expressivität der Buchstaben, Silben usw.«<sup>76</sup>). Die gealterte literarische Materie muss wiederbelebt werden. Doch um diese Wiederbelebung kümmern sich laut Parnach nicht die Träger der Kultur selbst, sondern die Barbaren-und-Ausländer: der Grieche Jean Moreau, der polnische Jude Guillaume Apollinaire und der Rumäne Tzara. Parnach entwickelt eine Argumentation im Stile von Spenglers *Untergang des Abendlandes* – die gegenwärtige Kultur ist das Resultat zivilisatorischen Verfalls. Der ›Revolution‹ nahe, das heißt der russischen beziehungsweise sowjetischen Avantgarde, sind nur die Abtrünnigen (vom Typ Picasso).<sup>77</sup> Lebendig sind nur die ›fremden‹ Elemente.

Eindeutig formulierte 1923 diese Inkongruenz Ėfros, der »die Gegensätzlichkeit der Ideologien und Praktiken Chlebnikovs und seiner wenigen Freunde gegenüber den Experimenten der dadaistischen Gruppierungen im Westen«<sup>78</sup> behauptet und gleichzeitig auch eine präzise Trennlinie zwischen Dadaismus und Glossolalie zieht, einer im Symbolismus privilegierten Praxis, die das ›selbstwertige Wort‹ mit der theologischen Tradition der Zungenrede verbindet, die sich auf die neutestamentarische Niederkunft des Heiligen Geistes auf die Apostel (in der Apostelgeschichte des Lukas, 2:2–4, und im 1. Korintherbrief des Apostels Paulus, 12:4–11) beruft. Die Bedeutung Dadas bildet sich entgegen der eigenen Programmatik aus, sagt Ėfros. Und an diesem Punkt nähert sie sich der Zaum'-Sprache an, hört aber dadurch gleichzeitig auf, sie selbst zu sein.

Aber einen Berührungspunkt des Dadaismus mit Russland gibt es. Diese Verbindung ist abstrakt und vergleicht Phänomene, die man nicht miteinander gleichsetzen kann, aber sie liefert eine mögliche Erklärung dafür, warum man sich in Russland so wenig und so spät für den Dadaismus interessierte. Ėfros schreibt: »Der Schlachtruf der Dadaismus-Begründer [...] verwirklichte Russland in der Revolution.«<sup>79</sup> Er zitiert die Ambitionen der Dadaisten in der Formulierung Tzaras: »Es gibt eine große Zerstörungsarbeit. Ausfegen, säubern.«<sup>80</sup> Das, was für den Dichter eine Proklamation war, die den verstandesmäßigen und den ästhetischen Bereich berührte, haben in Russland die politischen Avantgardisten im Genre des Regimewechsels realisiert. Aber die Ähnlichkeit der Verfahren wurde in der russischen Rezeption als unerträglich und oberflächlich abgetan; die

Tingeltangel-Semantik der Restaurants und Bordelle schien den russischen Beobachtern viel zu unverantwortlich und unseriös. Dada zu verfolgen oder sich daran zu beteiligen, war (aus russischer Perspektive) nur aus der Distanz, »aus der Ferne«<sup>81</sup> möglich, sagt Éfros. Im eigenen Leben ging eine gigantische ›Dadaisierung‹ der Wirklichkeit im Namen der Revolution vor sich. Die Distanz erwies sich sowohl als temporär als auch als ideologisch.

Aus dem Russischen von Anja Schloßberger

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

### Die russische Rezeption von DADA

<sup>1</sup> In Clara Zetkins Erinnerungen (1924/1925) findet sich hierzu folgende Passage: »Warum das Neue als Gott anbeten, dem man gehorchen soll, nur weil es ›das Neue‹ ist? Das ist Unsinn, nichts als Unsinn. Übrigens ist auch viel konventionelle Kunstthechelei dabei im Spiele und der Respekt vor der Kunstmode im Westen. [Selbstverständlich unbewusst.] Wir sind gute Revolutionäre, aber wir fühlen uns verpflichtet zu beweisen, daß wir auf ›der Höhe der zeitgenössischen Kultur‹ stehen. Ich habe den Mut, mich als ›Barbar‹ zu zeigen. Ich kann die Werke des Expressionismus, Futurismus, Kubismus und anderer Ismen nicht als höchste Offenbarungen des künstlerischen Genies preisen. Ich verstehe sie nicht. Ich habe keine Freude an ihnen.« Zetkin, Clara: *Erinnerungen an Lenin*, Berlin 1957, 16. Ich danke Sergej Fofanov nicht nur dafür, dass er mich auf dieses kurz vor Lenins Tod geführte Gespräch aufmerksam gemacht hat, sondern auch für seine Hinweise auf einige andere Quellen, die in diese Publikation Eingang gefunden haben.

<sup>2</sup> Obwohl der frühere Anhänger des Futurismus Nikolaj Kubin und einer der Hauptbegründer der Imaginisten, Vadim Šeršenevič, ihrer Begeisterung für Marinetti Ausdruck verliehen, fragte sich dieser ob der allgemeinen Reaktion: »Warum wollen die russischen Futuristen nicht mit mir sprechen? Die Feinde applaudieren mir, aber die Freunde kommen warum auch immer demonstrativ nicht zu meinen Lesungen«, klagte Marinetti (in der Zeitung *Russkoe Slovo* vom 1. Februar 1914, 6). Die Ablehnung Marinettis durch die russischen Futuristen beschreibt auch Nikolaj Chardžiev in seinem Artikel »Veselyj God Majakovskogo« (Das lustige Jahr Majakovskijs), erstmals erschienen 1940, abgedr. in Chardžiev, Nikolaj: *Stat'i ob avangarde* (Artikel zur Avantgarde), Bd. 2, Moskva 1997, 17–21. Noch während der Zeit der inszenierten ›reinen Poesie‹ im Jahr 1922 forderte Majakovskij, »den Futuristen Majakovskij nicht mit dem Futuristen Marinetti durcheinander zu bringen«. Zit nach Krusanov, Andrej: *Russkij avangard 1907–1932. Istoričeskij obzor* (Russische Avantgarde 1907–1932. Historischer Überblick), t. II, kn. 1, Moskva 2003, 444.

<sup>3</sup> Vgl. Jangfel'dt, Bengt (Hg.): *Roman Jakobson. Budetl'janin nauki: Vospominanija, pis'ma, stat'i, stichi, proza* (Roman Jakobson. Futurist der Wissenschaft: Erinnerungen, Briefe, Aufsätze, Gedichte, Prosa), Moskva 2012, 37. Erlern hat Jakobson das Französische an dem renommierten Lazarev-Institut vor dem Ersten Weltkrieg bei dem Kritiker und Übersetzer Genrich Edmundovič Tasteven, der 1914 das Buch *Futurizm. (Na puti k novomu simvolizmu)* (Futurismus. [Auf dem Weg zum neuen Symbolismus]), dem die publizierten Manifeste Marinettis beigegeben waren, veröffentlicht hatte. Vgl ebd. 26–27. Zu dieser Zeit waren seine Manifeste bereits in Buchform in der Übersetzung Šeršenevičs erschienen.

<sup>4</sup> Dies führte dazu, dass Šaršun nur in der Presse Erwähnung fand (zum Beispiel von Valentin Parnach in seinem Artikel »Das heutige Paris«, in *Rossija* 7 (1923). Eine ernsthafte Rezeption seines Werkes und auch seiner Kontakte zu den Dadaisten und zum Dadaismus blieb indes aus.

<sup>5</sup> Tatlin hatte im Unterschied zu Malevič bereits vor dem Ersten Weltkrieg Deutschland besucht.

<sup>6</sup> Aus diesem Treffen ging zwar keine Zusammenarbeit mit dem Bauhaus hervor, aber Malevič konnte immerhin einen eigenen Band in der von Walter Gropius und Laszlo Moholy-Nagy herausgegebenen Bauhaus-Reihe veröffentlichen. Siehe Malewitsch, Kasimir: *Die gegenstandslose Welt*, hg. u. mit einem Vorwort von Stephan von Wiese, übers. von Alexander von Riesen, Nachdruck der Ausgabe von 1927, Neue Bauhausbücher; neu übersetzt von Anja Schloßberger für den Ausstellungs-Katalog *Kasimir Malewitsch: Die Welt als Ungegenständlichkeit*, Kunstmuseum Basel 2014.

<sup>7</sup> Zu den Details siehe Benson, Timothy O. a. Aleksandra Shatskikh: »Malevich and Richter: An Indeterminate Encounter«, in *October* 143 (Winter 2013), 52–68.

<sup>8</sup> Der dadaistischen Ästhetik ebenfalls nahe stand die Tifliser Zeitschrift  $H_2SO_4$ , herausgegeben von Simon Čikovani unter Beteiligung der russischen Avantgardisten.

<sup>9</sup> Siehe Richter, Hans: *DADA-Kunst und Antikunst: Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln 1964, 32 u. 204.

<sup>10</sup> Vgl. Izjumskaja, Marina: *Nemeckie dadaisty i Rossija* (Die deutschen Dadaisten und Russland), Moskva 2000, 52–53.

<sup>11</sup> Brupbacher war zwei Mal mit Russinnen verheiratet: 1901 heiratete er Lidija Petrovna Kočetkova und 1922 Paulette Goutzait-Raygrodski. Siehe Huser, Karin: *Eine revolutionäre Ehe in Briefen. Die Sozialrevolutionärin Lidija Petrovna Kotschetkova und der Anarchist Fritz Brupbacher*, Zürich 2003.

<sup>12</sup> Vgl. Töteberg, Michel: *Heartfield*, Reinbek bei Hamburg 1978, 33. Später (1933) realisierte Heartfield eine Reise in die UdSSR, er stellte aus, hielt Vorträge, besuchte außer Moskau und Leningrad zum Beispiel auch Baku, Batumi und Odessa, schloss Bekanntschaft und Freundschaft mit Sergej Tret'jakov, traf Aleksandr Rodčenko und andere.

<sup>13</sup> Vgl. Nerdinger, Winfrid: *Rudolf Belling und die Kunstströmungen in Berlin 1918–1923*, Berlin 1981, 77.

<sup>14</sup> Vgl. Bexte, Peter: *Mit den Augen hören / mit den Ohren sehen. Raoul Hausmanns optophonetische Schnittmengen*, in *Theatrum Scientiarum / Spuren der Avantgarde: Theatrum anatomicum: Frühe Neuzeit und Moderne im Kulturvergleich*, Bd 5, hg. v. Helma Schramm, Ludger Schwarte u. Jan Lazardzig, Berlin 2011, 435–436.

<sup>15</sup> Germanin, André: »Illia Zdanévitch et le surdadaïsme russe«, in *Créer Bruxelles*, 2e année, n° 1, janv.–fév. 1923, 135–139. Siehe auch Livak, Leonid u. Andrej Ustinov (Hg.): *Literurnyj avangard ruskogo Pariža* (Literarische Avantgarde im russischen Paris), Moskva 2014, 816.

<sup>16</sup> Aragon schrieb in *Projekt der Geschichte der Gegenwartsliteratur*: »Tzara kam mit einem gewissen Zdanevič an, in ihm sehe ich die Inkarnation russischer Idiotie, möglicherweise in ihrer schlechtesten Form, und wer die Zaum'-Sprache erfand, dem sind auch närrische Erfindungen recht.« Zit. nach Aragon, Louis: *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, Paris 1994, 122–123.

<sup>17</sup> Zum Zusammenhang von Zaum'-Poesie und Dadaismus siehe Oraič Tolič, Dubravka: »Zaum' i dada« (Zaum' und Dada), in *Zaumnij futurizm i dadaizm v russkoj kul'ture* (Zaum'-Futurismus und Dadaismus in der russischen Kultur), sost. Luigi Magarotto, Marcio Marcaduri, Daniela Ricci, Bern, Berlin, Frankfurt a. M., New York, Paris, Wien, 1991, 57–80.

<sup>18</sup> Zit. nach Livak u. Ustinov: *Literurnyj avangard ruskogo Pariža*, 54.

<sup>19</sup> Ebd., 172f. Siehe auch Calov, Gudrun: »Deutsche Beiträge zur bildenden Kunst und Architektur Rußlands und der Sowjetunion von 1914–1941«, in *Deutsche in Russland und in der Sowjetunion 1914–1941*, hg. v. Eisfeld, Alfred, Herdt, Victor, Meissner, Boris, Berlin 2007, 336.

<sup>20</sup> Vgl. Grosz, George: *Ein kleines Ja und ein großes Nein*, Reinbek bei Hamburg 1955, 169–175.

<sup>21</sup> Vgl. Baader, Jochannes: *Tak govoril Oberdada: Manifesty, listovki, esse, stichi, zametki, pis'ma. 1906–1954* (So sprach der Oberdada: Manifeste, Notizen, Essays, Anmerkungen, Briefe), hg. v. S. Kudrjavceva, Dtsch. v. T. Nabatnikov, Moskva 2013.

<sup>22</sup> Vgl. *Das Oberdada. Die Geschichte einer Bewegung von Zürich bis Zürich*, hg. von Karl Riha, Siegen, 1987. Siehe auch Sirotkin, Nikita: »Kontakty ruskogo i nemeckogo chudožestvennogo avangarda«, in <http://avantgarde.narod.ru/beitraege/tp/ns kontakte.htm> (26.08.2016).

<sup>23</sup> Šaršun, Sergej: »Moe učastie vo francuzskom dadaističeskom dviženii«, in *Vozdušnye puti* 5 (1967), 32–40, hier 39ff; in diesem Band »Mein Anteil an der französischen Dada-Bewegung«, 117–123.

<sup>24</sup> John Bowlit hat also nicht recht wenn er behauptet, dass russische Künstler weder in Westeuropa noch in Russland Kontakte zur Gruppe der russischen Dadaisten hatten. Vgl. Bowlit, John: *Russian Art, 1875–1975: A Collection of Essays*, New York 1976, 153.

<sup>25</sup> Tolstoj, Andrej: »Sergej Šaršun i dadaisty v Berlīne« (Sergej Šaršun und die Dadaisten in Berlin), in *Rossija – Germanija: Kul'turnye svjazi, iskusstvo, literatura v pervoj polovine dvadcatogo veka* (Russland – Deutschland: kulturelle Beziehungen, Kunst, Literatur in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts), Moskva 2000, 63–71, hier 64f.

<sup>26</sup> Vgl. Kromm, Natalie: »Die Rubrik ›Dada‹ in der Zeitschrift *Sovremennyj Zapad*. Ein Beitrag zur russischen Dada-Rezeption und ihren Vermittlern«, in *Zeitschrift für Slawistik* 51/1 (2006), 44–58, hier 49f.

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

### Die russische Rezeption von DADA

<sup>27</sup> Juan Allende-Blin: »Die Skrjabinisten oder wie eine Komponistengeneration links liegen blieb«, in *Alexander Skrjabin und die Skrjabinisten*, hg. von Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn, Musik-Konzepte Bd. 32/33, edition text+kritik, München 1983, 81–102.

<sup>28</sup> Freeland, Diana: *Sonia Delaunay. Art into Fashion*, New York 1986, 16–17.

<sup>29</sup> Vgl. Livak u. Ustinov: *Literaturnyj avangard ruskogo Pariža*, 54.

<sup>30</sup> Jacques Sindral ist das Pseudonym des Journalisten und Schriftstellers Alfred Fabre-Luce.

<sup>31</sup> Lunačarskij, Anatolij: »K charakteristike novejšej francuzskoj literatury« (Zur Charakteristik der neuen französischen Literatur), in *Pečat' i revoljucija 2* (mart 1926), 17–26.

<sup>32</sup> Siehe u. a. Izjumskaja: *Nemeckie dadaisty i Rossija*.

<sup>33</sup> Siehe dazu Marzaduri, Marzio: *Dada Russo, l'avanguardia fuori della Rivoluzione*. Bologna 1984; siehe auch ders. et al.: *Zaumnyj futurizm i dadaizm v ruskoj kul'ture*; Ičin, Kornelija: *Dada po-russki* (Dada auf Russisch), Beograd 2013.

<sup>34</sup> Vgl. Parnis, Aleksandr: »Ni odin Pariž ne vidal takogo skandala...« Élementy proto-dada v ruskom futurizme« (Kein Paris hat je so einen Skandal gesehen. Elemente des Proto-Dadaismus im russischen Futurismus), in *Ruskij avangard v krugu evropejskoj kul'tury* (Russische Avantgarde im Kreis der europäischen Kultur), Moskva 1993, 113.

<sup>35</sup> Vgl. ebd.

<sup>36</sup> Siehe dazu Gorjély, Benjamin: »Dada en Russie«, in *Cahiers Dada Surréalisme*, 1 (1966), 39; Gerasimenko, Pavel (sost.): *Ruskij Dada: Ničevoki Rossii – Dada Zapada* (Russischer Dada: Die Nichtsler Russlands – Dada des Westens), Sankt Peterburg 2003; Wendland, Holger (Hg.): *Russischer Dada. Die Nichtsler. Der Hundekasten*, Einleitung und a. d. Russ. von Thomas Keith, Dresden 2015.

<sup>37</sup> Vgl. Ničevoki: »Die Nichtsler Russlands sind der Dada des Westens«, in diesem Band, 51.

<sup>38</sup> Parnach, Valentin: »Das heutige Paris«, in diesem Band, 87–90, hier 88.

<sup>39</sup> Vgl. Nikitaev, Aleksandr: »Vvedenie v Sobačij jaščik. Dadaisty na ruskoj počve« (Einführung in den Hundekasten. Dadaisten auf der russischen Erde), in *Iskusstvo avangarda: jazyk mirovogo obščšenija*. Materialy meždunarodnoj konferencii, 10–11 dekabnja 1992 (Die Kunst der Avantgarde: Sprache der Welt. Materialien einer internationalen Konferenz), Ufa 1993, 190–205.

<sup>40</sup> Ebd., 195.

<sup>41</sup> Vgl. ebd., 198–199. Vgl. auch Keith, Thomas: »Dada des Ostens? Die Manifeste der Nichtsler«, in Wendland: *Russischer Dada*, 25.

<sup>42</sup> Ebd., 35.

<sup>43</sup> Vgl. Kromm, Natalie: »Die Rubrik ›Dada‹ in der Zeitschrift *Sovremennij Zapad*: ein Beitrag zur russischen Dada-Rezeption und ihren Vermittlern«, in *Zeitschrift für Slawistik* Bd. 51, 1 (2006), 44–58, hier 56; vgl. auch Bowlt, John: »The Cow and the Violin. Towards a History of Russian Dada, in The History of Dada: The Eastern Dada Orbit: Russia, Georgia, Ukraine, Central Europe, and Japan (Crisis and the Arts)«, ed. by Stephen C. Foster, Boston 1998, 137–163.

<sup>44</sup> Siehe Parnis: »Ni odin Pariž ne vidal takogo skandala...« »Bestechende typologische Ähnlichkeiten« zwischen dem Dadaismus und den Phänomenen der russischen Avantgarde konstatiert in seiner Monografie über den Dadaismus Vladimir Sedel'nik. Vgl. ders.: *Dadaizm i dadaisty*, Moskva 2010, 128.

<sup>45</sup> Vgl. Izjumskaja: *Nemeckie dadaisty i Rossija*, 53.

<sup>46</sup> »Die Kunde vom *Dadaismus* erreichte Russland spät. Wir hörten erst fünf Jahre nach seiner Entstehung davon«, schreibt Abram Ėfros in »Dada und Dadaismus«, ohne die Quelle und die Umstände zu präzisieren. In diesem Band, 133–143, hier 134.

<sup>47</sup> Zu den Übersetzungen siehe Kromm: »Die Rubrik ›Dada‹«.

<sup>48</sup> Ėfros, Abram: »Dada und Dadaismus«, 134.

<sup>49</sup> Lunačarskij, Anatolij: »Pis'ma iz Pariža (Pis'mo četvertoe). Barbjus« (Briefe aus Paris. Vierter Brief. Barbjus), in *Krasnaja gazeta* 30 (3.02.1926); siehe auch ders.: *Sobranie sočinienij: Literaturovedenie, Kritika, Ėstetika* (Gesammelte Werke. Literaturwissenschaft, Kritik, Ästhetik), Moskva 1964, 405.

<sup>50</sup> Friče, Vladimir: »Dadaismus«, in diesem Band, 167–171, hier 167.

<sup>51</sup> Siehe dazu ausführlicher Bowlt, John E.: »Chudožestvennyj avangard na voennom fronte« (Künstlerische Avantgarde an der Kriegsfront), in *Avangard i vojna* (Avantgarde und der Krieg), hg. v. Kornelija Ičin, Beograd 2014, 271–282.

<sup>52</sup> Vgl. Smirnov, Igor: »Vesti s teatra voennyh dejstvij« (Nachrichten aus dem Theater der Kriegsaktionen), in *Avangard i vojna*, 18–19.

<sup>53</sup> Vgl. Grigor'eva, Nadežda: »Krizis ponimanija vojny u russkich simbolistov serediny 1910-ch gg.« (Die Krise in der Betrachtung des Krieges bei den russischen Symbolisten in der Mitte der 1910er Jahre), in *Avangard i vojna*, 34.

<sup>54</sup> Romov, Sergej: »Von Dada zum Surrealismus (Über Malerei, Literatur und die Intelligenz in Frankreich)«, in diesem Band, 197–230, hier 206.

<sup>55</sup> Ebd.

<sup>56</sup> Gemeint ist die »Erste Internationale Dada-Messe«, die vom 1. Juli bis 25. August 1920 in der Galerie von Otto Burchard im Stadtteil Tiergarten, Lützow Ufer 13, stattgefunden hat.

<sup>57</sup> In der russischen Presse erschienen zu dieser Zeit (1921–1922) auch Anmerkungen zum Dadaismus, die Jurij Tynjanov im Rahmen seiner »Zapiski o zapadnoj literature« (Aufzeichnungen über die westliche Literatur) in der Zeitschrift *Knižnyj ugol* (Bücherecke) veröffentlichte. In Tynjanov, Jurij: *Poëtika. Istorija literatury. Kino*, (Poetik. Literaturgeschichte. Film), Moskva 1977, 124–131. Siehe auch die Fußnote von Marietta Čudakova, 446. Kürzere Anmerkungen zum Dadaismus hat Aleksandr Galuškin in der Sevastopoler Presse ausfindig gemacht: in der Zeitung *Jug Rossii* vom 28. April 1920 (signiert mit »O.«, was Galuškin und Parnis in ihrem Artikel als Abkürzung für K. V. Orlov dechiffrierten (Parnis: »›Ni odin Pariž ne vidal takogo skandala...‹«, 115. Auf diese Publikation bezieht sich dann Gerald Janacek in »Dada in Central and Eastern Europe«, in *The Eastern Dada Orbit: Russia, Georgia, Ukraine, Central Europe and Japan*, ed. by idem a. Toshiharu Omaku, New York 1988, 6. Ausgerechnet im Sommer 1920 erfuhr auch Zdanevič nach eigenen Bekunden in einem Briefwechsel vom Dadaismus. Vgl. Parnis: »›Ni odin Pariž ne vidal takogo skandala...‹«, 113.

<sup>58</sup> Vgl. Sedel'nik, Vladimir: *Dadaizm i dadaisty* (Dadaismus und Dadaisten), Moskva 2010, 55–56.

<sup>59</sup> Vgl. Jakobson, Roman: »Vliv revoluce na ruský jazyk. Poznámky ke knize A. Mazona *Lexique de la guerre et de la revolution en Russe*« (Der Einfluß der Revolution auf die russische Sprache. Bemerkungen zu dem Buch von A. Mazon *Lexique de la guerre et de la revolution en Russe*), in *Nové Atheneum* 2 (1920/21), 110–114, 200–212, 250–255, 310–318.

<sup>60</sup> Ribemont-Dessaignes, Georges: »Ist Dada tot?«, in diesem Band, 65–69, hier 67.

<sup>61</sup> Ėfros: »Dada und Dadaismus«, 138.

<sup>62</sup> Šaršun: »Mein Anteil an der französischen Dada-Bewegung«, 117.

<sup>63</sup> Ribemont-Dessaignes: »Ist Dada tot?«, 66.

<sup>64</sup> Romov: »Von Dada zum Surrealismus«, 212.

<sup>65</sup> Šaršun, Sergej: »Dadaismus (Kompilation)«, in diesem Band, 97–105, hier 97.

<sup>66</sup> Bammel', Grigorij: »Dada Almanach. Rezension«, in diesem Band, 57–59, hier 58. Mit dem Zusammenhang zwischen Zaum' und Dadaismus befasst sich auch Benjamin Gorjely: »Dada en Russie«, in *Cahiers de l'Association internationale pour l'étude de Dada Surréalisme* 1 (1966), 31–42.



## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

<sup>67</sup> Majakovskij, Vladimir: »Siebentägige Schau französischer Malerei«, in diesem Band, 157–160, hier 158.

<sup>68</sup> Šaršun: »Dadaismus (Kompilation)«, 33.

<sup>69</sup> Retrospektiv schreibt Grosz: »Wir aber waren der komplette, pure Nihilismus, und unser Symbol war das Nichts, das Vakuum, das Loch.« Grosz, George: *Ein kleines Ja und ein großes Nein*, Reinbek b. Hamburg 1955, 130.

<sup>70</sup> Ribemont-Dessaignes: »Ist Dada tot?«.

<sup>71</sup> Bammel': »Dada Almanach. Rezension«.

<sup>72</sup> Mácza, János: »Der Dadaismus und seine Erben«, in diesem Band, 181–188.

<sup>73</sup> Macza schreibt hierzu: »In der bildenden Kunst bezeichnete man den Dadaismus als Merismus... Er negierte nicht nur alle Resultate, sondern auch alle Mittel der bildenden Kunst, der M. ›baut seine Gemälde und Statuen nicht aus Farben oder z.B. aus Gips, sondern aus ›echten Dingen‹ (z.B. fotografischen Bildern, Nägeln, Streichholzschachteln, Drähten, Blech usw.), die vom Künstler auf der Leinwand oder Holz angebracht werden. Der erste Vertreter des Merismus ist der deutsche Dichter-und-Maler Kurt Schwitters.«. Übers. nach Maca, Ivan: *Iskusstvo sovremennoj Evropy* (Die Kunst des heutigen Europa), Moskva/Leningrad 1926, 132.

<sup>74</sup> Bammel': »Dada Almanach. Rezension«.

<sup>75</sup> Ebd.

<sup>76</sup> Parnach, Valentin: »Die Krise der französischen Poesie«, in diesem Band, 77–80, hier 77.

<sup>77</sup> Picasso weckte in Russland großes Interesse, und seine Rezeption ist voll von Umschwüngen und Polemik. Seine Rolle im Zusammenhang mit dem Dadaismus beschrieb Lunačarskij, der erste Volkskommissar im Namen der UdSSR, 1927 folgendermaßen: »Meiner Ansicht nach, ist es nicht gerecht, aus Picasso einen ›Dadaisten‹ zu machen. Er ist de facto der Vater von ›Dada‹; aber ›Dada‹ ist zwar ein legaler, aber kein gelungener Sohn von Picasso.« Lunačarskij, Anatolij: »Vystavka četyrech. Kartiny Picasso« (Ausstellung der vier. Bilder von Picasso), in *Večernjaja Moskva* 162 (20.07.1927); siehe auch ders.: *Iskusstvo na Zapade* (Kunst im Westen), Moskva 1981, 350.

<sup>78</sup> Ėfros: »Dada und Dadaismus«, 140.

<sup>79</sup> Ebd., 141.

<sup>80</sup> Ebd.

<sup>81</sup> Ebd., 142.

№ 82.

8 февраля 1921 г.

ЦЕНА НОМЕРА 10 ПР.

# ВЕСТНИК ТЕАТРА

ИЗДАНИЕ  
ТЕО  
НАРКОМПРОСА

НИКЕМ И НИГДЕ ПОРЫ-  
ШЕНА БЫТЬ НЕ МОЖЕТ.

РЕДАКЦИЯ:

НЕГЛЯННАЯ УЛ. (ПРОТИВ АЛЕКСАН-  
ДРОВСКОГО САДА), Д. 9.

ТЕАТРАЛЬН. ОТДЕЛ Н. К. П. Тел. 5-72-50.  
ПРИЕМ ОТ 3—4 Ч. ДНЯ ЕЖЕДНЕВНО.

ВЫХОДИТ  
ЕЖЕНЕДЕЛЬНО  
ПО ВТОРНИКАМ.

Орган театров Р. С. Ф. С. Р.

**СОДЕРЖАНИЕ:** Лозунги Октября Искусств.—Д. Толбузин: Первая и неотложная задача.—Пolemика и дискуссия: Дерзавин, Мовшензон, Сорж: Отрицание цирка.—Ф. Шипулинский: Из мыслей о кинематографии (письмо в редакцию).—Р. С. Ф. С. Р.: Я. Тугенхольд: Открытое письмо в редакцию «Вестника Театра». — Агнеты коношни провинциальной сцены. (На понедельнике «Зорь».)—Л. Колпачи: О том, что сделано—к вопросу о работах ТЕО.—Р. Я.: Письма с Запада: Мада.—Ю. Соболев: Из московских наблюдений.—Дневник рецензента.—Календарь.—Скорбный листок.—Официальный отдел.

## Лозунги Октября Искусств:

**Октябрь Искусств**—преодоление гипноза мнимых традиций, прикрывающих собою непринятие новых форм, вредную косность, а зачастую вражду к принципам коммунистического строительства.

**Октябрь Искусств**—борьба с шаблонной узко-просветительной тенденцией, которая насильственно втягивает пролетариат в плен феодальной, крепостнической и буржуазной идеологий.

**Октябрь Искусств** устанавливает подлинно марксистский подход к искусству в области его производственных отношений.

**Октябрь Искусств**—это искание форм для вулканирующего содержания современности.

Да здравствует Великий Октябрь Искусств!

**»Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«**

Die russische Rezeption von DADA

Roman Jakobson

## **Briefe aus dem Westen. Dada<sup>1</sup>**

»Dada ne signifie rien.«<sup>2</sup>

»Dilettanten, erhebt euch gegen die Kunst«<sup>3</sup>

In spießbürgerlichen und konservativen Zeiten gehorcht das Denken der Öffentlichkeit den Gesetzen eines gellenden Patriotismus. So wie die Welt des Kindes mit dem Kinderzimmer aufhört und dieses sich alles außerhalb davon analog dazu denkt, so beurteilt der Spießbürger alle Städte im Vergleich mit seiner Heimatstadt; und die Bürger von höherer Art legen obschon nicht alles Fremdstädtische, so doch alles Fremdländische auf das heimische Prokrustes-Bett, setzen immer beim heimischen Herd an. Die heimelige kleine Welt und die in die eigene Mundart »übertragbaren« schwer verständlichen Barbaren – soweit das übliche Schema. Sind Matrosen nicht revolutionär, weil sie keinen eigenen »Herd«, weder Heim noch Häuschen haben und allerorten gleichermaßen *chez soi* sind? Räumlicher Beschränktheit entspricht zeitliche Beschränktheit; das Vergangene wird normalerweise in Metaphernreihen aus dem Material der Gegenwart gezeichnet. Heute jedoch – dessen ungeachtet, dass Europa durch Visa, Währungen und Absperrungen aller Art in unzählige einzelne Orte verwandelt wurde – verkleinert sich der Raum in großen Schritten: Radio, drahtloses Telefon, Aero. Sollen doch Bücher und Bilder jetzt – aufgehalten durch Chauvinismus und Valuta – nicht über die jeweiligen Staatsgrenzen hinausgelangen. Und trotzdem gehen heute die irgendwo in Versailles entschiedenen Fragen dem schlesischen Arbeiter unter die Haut, und wenn das Brot teurer wird, so »spürt« der hungrige Städter die Weltpolitik am eigenen Leib. Die Argumente verlieren für ihre Landsmänner an Überzeugungskraft. Der Alltag sei spurlos verschwunden, jammern sogar die Humoristen.<sup>4</sup> Werte werden nicht mehr an der Börse gehandelt.

Was entspricht diesem »Aufrütteln« im wissenschaftlichen Leben? An die Stelle der Wissenschaft vom »tausendundeinsten Beispiel« – unausweichlich in Zeiten, da die Formel »so wie's war, so wird es sein« herrschte, da das Morgen sich verpflichtet sah, zum Heute zu passen und es den braven Bürger nach einem *chez soi* verlangte – tritt die Wissenschaft von der Relativität. Gestern waren für den Physiker wenn nicht gar die Erde, so doch unser Raum und unsere Zeit, die einzigen und für alle Welten gültigen, jetzt werden sie als Einzelfall betrachtet. Keine Spur mehr von der alten Physik, den alten Physikern bleiben bloß drei Argumente: »Jude«, »Bolschewik« und »Das widerspricht dem gesunden Menschenverstand«.

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

Der große Historiker Spengler behauptet in seinem berühmten Buch *Der Untergang des Abendlandes* (München, 1920): Geschichte als Wissenschaft habe es nie gegeben und könne es auch nie geben, vor allem aber sei man sich nie der Proportionen bewusst gewesen. So unterteile der Neger die Welt in sein Dorf und den »Rest«, und der Mond sei für ihn kleiner als die sich davor schiebende Wolke. Laut Spengler ist der über Normen philosophierende Kant sich sicher, dass seine Annahmen für die Menschen aller Zeiten und Völker gelten, nur expliziere er das nicht, weil das für ihn und seine Leser selbstverständlich sei. Überdies seien die von Kant aufgestellten Normen nur in Bezug auf das abendländische Denken notwendig.

Es ist symptomatisch, dass Viktor Chlebnikov<sup>5</sup> vor etwa zehn Jahren, 1911, schrieb: »Kant, der die Grenzen des menschlichen Verstandes bestimmen wollte, hat die Grenzen des deutschen Verstandes bestimmt. Zerstretheit eines Gelehrten.«<sup>6</sup> Spengler vergleicht sein streng relativistisches System mit der Entdeckung von Kopernikus. Treffender wäre eine Gegenüberstellung mit Einstein; das kopernikanische System entspricht eher dem Übergang von der Geschichte des Christentums zur Geschichte der Menschheit. Spenglers Buch erregte großes Aufsehen in der Presse. Die *Vossische Zeitung* schlussfolgerte: »Ach, Relativismus! Warum von etwas so Trübseligem sprechen!« Veröffentlicht wurde eine umfangreiche Zurechtweisung, die das wahre Gegenmittel gegen Spenglers System gefunden hatte. Die Veröffentlichung dieser Rüge ging von der Vortreppe der Kirche aus. Sie beruhte nicht auf der Laune eines Einzelnen: Die Macht des Vatikans wächst. Der Papst hatte schon lange nicht mehr so viele Nuntien. Nicht von ungefähr beeilte sich unlängst die französische Regierung – frohlockend, da Frankreich endlich seinen Revolutionsruhm los war –, die eigene Gottesfürchtigkeit herauszustellen.

Auf allen Gebieten der Wissenschaft die gleichen Trümmer, die Abkehr vom lokalen Standpunkt und neue schwindelerregende Perspektiven. Elementarste Prämissen, bis vor Kurzem unumstößlich, offenbaren deutlich ihren provisorischen Charakter. So enthüllt Bucharin in seiner Ökonomie der Transformationsperiode die Sinnlosigkeit Marx'scher Begriffe wie »Wert«, »Ware« und dergleichen auf unsere Zeit bezogen, ihre Untrennbarkeit von bestimmten, herauskristallisierten Formen und ihre Besonderheit.<sup>7</sup>

Dies gilt auch für die Ästhetik des Futurismus, die sich ein Großschreiben von Schönheit und Kunst verbietet. Der westliche Futurismus hat jedoch zwei Gesichter: Einerseits erkannte er als erster das Tautologische der althergebrachten Formel »in Schönheits Namen brechen wir alle Gesetze«, aus der folgt, dass, historisch betrachtet, jede neue Strömung gegenüber ihren Vorläufern eine Normierung des Normwidrigen darstellt; und anscheinend ist dann schon jede Sanktion unmöglich, wenn erst einmal statt der verordneten neuen Schönheit ein Bewusstsein von der Besonderheit und dem Episodischen

gewonnen ist. Es scheint, als erste hätten die wissenschaftlichen, historischen Futuristen es gerade aufgrund der Geschichtlichkeit des entschieden abgelehnten Vergangenen nicht vermocht, einen neuen Kanon zu begründen; doch nichtsdestotrotz bemüht sich der westliche Futurismus in all seinen verschiedenen Lesarten andererseits darum, eine Kunstrichtung (die 1001.) zu sein. Der Ausdruck »ein Klassiker des Futurismus« ist ausgehend von der Ausgangskonzeption des Futurismus ein Oxymoron; dennoch berief jener sich auf die Klassiker bzw. bedurfte ihrer. »Einer von unzähligen Ismen«, sprach die Kritik und hatte seine Achillesferse gefunden. Es brauchte eine neue Abgrenzung: »[Dada ist] die [...] Parallelerscheinung zu den relativistischen Philosophien dieser Zeit, [...] kein Axiom«<sup>8</sup>, verkündete einer der Wegbereiter, der Schriftsteller Huelsenbeck.

»Ich bin gegen die Systeme, das annehmbarste System ist das, grundsätzlich keines zu haben«<sup>9</sup> – ergänzte ein anderer Wegbereiter, der Franco-Rumäne Tristan Tzara. Es folgten Schlachtrufe, die Marinetti nachahmten. »[Dada] wendet sich gegen alles, was ihm [...] mumienhaft, feststehend erscheint.«<sup>10</sup> Daher die »Anti-Kultur-Propaganda«<sup>11</sup>, der »Bolschewism in art«<sup>12</sup>. »Die Vergoldung platzt ab. Die französische wie auch jede andere. | Ja meine Herren, wenn Sie für die Moral Ihrer Frauen zittern, für die Ruhe Ihrer Köchinnen und die Treue Ihrer Mätressen, für die Solidität Ihres Lehnstuhls, Ihrer Nachttöpfe [...] und die Sicherheit Ihres Staates, dann haben Sie ganz recht. Aber was tun? Sie faulen bereits und der Brand ist entfacht.«<sup>13</sup> (Ribemont-Dessaignes)

»Ich zerstöre die Gehirnschubkästen«, ruft Tzara mit einem Andreev nicht unähnlichen Pathos, »und die der sozialen Organisation: überall demoralisieren«<sup>14</sup>.

Man forderte, dieses »unsystemische« ästhetische Toben zu taufen, diese »Fronde der [großen, internationalen] Kunstbewegungen«<sup>15</sup>, wie Huelsenbeck sich ausdrückte.

Im Jahre 1916 gab man sich den Namen »Dada«. Dieser Name, gefolgt von einer Schleppe von Kommentaren, schlug im Handumdrehen den Kritikern ihre stärkste Waffe aus der Hand: die [Möglichkeit, Dada] der Scharlatanerie und Gaunerei zu bezichtigen. »[Die Futuristen] [...] werden besingen«<sup>16</sup>, schrieb Marinetti, und es folgte eine Kolonne der Gegenstände, die der Futurismus besingt. Ein Kritiker nahm den *Futu-Almanach* zur Hand, blätterte und folgerte: Das finde ich nicht. »Futurismus beinhaltet, Futurismus trägt, und Futurismus birgt [etwas]«, schrieben die Ideologen, angesteckt mit symbolistischer Esoterik. »Das finde ich nicht, Betrüger!«, antwortete der Kritiker. »Der Futurismus ist die Kunst des Zukünftigen«, sinnierte eben dieser. »Das ist eine Lüge! Der Expressionismus ist Ausdruckskunst – wieder eine Lüge!«. »Aber ›Dada‹, was ist die Bedeutung von ›Dada‹?« »Dada bedeutet

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

nichts«<sup>17</sup>, wetteiferten eilig die Dadaisten. »Es riecht nach nichts, es bedeutet ja nichts«<sup>18</sup>, bedient sich der Dada-Künstler Picabia eines armenischen Rätsels. Der Manifest-Dada ermuntert die Bürger, Mythen über das Wesen des Dada zu erdichten. »Dada [hetzt] die Ideen, jeder Bürger ist ein kleiner Dramaturg, erfindet verschiedene Auffassungen [...], um seine Intrigue zu zementieren.«<sup>19</sup> Das Manifest verkündet den Etymologieliebhabern, die [Kru-]Neger würden den Schwanz einer heiligen Kuh »Dada« nennen, irgendwo in Italien bedeute »Dada« Mutter, auf Russisch drücke »da« Bejahung aus usw.<sup>20</sup> Aber »Dada« hat nichts mit dem einen, anderen oder dritten zu tun. Es ist bloß ein in Europa in Umlauf gebrachtes kleines Unsinnswort, mit dem á l'aise<sup>21</sup> jongliert werden kann; Bedeutungen werden ihm angedichtet, Suffixe drangehängt und zusammengesetzte Wörter gebildet, die eine gegenständliche Illusion erzeugen: Dadasoph, Dadayama und dergleichen.

»[Das Wort] Dada ist der internationale Ausdruck [...] der [Kunst-]Bewegung[en]«, schreibt Huelsenbeck. »Die Frage Was ist Dada? ist undadaistisch und schülerhaft«<sup>22</sup>, bemerkt wiederum er. »Aber was will Dada?« »Dada will nichts.«<sup>23</sup> »Ich schreibe ein Manifest und will nichts, [...] und bin aus Prinzip gegen Manifeste, wie ich auch gegen Prinzipien bin«<sup>24</sup>, verkündet Tristan Tzara.

Was, ja was nur Dada zum Vorwurf machen, Unehrllichkeit oder gar verdeckte Machenschaften und Augenwischerei wohl kaum. Dada erkennt partiell »die Begrenztheit seiner Erscheinung in der Zeit«<sup>25</sup> an, es relativiert sich historisch, laut eigenem Bekunden.<sup>26</sup> Übrigens ist sein primäres Resultat, einen wissenschaftlichen Blick auf den künstlerischen Ausdruck zu richten, anders ausgedrückt, die Verfahrens-Entblößung – der Ausruf: »Die alte Kunst ist tot« oder »Die Kunst ist tot«<sup>27</sup>, je nach Temperament der Ausrufenden. Die erste Losung brachten die Futuristen auf, daher das »Vive le futur«, die zweite wurde nicht ohne Vorbehalt von Dada hingeworfen – denn was schert sie, die Künstler, die Zukunft: »À bas le futur.«<sup>28</sup> Der Improvisator aus Odoevskijs Geschichte etwa beschließt sein Leben, nachdem er die Gabe der alles entblößenden Hellsichtigkeit empfangen hatte, als Kappe tragender Narr, der Zaum'-Verse vor sich hinkritzelt.<sup>29</sup> Die Entblößung des Verfahrens ist scharf als Entblößung, das bereits entblößte Verfahren ist ohne den Kontrast à la longue<sup>30</sup> fad. Die erstmalige Verfahrens-Entblößung ist üblicherweise fundiert und reglementiert durch sogenannte Konstruktionsgesetze, doch führt beispielsweise der Weg vom Reim über die Assonanz hin zum Aufstellen einer beliebigen Lautkorrelation zur Ansicht, eine Wäschereirechnung sei ein poetisches Werk.<sup>31</sup> Ferner sind willkürlich angeordnete oder auf gut Glück mit der Maschine angeschlagene Buchstaben Gedichte, und Pinselstriche auf der Leinwand, gemalt von einem in Farbe getunkten Eselsschwanz, sind ein Gemälde. Vom gestrigen Kult der »gemachten Dinge« (beispielsweise sublimer Assonanz) zum Ausruf von Dada

»Dilletanten, erhebt Euch gegen die Kunst«<sup>32</sup> und zur Poetik des erstbesten über die Lippen gekommenen Worts (die Wäschereirechnung). Was sind die Dadas von Beruf? Im Moskauer Künstlerjargon ausgedrückt handelt es sich um »Künstler des Worts«<sup>33</sup>. Deklarationen gibt es von ihnen mehr als Verse und Bilder. Aber etwas tatsächlich Neues bieten ihre Verse und Bilder – zumindest im Vergleich mit dem russischen und italienischen Futurismus – nicht. Die *Maschinenkunst*<sup>34</sup> Tatlins, die Universal-Poeme aus Selbstlauten, die Chor-Gedichte (Simultanismus<sup>35</sup>), bruitistische Musik und Primitiva sind ihrer Natur nach ein poetischer »Berlitz«<sup>36</sup>:

Meine Mutter sagte mir verjage die Hühner  
ich aber kann nicht fortjagen die Hühner  
(Tzara)<sup>37</sup>

Schließlich die Paroxysmen des naiven Realismus. »Dada [besitzt] ›bon sens‹ [und hält] einen Tisch für einen Tisch und eine Pflaume für eine Pflaume.«<sup>38</sup>

Doch darum geht es nicht. Und die Dadas verstehen das. »Dada ist keine Kunstströmung«, sagen sie. »In der Schweiz war Dada zum Beispiel für abstrakte Kunst, in Berlin ist man dagegen.«<sup>39</sup> Entscheidend ist, dass – nachdem wir mit dem Prinzip der legendären Koalition von inhaltslosen Formen mit Inhalten fertig waren – wir über die Erkenntnis der Gewalt der künstlerischen Form, über das Verklingen der malerischen und poetischen Semantik, über die Farbe und die Faktur des ungegenständlichen Bildes als solche *resp.* über das fanatische Wort der Zaum'-Gedichte als solchem in Russland zur himmelblauen Wiese des ersten Oktober-Jubels gelangen, aber im Westen zur unzweideutigen dadaistischen Formel: »Nous voulons, nous voulons, nous voulons... pisser en couleurs diverses.«<sup>40</sup> Farbgebung als solche! Nur die Leinwand wurde ausgetauscht, wie ein Paradestück, an dem man sich satt gesehen hat.

Zu einem der Paradestücke für Dada wurde Poesie und Malerei. Seien wir ehrlich, Poesie und Malerei haben in unserem Bewusstsein einen unermesslich hohen Rang, allein traditionshalber. »Die Engländer sind so überzeugt von der Genialität Shakespeares, dass sie es nicht einmal für nötig halten, ihn zu lesen«, sagte Beardsley. Wir könnten Klassiker lesen, bevorzugen aber die Lektüre von Eisenbahn-, Detektiv- und Ehebruchsromanen, d.h. von solcher Literatur, in der das Wort am wenigsten in Erscheinung tritt. Wenn man Dostojewskij überfliegt ist es ein Leichtes, ihn für einen Groschenroman zu halten, weshalb er im Westen lieber im Kino angeschaut wird. Wenn die Theater voll sind, so weniger interesse- als traditionshalber. Das Theater stirbt. Es blüht Elektro. Die Kinoleinwand orientiert sich immer weniger an der Bühne, sie entledigt sich der theatralen Elemente, des theatralen *mise en scène*<sup>41</sup>. Zur rechten Zeit kam der Aphorismus des Dada Mehring: »Die Popularität einer Idee



## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

resultiert aus der Verfilmungsmöglichkeit ihres Anekdotenschatzes.«<sup>42</sup> Um der Abwechslung Willen akzeptiert der westliche Leser ein wenig das Aroma selbstwertiger Wörter. »Wir brauchen auch solche Literatur, die dem Verstand schmeckt wie ein Cocktail«, schreibt die Pariser Zeitschrift *Le Siècle*. Niemand hat einen derartigen Mix von altem Klump aller Zeiten und Herren Länder auf den Kunstmarkt gebracht wie die Vergangenheitsnegierer im letzten Jahrzehnt. Selbstverständlich sind auch die Dadas Eklektiker – doch ist es nicht der museale Eklektizismus ehrerbietiger Ehrfurcht, sondern die Buntheit eines frivolen Programms (nicht von ungefähr wurde Dada in einem Zürcher Cabaret gezeugt). Ein Maori-Liedchen und die Pariser Chansonette lösen einander ab, ebenso sentimentale Lyrik und der oben erwähnte Farb-Effekt. »Ich liebe ein altes Werk um seiner Neuheit willen. [Es ist nur der Kontrast, der uns an die Vergangenheit bindet]«<sup>43</sup>, äußert sich Tzara.

Man muss den Hintergrund berücksichtigen, vor dem Dada sich abspielt, um einige seiner Erscheinungsformen zu verstehen. Beispielsweise hätten die infantilen antifranzösischen Ausfälle der französischen Dadas und die antideutschen der deutschen vor zehn Jahren naiv und ziellos geklungen. Jetzt aber, da in den Ländern der Entente, vorsichtig ausgedrückt, ein zoologischer Nationalismus grassiert und in Deutschland als Reaktion darauf der hypertrophierte Nationalstolz eines unterjochten Volks erstarkt, da die *Königliche Britische Gesellschaft* zögert, Einstein die Medaille zu verleihen, weil Gold dann an Deutschland ginge, da die französischen Zeitungen sich über die Verleihung des Nobelpreises an – den dem Gerede nach zu Kriegszeiten germanophilen – Hamsun entrüsten, da bei eben diesen Zeitungen der politisch unschuldige Dada den schrecklichen Verdacht germanischer Machenschaften weckt und eben dort eine Anzeige für »nationale Doppelbetten« abgedruckt ist, ist die dadaistische Fronde leicht verständlich. Dada ist eine der wenigen intelligent-bourgeoisen internationalen Vereinigungen im gegenwärtigen Moment, in denen sogar wissenschaftliche Bündnisse gelöst werden.

Übrigens ist dieser eigentümliche internationale – der Dadaist Baumann deckt die Karten auf – »Dada das Produkt internationaler Hotelfoyers«<sup>44</sup>. Das Milieu, in dem Dada gedieh, das ist die Hochstapler-Bourgeoisie des Kriegs: Spekulanten, Kriegsgewinnler, Schieber, Schwarzmarkthändler und wie sie alle heißen. Deren sozial-psychologische Zwillinge im alten Spanien brachten dazumal den sogenannten »pikaresken Roman« hervor. Die Tradition kennen sie nicht (»Je ne veux même pas savoir s'il y a eu des hommes avant moi'«<sup>45</sup>), ihre Zukunft ist ungewiss (»à bas le futur«), sie eilen, das ihrige zu fassen (»Nimm und gib dich hin. Lebe und stirb.«<sup>46</sup>). Sie sind außerordentlich biegsam und geschmeidig (»man [kann] mit einem einzigen frischen Sprung entgegengesetzte Handlungen gleichzeitig begehen«<sup>47</sup>), sie sind Künstler in

all ihrem Tun (»Geschäfte sind auch poetische Elemente«<sup>48</sup>), sie entrüsten sich nicht über den Krieg (»[der Dadaismus ist] heute noch für den Krieg«<sup>49</sup>), und doch sind sie die ersten, die herbeieilen und sich dafür einsetzen, die Grenzen zwischen den gestern verfeindeten Staaten aufzuheben (»Je suis, mois, de plusieurs nationalités«), und sind sie schließlich satt, gehen sie lieber in die Bar (»es ·hält den Krieg und den Frieden in seiner Toga, aber es entscheidet sich für den Cherry Brandy Flip.«<sup>50</sup>). Hier, inmitten der kosmopolitischen Melange »de dieU et de boRdel«<sup>51</sup>, ist Dada Tzaras Kunde nach geboren.<sup>52</sup>

»Die Zeit ist dada-reif«, versichert Huelsenbeck, »sie wird in Dada aufgehen und mit Dada verschwinden.«<sup>53</sup>

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

### Die russische Rezeption von DADA

<sup>1</sup> Diese Übersetzung basiert auf Jakobson, Roman: *Raboty po poëtike* (Aufsätze zur Poetik), Moskva 1987, 430–434, unveröffentlicht in der Zeitschrift *Vestnik teatra* 82 (8. Februar 1921); vgl. die englische Übersetzung in ders.: *Language in Literature*, ed. by Krystyna Pomorska and Stephen Rudy, Cambridge, London 1987, 34–40.

<sup>2</sup> Tzara, Tristan: »Manifeste Dada 1918«, in *Dada* Nr. 3, Zürich 1918, dtisch. v. Hans Jacob: »Manifest Dada 1918«, in *Dada Almanach*. Im Auftrag des Zentralamts der deutschen Dada-Bewegung, hg. v. Richard Huelsenbeck, [Berlin 1920] New York 1966, 116–131, hier 118.

<sup>3</sup> So die Aufschrift auf dem Plakat der »Ersten Internationalen Dada-Messe« in Berlin im Juni 1920, organisiert von George Grosz, Raoul Hausmann und John Heartfield, eröffnet am 5. Juni in Berlin in der Galerie von Dr. Otto Burchard. Vgl. den Katalog *Erste Internationale Dada-Messe*, Berlin 1920 (A. d. Ü.).

<sup>4</sup> Fn. im Orig. v. Aleksandr Parnis: Besonders hart erging es den sich mit dem Alltag auseinandersetzenen Künstlern in Russland. Einer von ihnen beschwerte sich bitterlich bei mir: »Worüber kann man schreiben, wenn es keinen Alltag gibt.« Und so begannen sie, zu den Weißen zu laufen (Kuprin, Čirikov, Andreev, Bunin, Averčenko, Merežkovskij, A. Tolstoj). Aber auch dort war kein Alltag zu finden. Und so widmeten sie sich – der eine tränenreichen Gesuchen (Andreev), der andere Pogrom-Proklamationen (Kuprin), der nächste unverhohlener Speichelleckerei (Merežkovskij).

<sup>5</sup> Jakobson gebraucht hier nicht den Künstler-, sondern den Klarnamen (A. d. Ü.).

<sup>6</sup> Chlebnikov, Velimir: »Gespräch zwischen zwei Personen« (»Razgovor dvuch osob«, 1913), in *Werke*, 2. Prosa, Schriften, Briefe, hg. v. Peter Urban, Reinbek bei Hamburg 1972, 81–85, hier 81.

<sup>7</sup> Vgl. Bucharin, Nikolai I.: Ökonomik der Transformationsperiode. Mit Randbemerkungen von Lenin [*Ekonomika perechodnogo perioda*], [Moskva 1920] Berlin 1990.

<sup>8</sup> Huelsenbeck, Richard: »Einleitung«, in *Dada Almanach*, 3–9, hier 3.

<sup>9</sup> Tzara: »Manifest Dada 1918«, 126.

<sup>10</sup> Huelsenbeck: »Einleitung«, 4.

<sup>11</sup> Ebd., 5.

<sup>12</sup> Ebd., 7.

<sup>13</sup> Ribemont-Dessaignes, Georges: »Dadaland«, Dtsch. v. Walter Mehring, in *Dada Almanach*, 96–98, hier 98.

<sup>14</sup> Tzara: »Manifest Dada 1918«, 123.

<sup>15</sup> Richard Huelsenbeck: »Erste Dadarede in Deutschland«, in *Dada Almanach*, 104–108, hier 108.

<sup>16</sup> Marinetti, Filippo Tomaso: »Manifest des Futurismus« [1909], in *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde* (1909–1938), hg. v. Wolfgang Asholt u. Walter Fähnders, Stuttgart 1995, 3–7, 4.

<sup>17</sup> Tzara: »Manifest Dada 1918«, 118.

<sup>18</sup> Francis Picabia: »Manifest Cannibale Dada«, in *Dada Almanach*, 47–49, hier 48.

<sup>19</sup> Tzara: »Manifest Dada 1918«, 118.

<sup>20</sup> Vgl. ebd., 118f.

<sup>21</sup> Fn. im Orig. v. Aleksandr Parnis: Deutsch: frei.

<sup>22</sup> Huelsenbeck: »Einleitung«, 3f.

<sup>23</sup> O. V.: »Was wollte der Expressionismus«, in *Dada Almanach*, 35–41, hier 35.

<sup>24</sup> Tzara: »Manifest Dada 1918«, 117.

<sup>25</sup> Huelsenbeck: »Einleitung«, 8.

<sup>26</sup> Vgl. ebd.

<sup>27</sup> Tzara: »Manifest Dada 1918«, 119, ebenso Hausmann, Raoul: »Der Dada«, Berlin 1919.

<sup>28</sup> Ungenau in Tzara: »Manifest Dada 1918«, 130. Dort heißt es in der deutschen Übersetzung: »Vernichtung der Zukunft« (A. d. Ü.).

<sup>29</sup> Odojevski, Wladimir: »Der Improvisator« [1833], in *Russische Nächte*, Dtsch. v. Eckhard Thiele, Berlin 1987, 159–187, hier 177.

<sup>30</sup> Hier divergieren die russische und die englische Version signifikant. In der russischen steht »à la longue« (was auf Dauer oder langfristig bedeutet), in der englischen steht »à la langue« (A. d. Ü.).

<sup>31</sup> Vgl. Kručënych, Aleksej: »Tel' (ale stil') literatorov« [1916], in ders.: *Kukiš prošljakam* (Ein Stinkefinger den Rückständigen), Moskva/Tallin 1992, 111–138.

<sup>32</sup> Vgl. den Katalog *Erste Internationale Dada-Messe*.

<sup>33</sup> Vgl. Velimir Chlebnikovs Artikel »Künstler der Welt!« (»Chudožniki mira!«), in ders.: *Sobranie sočinenij* (Gesammelte Werke), 6 Bd., Bd. 1 *Stat'i (nabroski), učënye trudy, vozzvanija, otkrytye pi'sma, vystupenija (1914–1922)* (Artikel [Entwürfe]), wissenschaftliche Arbeiten, Aufrufe, offene Briefe, Vorträge [1914–1922], Moskva 205, 153–158.

<sup>34</sup> Dtsch. im Orig. (A. d. Ü.).

<sup>35</sup> Vgl. Huelsenbeck: »Erste Dadarede in Deutschland«, 106.

<sup>36</sup> Siehe dazu ebd.

<sup>37</sup> Tzara, Tristan: »Suaheli«, aus dem Zyklus »Poèmes nègres«, in *Oeuvre complets*, Bd. I, Paris 1975. Siehe auch die deutsche Übersetzung in *Dada Almanach*, 143.

<sup>38</sup> Huelsenbeck: »Einleitung«, 5.

<sup>39</sup> Ebd., 8.

<sup>40</sup> Ein immer wieder abgewandelter Aphorismus von Tzara, vgl. etwa »Chronique Zurichoise«, in *Dada Almanach*, 10–29, 13 (A. d. Ü.).

<sup>41</sup> Fn. im Orig. v. Aleksandr Parnis: Franz.: In-Szene-Setzen.

<sup>42</sup> Mehring, Walter: »Enthüllungen«, in *Dada Almanach*, 62–81, 62.

<sup>43</sup> Tzara: »Manifest Dada 1918«, 122.

<sup>44</sup> Baumann, Hans: »Eine dadaistische Privatangelegenheit«, in *Dada Almanach*, 29–35, hier 33. Die russische Übersetzung, die statt Hotelfoyers *otdelenie* (dtsch. Abteilung) schreibt, ist hier sehr ungenau (A. d. Ü.).

<sup>45</sup> Tzara: »Chronique Zurichoise«, 22.

<sup>46</sup> Huelsenbeck: »Einleitung«, 4.

<sup>47</sup> Tzara: »Manifest Dada 1918«, 117f.

<sup>48</sup> Ebd., 123.

<sup>49</sup> Huelsenbeck: »Erste Dadarede in Deutschland«, 106.

<sup>50</sup> Huelsenbeck: »Einleitung«, 4.

<sup>51</sup> Tzara: »Chronique Zurichoise«, 11. Die Groß- und Kleinschreibung wurde dem Original angeglichen (A. d. Ü.).

<sup>52</sup> Fn. im Orig. v. Aleksandr Parnis: Siehe dazu Hans Blüher: *Die Rolle der Erotik in der männlichen Gesellschaft*, Bd. 1, 2, Jena 1917.

<sup>53</sup> Huelsenbeck: »Einleitung«, 9.

**»Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«**

Die russische Rezeption von DADA

Роман Яacobсон

## **Письма с Запада. Дада**

«Dada ne signifie rien» (Dada, 3, 1918)

«Dilletanten, erhebt euch gegen die Kunst»

(Плакат на выставке Дада в Берлине, в июне 1920 г.)

В дни малых дел и устойчивых ценностей общественное мышление подчиняется законам колокольного патриотизма. Как для ребенка мир кончается детской, а все, что вне, мыслится по аналогии, так мещанин все города оценивает в сопоставлении с родным, а граждане высшего порядка, если не иногороднее, то все чужестранное кладут на домашнее прокрустово ложе, танцуют от печки туземной культуры. Родной мирок и «переводимые» на свой диалект малопонятные варвары – такова обычная схема. Не потому ли революционны матросы, что у них нет этой самой «печки», нет очага, домка, и они всюду равно *chez soi*? Ограниченности в пространстве соответствует ограниченность во времени; прошлое нормально рисуется рядом метафор, для которых материал – настоящее. Но сейчас, несмотря на то, что визами, валютами, кордонами всех сортов Европа обращена в множество обособленных точек, – пространство сокращается гигантскими шагами – радио, беспроволочный телефон, аэро. Пусть книги и картины не переходят сегодня, осажденные шовинизмом и валютой, государственных границ. Но сегодня вопросы, решаемые где-нибудь в Версале, – шкурны для силезского рабочего, и, если растет цена на хлеб, голодный горожанин «ощущает» мировую политику. Аргумент к земляку теряет убедительность. Быта не осталось, плачут даже юмористы.<sup>1</sup> Ценности не котируются.

Что соответствует этой «раскачке» в научной жизни? На смену науке «тысяча первого примера», неизбежной в дни, когда формула «так было, так будет» царит, когда завтра обязывалось походить на сегодня, а порядочный человек – иметь *chez soi*, наступает наука относительности. Вчера для физика если уже не наша земля, то наше пространство, наше время были единственны и навязывались всем мирам, теперь они объявляются частным случаем. От старой физики не остается следа, у старых физиков остается три аргумента: «жид», «большевик», «противоречит здравому смыслу».

Большой историк Шпенглер в громкой книге «Закат Запада» (Мюнхен, 1920) говорит: истории как науки не было и не могло быть, и прежде всего не было сознания пропорций. Так негр делит мир на свой поселок и «остальное» и месяц ему меньше заслоняющей тучи. По Шпенглеру,

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

когда Кант философствует о нормах, он уверен в действительности своих положений для людей всех времен и народов, но он не высказывает этого, потому что для него и его читателей это само собой разумеется. А между тем устанавливаемые им нормы обязательны только для западного мышления.

Характерно, лет десять назад Виктор Хлебников писал: «Кант, думая установить границы человеческого разума, определил границы ума немецкого. Небольшая рассеянность ученого». Шпенглер сравнивает свою строго релятивистскую систему с открытием Коперника. Правильной было бы сопоставление с Эйнштейном; коперниковой системе скорей соответствует переход от истории христианства к истории человечества. Книга Шпенглера вызвала шум в печати. «Фоссише Цайтунг» вывела: «Ах, релятивизм! Зачем говорить печальные вещи!» Вышла в свет объемистая отповедь, нашедшая верное противодействие против системы Шпенглера. Отповедь эта раздалась с церковной паперти. Это не личная блажь – сила Ватикана растет. Давно у папы не было столько нунциев. Недаром недавно французское правительство, ликуя, что наконец-то Франция отделалась от революционной славы, спешило подчеркнуть свою богобоязненность.

Во всех областях науки тот же разгром, отказ от местной точки зрения и новые головокружительные перспективы. Азбучные предпосылки, недавно незбылемые, ясно обнаруживают свой временный характер. Так, Бухарин в своей «Экономике переходного периода» вскрывает обесмысление марксовых понятий «ценность», «товар» и т. п. в применении к нашему времени, их спаянность с определенными, выкристаллизовавшимися формами, их частность.

Сюда же – эстетика футуризма, заказывающая писать красоту и искусство с прописной буквы. Но западный футуризм двулик: с одной стороны, им впервые осознана тавтологичность предыдущей формулы – «мы во имя красоты нарушаем все законы», из чего следует, что история каждого нового течения в сопоставлении с предшественником есть узаконение противозакония, и потому, казалось бы, санкции уже быть не может, раз вместо декретированной новой красоты – сознание частности, эпизодичности. Казалось бы – впервые научные, исторические футуристы, именно в силу историчности наотрез отвергающие прошлое, не могут создать нового канона, а между тем, с другой стороны, западный футуризм во всех своих разночтениях тщится стать художественным направлением (1001-м). «Классики футуризма» – это оксюморон, исходя из первой концепции футуризма; тем не менее, он к классикам, либо к нужде в них пришел. «Один из бесчисленных измов», – сказала критика и нашла ахиллесову пята. Потребовалось новое выделение: «проявление, параллельное релятивистским философиям текущего момента, – не аксиома», – как заявил один из застрельщиков – литератор Хюльзенбек.

«Я против системы; приемлемейшая система – не иметь решительно никакой», – присовокупил другой застрельщик – французский румын Тцара. Следуют боевые кличи, повторяющие Маринетти. «Против всего, что мумии подобно и прочно сидит». Отсюда «антикультурная пропаганда», «Bolschewism in art». «Позолота слезает. Французская, как всякая другая. Если вы дрожите, милостивые государи, за мораль ваших жен, за спокойствие ваших кухарок и верность ваших любовниц, за прочность вашей качалки и ваших ночных горшков, за безопасность вашего государства, вы правы. Но что поделаешь? Вы гниете, и пожар начался» (Ribemont-Dessaignes).

«Я гроплю, – восклицает Тцара с немного андреевским пафосом, – черепные коробки и социальную организацию: все деморализовать».

Требовалось окрестить это «бессистемное» эстетическое буйство, «фронду великих международных художественных течений», по выражению Хюльзенбека.

В 1916 году нарекли – «дада». Имя с последовавшими комментариями разом выбило из рук критиков главное оружие – обвинение в шарлатанстве и надувательстве. «Футуризм воспевают», – писал Маринетти, – и следовали столбцы предметов, воспеваемых футуризмом. Критик брал футу-альманах, листал и выводил: не нахожу. «Футуризм заключает, футуризм несет, футуризм таит», – писали идеологи, зараженные символистской эзотерикой. «Не нахожу. Обманщики! – отвечал критик. – Футуризм – искусство будущего, – размышлял он же, – ложь! Экспрессионизм – выразительное искусство – лгут!» – «Но «дада» – что означает «дада»?» – «Дада ничего не означает», – наперебой забегали дадаисты. «Ничем не пахнет, ничего не значит», – загибает дада-художник Пикабия армянскую загадку. Манифест-дада предлагает гражданам творить мифы о сути дада. «Дада будирует мысль, каждый создает по этому поводу свою драматическую интригу». Манифест сообщает любителям этимологий, что негры называют «дада» – хвост священной коровы, в какой-то области Италии «дада» означает мать, по-русски «да» – утверждение и т. д. Но «дада» не связано ни с тем, ни с другим, ни с третьим. Это просто кинутое в европейский оборот бессмысленное словечко, которым можно жонглировать à l'aise<sup>2</sup>, примышляя значения, присоединяя суффиксы, создавая сложные слова, производящие иллюзию предметности: Дадасоф, Дадаяма и т. п.

«Слово *дада* выражает интернациональность движения», – пишет Хюльзенбек. «Самый вопрос, что такое дада, – не дадаистичен и отзывает ученичеством», – отмечает он же. «Чего же хочет дада?» – «Дада ничего не хочет». «Я пишу манифест и ничего не хочу, и я из принципа против манифестов, и вообще же я против принципов», – декларирует Тристан Тцара.



## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

В чем, в чем, но в бесчестности, укрывательстве и игре на мелок дада не обвинишь. Дада частью усматривает «ограниченность своего бытия во времени», исторически релятивирует себя, по собственному выражению. Меж тем первый результат установления научного взгляда на художественное выражение, иначе говоря, обнажения приема, – вопль: «старое искусство умерло», или «искусство умерло» в зависимости от темперамента вопящих. Первый клич брошен футуристами, откуда «vive le futur», второй не без оговорок брошен дада, – какое же дело им – художникам до будущего – «à bas le futur». Так импровизатор из рассказа Одоевского, получив дар обнажающего ясновидения, – кончает жизнь шутком в колпаке, черчуцим заумные стихи. Обнажение приема остро, как обнажение, уже обнаженный прием – вне сопоставления à la longue<sup>3</sup> – пресен. Первично обнаженный прием обычно оправдывается и регулируется так называемыми конструктивными законами, но, например, путь от рифмы через ассонанс к установке на любое звукосоотношение ведет к объявлению счета из прачечной поэтическим произведением. Дальше – буквы в произвольном порядке, наудачу настуканные на машинке, – стихи, мазки по холсту обмакнутого в краску ослиного хвоста – живопись. От вчерашнего культа «сделанных вещей» (например, уточненного ассонанса) к воззванию дада: «Дилетанты, восстаньте против искусства» и поэтике первого сорвавшегося слова (счет прачечной). Кто дада по профессии? По выражению московского художнического арга – «художники слова». Деклараций у них больше, чем стихов и картин. И собственно в стихах и картинах у них нового, хотя бы в сравнении с русским и итальянским футуризмом, нет. Maschinenkunst Татлина, вселенские поэмы из гласных, хоровые стихи (симультанизм), музыка шумов, примитивы – своего рода поэтический Берлиц:

Meine Mutter sagte mir verjage die Hühner  
ich aber kann nicht fortjagen die Hühner  
(Tzara)

Наконец, пароксизмы наивного реализма. «Дада обладает здравым смыслом и в столе видит стол, в сливе – сливу».

Но не в этих вещах дело. И дада это понимают. «Дада не художественное направление», – говорят они. «В Швейцарии дада за абстрактное (беспредметное) искусство, в Берлине – против». Важно, что, покончив с принципом легендарной коалиции бессодержательных форм и содержания, через осознание насилия художественной формы, приглушение живописной и поэтической семантики, через цвет, фактуру беспредметной картины как таковые, resp. через фанатическое слово

заумных стихов как таковое, мы приходим в России к голубой траве первых октябрьских торжеств, а на Западе к недвусмысленной дадаистской формуле: «Nous voulons, nous voulons, nous voulons... pisser en couleurs diverses». Окраска как таковая! Только холст заменен, как приевшийся номер аттракциона.

Одним из номеров аттракциона стала для дада поэзия и живопись. Будем честны, поэзия и живопись заменяют в нашем сознании непомерно высокое место только по традиции. «Англичане так уверены в гениальности Шекспира, что не считают нужным даже прочесть его», – сказал О. Бердслей. Мы готовы почитать классиков, но читать мы предпочитаем вагонную, детективную, адюльтерную литературу, т. е. ту словесность, где слово наименее сказывается. Достоевского, скользя по строчкам, нетрудно обратить в бульварный роман, недаром его на Западе предпочитают смотреть в кино. Если театры полны, то это больше традиция, чем заинтересованность. Театр мрет. Цветет электро. Экран мало-помалу перестает равняться по сцене, освобождается от театральных единств, от театральной *mise en scene*<sup>4</sup>. Своевременен афоризм дада Меринга: «Популярность идеи проистекает из возможности перенести на фильм (*Verfilmungsmöglichkeit*) ее анекдотического содержания». Для разнообразия приемлетса западным читателем немного перца самовитых слов. «Нам нужна и литература, которую ум смакует, как коктейль», – пишет парижский «Le Siècle». Никто не понанес на художественный рынок столько разнородного старья всех времен и народов, сколько отрицатели прошлого за последнее десятилетие. Разумеется, и дада эклектики – только это не музейный эклектизм почтительного благоговения, а пестрота шантанной программы (недаром дада был зачат в цюрихском кабаре). Майорииская песенка сменяется парижской шансонеткой, сентиментальная лирика – вышеозначенным цветовым эффектом. «Старое приемлемо своей новизной, и контраст нас связывает с прошлым», – поясняет Тцара.

Надо учесть фон, на котором разыгрывается *дада*, чтоб понять некоторые его проявления. Например, мальчишеские антифранцузские выпады французских дада и антигерманские – немецких десять лет назад звучали бы наивно и бесцельно. Но сейчас, когда в странах Антанты свирепствует, мягко выражаясь, зоологический национализм и в ответ в Германии растет гипертрофированная национальная гордость угнетаемой народности, когда британское королевское общество задумывает дать Эйнштейну медаль, чтоб не вывозить золота в Германию, когда французские газеты возмущены выдачей Нобелевской премии Гамсуну, германофильствовавшему по слухам, во время войны, когда у тех же газет политически невинное дада вызывает ужасное подозрение в германских махинациях, и там же печатается объявление о «национальных двуспальных

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

кроватях», дадаистская фронда легко понятна. Дада – одно из немногих в настоящий момент, когда даже научные союзы расторгнуты, буржуазно-интеллигентских интернациональных объединений. Впрочем, это своеобразный интернационал – дадаист Бауман открывает карты – «дада – продукт интернациональных отелей». Среда, вскормившая дада, – это военная авантюристическая буржуазия – спекулянты, нувориши, шиберы, кетясы или как там еще они именуются. Их социально-психологические близнецы в Старой Испании взрастили некогда так называемую «плутовскую новеллу». Они не знают традиций («Je ne veux même pas savoir s'il y a eu des hommes avant moi»), их будущее сомнительно («à bas le futur»), они спешат взять свое («Nimm und gib dich hin. Lebe und stirb»). Они исключительно гибки и приспособлены («man kann mit einem einzigen frischen Sprung entgegengesetzte Handlungen gleichzeitig begehen»), художники своего дела («Geschäfte sind auch poetische Elemente»), на войне не докладывают («heute noch für den Krieg»), но они же первые спешат для дела стереть границы между вчера враждебными державами («Je suis, mois, de plusieurs nationalités»), в конце концов, они сыты и потому пока что предпочитают бар («es hält den Krieg und den Frieden in seiner Toga, aber es entscheidet sich für den Cherry Brandy Flip»). Здесь среди космополитического месива «de Dieu et de bordel», по отзыву Тцара, зарождается дада.<sup>5</sup>

«Время созрело для дада, – уверяет Хюльзенбек, – с ним взойдет и с дада же исчезнет».

Печатается по: Якобсон Р.О. Работы по поэтике. М., 1987. С. 430–434. Впервые материал был опубликован в журнале «Вестник театра» (1921. 8 февраля. № 82). Текст публикуется с сохранением стилистики и в соответствии с современными правилами и нормами орфографии и пунктуации.

<sup>1</sup> Особенно тяжело пришлось бытовикам в России. Один из них мне горько жаловался: «Что писать, когда быта нет». И потекли к белым (Куприн, Чириков, Андреев, Бунин, Аверченко, Мережковский, А. Толстой). Но быта и здесь не обрели. И занялись – кто прошениями со слезой (Андреев), кто погромными прокламациями (Куприн), кто откровенным прихлебательством (Мережковский). – Примеч. авт.

<sup>2</sup> Свободно (фр.).

<sup>3</sup> В конце концов (фр.).

<sup>4</sup> Мизансцена (фр.).

<sup>5</sup> Чтоб чуточку охарактеризовать эту обстановку, так далекую от нынешней России, отмечу несколько черт. В послевоенном Берлине излюбленные места для веселого уютного времяпрепровождения – клубы и кафе гомосексуалистов. Там же ежедневно выходит газета большого тиража «Homosexuelle Nachrichten». В Германии нашумело двухтомное исследование ученого Блюера «Die Rolle der Erotik in der männlichen Gesellschaft» с следующим основным положением: «Не экономические и не идеологические факторы обуславливают возникновение и развитие общественной и государственной жизни, а эротическое влечение мужчины к мужчине». – Примеч. авт.

**»Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«**

Die russische Rezeption von DADA

НИЧЕВ ОКИ.

ВОБАЧИЙ ЯЩИК

ИЛИ

ТРУДЫ ТВОРЧЕСКОГО БЮРО  
НИЧЕВ ОКОВ

издание 1920-1921 гг.

Под редакцией Главного Секретари Творчбюро:

*С. В. Садикова.*

II

ВЫПУСК ПЕРВЫЙ.

МОСКВА. „ХОВО“.

1921.

**»Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«**

Die russische Rezeption von DADA

## **Die Nichtsler Russlands sind der Dada des Westens.<sup>1</sup>**

So werfen wir auf die gezinkte Karte des Alten Europas:

»Es lebe die letzte Internationale des ›Welt-Dada‹!«

Heute, da jede, »neue« Kunst schamlos um Ohrfeigen eines kreativen Sadismus bittet,

da die verfaulten Gatter der Scharlatanerie nicht mehr die Kraft haben, die Dichtung vor der Lynchjustiz der wild gewordenen Wirklichkeit zu bewahren, treten wir nicht zur Verteidigung des entehrten Homers an.

Denn für ihn wie auch für viele andere geheiligte Überbleibsel gibt es nur einen Weg: in die Wurst des Globalen Nichtslertums!

Wir sagen: »Es gibt nichts in der Kunst.«

Wir bekennen nur das Tintenprogramm des Wort-Terrors.

Dem, der zärtlich spricht: »Die Kunst ist dem Leben voraus, die Kunst lehrt ...« – mit der Deichsel über den Kopf.

Wir schlagen Alarm: »Passt auf, Bürger! Die Kunst ist immer noch in Sicherheit!«

Und weiter: Wir kennen auch den Preis für unsere Meisterschaft. Einmal geboren, kommen wir unvermeidlich ums Leben, getroffen von den nicht von Hand geschaffenen Steinen unserer Werke.

Dies ist in alle Sprechen des Erdballs zu übersetzen.

### **Das Kreativbüro der Nichtsler**

Moskau, 7. April 1921

Aus dem Russischen von Thomas Keith



## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

<sup>1</sup> Diese Übersetzung stammt aus *Russischer Dada. Die Nichtstuer. Der Hundekasten*, hg. v. Holger Wendland, Dtsch. v. Thomas Keith, Dresden 2015, 47. Ursprünglich erschien der Text von Tvorčeskoe bjuro ničevokov: »Ničevoki Rossii – Dada Zapada«, in *Sobačij jaščik, ili Trudy Tvorčeskogo Biuro Ničevokov v tečenie 1920–1921 g.g.* (Der Hundekasten, oder Werke des Schöpferischen Büros der Nichtsler 1920–1921), hg. v. Sergej Vladimirovič Sadikov, Moskva 1921, 13.

## Ничевони России — Дада Запада.

Вот бросаем на крапленую карту Старой Европы:

„Да здравствует последний Интернационал „Дада Света!“

Ныне, когда каждое „новое“ искусство бесстыдно просит пощечины творческого Садизма,

Когда прогнившие решетки шарлатанства уже не в силах уберечь поэзию от самосуда осатаневшей действительности, — не встанем на защиту ошельмованного Гомера.

Потому, что и этому, как и многим другим священным останкам, одна дорога: на колбасу Всемирного Ничевочества!

Говорим: „нет ничего в искусстве“.

Лишь исповедуем чернильную программу словесного террора.

Кому-то ласковому: — „Искусство впереди жизни, искусство учит...“ оглоблей по голове.

Бьем тревогу: „Берегитесь, граждане! Искусство все еще в безопасности!“

И дальше: знаем цену и своему мастерству. Однажды родившись, неминуемо гибнем, пораженные нерукотворными камнями своих произведений.

Настоящее перевест на все языки земного шара.

Творческое Бюро Ничевоков.

Москва. 7-го апреля 1921 года.

## Дела Российского Стаховища Ничевоков.

(Архив).

1.

### Ничевока Олега Эрберга.

#### ЗАЯВЛЕНИЕ.

С грустью извещаю всех Ничевоков и читателей „СОПО“, что я, поместивший в означенном сборнике стихи, отнесенные премированно-компетентным Президиумом В.С.П., к существующей, так называемой школе „акмеистов“ без моего ведома и на то согласия, решительно никогда никаких дел с Петербургской бакалейной лавочкой подфирмой „Акмеисты, сыновья и К-о“ не имею и вообще считаю, что Акмеисты — сволочь.

Ничевок Олег Эрберг.

Москва. Хитров Рынок. Советская Водогрейня.

1 мая 1921 года.

2.

### В РОССИЙСКОЕ СТАНОВИЩЕ НИЧЕВОКОВ.

Члена ТВОРНИЧБЮРО Сусанны Григорьевны Мар.

**»Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«**

Die russische Rezeption von DADA

РСФСР

ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН СОЕДИНЯЙТЕСЬ

# ПЕЧАТЬ И РЕВОЛЮЦИЯ

Ж У Р Н А Л  
ЛИТЕРАТУРЫ ИСКУССТВА  
КРИТИКИ И БИБЛИОГРАФИИ  
ПОД РЕДАКЦИЕЙ

А. В. ЛУНАЧАРСКОГО, Н. Л. МЕШЕРЯКОВА,  
М. Н. ПОКРОВСКОГО, В. П. ПОЛОНСКОГО,  
И. И. СТЕПАНОВА-СКВОРЦОВА.



КНИГА ШЕСТАЯ  
ИЮЛЬ-АВГУСТ

---

ГОСУДАРСТВЕННОЕ  
ИЗДАТЕЛЬСТВО  
МОСКВА □ 1922

**»Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«**

Die russische Rezeption von DADA

Grigorij Bammel'

**DADA ALMANACH. Im Auftrag des Zentralamts der deutschen Dada-Bewegung herausgegeben von Richard Huelsenbeck. Berlin 1921. S. 160.<sup>1</sup>**

Der »Dadaismus« wurde als »Strömung« der Kunst und des Lebens 1917<sup>2</sup> zunächst in Zürich gegründet, von einer Gruppe deutscher Müßiggänger; deren Ziel war es, sich komme was wolle und mit welchen Mitteln auch immer von all den »nervenaufreibenden« »Unannehmlichkeiten« und »Eindrücken« des letzten Kriegs zu befreien. Hier einige Namen: Tristan Tzara, Franz Jung, Richard Huelsenbeck, Walter Mehring. Zu ihnen sind noch einige Franzosen und Italiener gestoßen. Im Jahre 1919 gründeten die »Dadaisten« den Club »Dada« in Berlin und säumten nicht, alsbald auch in den Straßen von Paris aufzutauchen. Gefolgt von einer Flut »zaum-literarischer Manifeste, Gedichte, Traktate, abstruser Plakate und zwei der Dada-Bewegung gewidmeten Sonderheften«. Die geflissentliche Verworrenheit der von den Führern der neuen Bewegung formulierten Manifeste, die einander widersprechen und nicht selten negieren, diente auch Reklamezwecken.

Der Dadaismus hat nichts zu tun mit Kubismus, Futurismus und Expressionismus. Streng genommen ist er gar keine literarische Bewegung, sondern viel eher ein eigentümlicher, emotionaler Geisteszustand, dies übrigens nicht so sehr an sich und als Ausdruck einer bestimmten Weltanschauung, sondern vielmehr bloß hinsichtlich des psychologischen Tons, den Dada jeder beliebigen – philosophischen, ethischen und religiösen – Weltanschauung verleiht.

Der Schrei eines Neugeborenen ist »Dada«. Die Kunst des Säuglings ist »Dadaismus«. Die Dadaisten *fordern* ein kindliches Weltverhältnis und jene außerintellektuelle prälogische Erfahrung, die notwendig dem primitiven Menschen eigen ist. Der Dadaismus verwirft jede Theorie, jede Ideologie. Er verneint die Moral, wenn diese sich in Form einer im Vornherein ausgearbeiteten Theorie präsentiert, die mit den Worten beginnt: »Du sollst«. Er verneint alles »allgemein Anerkannte«, jeden »gesunden Menschenverstand«, da dieser zu den »spießbürgerlichen« Fertigkeiten des Durchschnittsmenschen zählt; insbesondere protestiert er gegen die »Gesellschaft« und gegen jede gesellschaftliche Form von »Heldenkult«. Stattdessen manifestiert er in Leben, Kunst, Literatur und auf allen Gebieten der sogenannten »Geisteskultur« Zweifel und Ironie, Spontaneität und die gesunde Naivität des unsinnige Wörter brabbelnden Kindes. Deshalb ist der Dadaismus keine »Theorie« und keine »Strömung«, sondern ein nackter Geisteszustand, der jede »Maske«

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

zu tragen versteht und sich in verschiedensten Lebens- und Kunstbereichen manifestiert. An sich hat er keine Bedeutung. »Dada bedeutet nichts.«<sup>3</sup>

Ein Kunstwerk soll, streng genommen, kein wie auch immer bestimmt-vorgegebenes Ziel verfolgen. Das Kunstwerk ist tot; darin ist nichts Lustiges und nichts Trauriges, und ebenso nichts Helles und nichts Dunkles, und auch nichts »Schönes« oder »Hässliches«. Kritik ist unmöglich und unnütz. Es gibt nichts Allgemeingültiges, doch alles ist relativ. Die Welt ist die Welt und mehr nicht, und um sie zu verstehen, braucht es keine Logik – im Gegenteil muss jede »gesunde« und die zeitgenössische raffinierte Logik insbesondere von Grund auf zerstört werden. Ich lösche die Erinnerung, allgemein die Idee von Zukunft und Vergangenheit, spricht der Dadaist und hält sich für den freiesten Menschen auf der ganzen Welt, der nicht nur als einziger keine so platte »Konfession« hat, sondern überhaupt kein *seriöses* Verhältnis zur Welt. Eben deshalb verkünden die Dadaisten: »Die Kunst ist eine Privatangelegenheit des Künstlers.« Das ist der »theoretische« Kern des Dadaismus, wenn man hier überhaupt von einer Art Theorie sprechen kann. Was also ist »Dada« für eine Kunst? Das ist ein Wirrwarr von Redewendungen oder platter, aber »temperamentvoller« Formulierungen, Dtsch. im Orig. es ist all das, was unsere abstrakten Zaum-Futuristen längst, vor zehn Jahren, durchexerziert haben. Aber der Dadaismus hat auch etwas spezifisch Zeitgemäßes und für den Westen Charakteristisches. Die Vorstellungskraft und das Denken der verkalkenden Seele bröckeln. Das Gebrabbe eines Verrückten nimmt den Platz der konkreten Weltanschauung ein. Statt einer sogenannten »Ideologie« herrscht ein erlösender – befreiender – Nihilismus. Der Nihilismus der Dadaisten, das Temperament eines Paranoikers. Selbstverständlich möchte ich damit nicht sagen, dass Dada Verrücktheit oder Kretinismus ist. Der Herausgeber des »Dada-Almanach«, Richard Huelsenbeck, bemerkt selbst vorausschauend – oder doch etwas zu offen – das Folgende: »[Ich hoffe] in diesem Buch zu zeigen, daß Dada nichts mit ›Verrücktheit‹ zu tun hat.«<sup>4</sup> Und spricht das nicht dafür, dass die Krankheit, an der das ideelle und kulturelle Denken des Westens leidet, nicht die Krankheit des Wachstums ist, nicht die Krankheit des Verfalls und Untergangs?

Aus dem Russischen von Anja Schloßberger

<sup>1</sup> Übersetzung basiert auf dem Abdruck in *Pečat' i revoljucija* 6 (Juli–August 1922), 294–295.

<sup>2</sup> Bammel' gibt hier irrtümlich eine falsche Jahreszahl an (A. d. Ü.).

<sup>3</sup> Dtsch. im Orig. (A. d. Ü.).

<sup>4</sup> Huelsenbeck, Richard: »Einleitung«, in *Dada Almanach*. Im Auftrag des Zentralamts der deutschen Dada-Bewegung, hg. v. Richard Huelsenbeck, [Berlin 1920] New York 1966, 3–9, hier 9.



**»Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«**

Die russische Rezeption von DADA

Григорий Баммель

**DADA ALMANACH. Im Auftrage des Zentralamts der deutschen Dada-Bewegung herausgegeben von Richard Huelsenbeck  
Berlin, 1921**

«Дадаизм» был впервые основан, как «направление» в искусстве и жизни, в 1917 году в Цюрихе группой праздных немцев, поставивших себе целью во что бы то ни стало и какими угодно средствами освободиться от всех «раздражающих нервы» «неприятностей» и «впечатлений» последней войны. Вот несколько имен: Тристан Тцара, Франц Юнг, Рихард Хюльзенбек, Вальтер Меринг. К ним примкнуло еще несколько французов и итальянцев. В 1919 году «Дадаисты» основали клуб «Дада» в Берлине и не замедлили вскоре появиться и на улицах Парижа. А вслед за этим – поток «заумной литературы манифестов, стихов, трактатов, нелепых плакатов и двух специальных журналов, посвященных движению – Дада». Нарочитая путаница в манифестах вождей нового движения, противоречащих друг другу и нередко явно отрицающих друг друга, также служила целям рекламы.

Дадаизм ничего общего не имеет с кубизмом, футуризмом, экспрессионизмом. Это, строго говоря, даже не литературное движение, а скорее – эмоциональное умонастроение, своеобразное, впрочем, не само по себе, как выражение определенного мировоззрения, а со стороны лишь того психологического тона, который оно придает любому мировоззрению – философскому, этическому, религиозному.

«Дада» – это крик новорожденного. «Дадаизм» – искусство грудного ребенка. Дадаисты требуют ребяческого отношения к миру, того внеинтеллектуального до-логического переживания, которое является неустранимым достоянием примитивного человека. Дадаизм отбрасывает всякую теорию, всякую идеологию. Это есть отрицание морали, когда она преподносится в виде наперед выработанной теории, начинающейся словами: «ты должен». Это есть отрицание всего «общепринятого», всякого «здорового смысла», когда он образует «мещанские» навыки «среднего» человека; в частности, это – протест против «общества», против его «культы героев» во всех формациях. Напротив – в жизни, в искусстве, в литературе, во всех областях так называемой «духовной культуры» утверждается – сомнение и ирония, безраздумье и здоровая наивность ребенка, лепечущего бессмысленные слова. Поэтому дадаизм – не есть «теория», не есть «направление», но голое умонастроение, которое способно носить любую «маску» и выражаться в самых различных областях жизни и искусства. Само по себе оно ничего не означает. «Dada bedeutet nichts».

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

Произведение искусства, строго говоря, не должно преследовать какой-либо определенно-намеченной цели. Произведение искусства мертво; в нем нет – ни веселого, ни печального, как ни светлого и ни темного, так и ничего «красивого» или «некрасивого». Критика невозможна и бесполезна. Нет ничего общеобязательного, но все относительно. Мир есть мир и ничего более, и для того, чтобы его понять, нет никакой нужды в логике, – напротив, всякая «здравая» и современная рафинированная логика в особенности должна быть разрушена в самом основании. Я устранию память, соображение, вообще идею будущего, как и прошлого, – говорит дадаист и считает себя свободнейшим человеком в мире, у которого нет не только такого же, как и у всех, плоского, но и всякого «вероисповедания», всякого вообще *серьезного* отношения к миру. Вот почему и провозглашают дадаисты – «искусство есть частное дело художника». Такова «теоретическая» суть дадаизма, если вообще можно говорить здесь о какой-нибудь теории. Каково же искусство «Дада»? Это путаница оборотов речи или плоских, но «темпераментных» изречений, т. е. все, что давно изжито нашим абстрактным заумным футуризмом лет десять тому назад. Но в дадаизме есть и кое-что специфически современное, характерное для Запада. Воображение и мысль выветрившейся души – распадаются. Лепету сумасшедшего уступает место конкретное мировоззрение. Так называемой «идеологии» противопоставляется спасительный – освобождающий – нигилизм. Нигилизм дадаистов – темперамент параноика. Конечно, я не хочу сказать, что дада – сумасшествие или кретинизм. Сам редактор «Альманаха-Дада» Рихард Хюльзенбек предусмотрительно, если не слишком откровенно, замечает следующее: «Я хочу показать в этой книге, что Дада ничего общего не имеет с сумасшествием». Но не говорит ли это о том, что болезнь, которою больна идейная и культурная мысль Запада, – не болезнь роста, не болезнь упадка и гибели?

Печатается по: Баммель Г.К. Отзывы о книгах // Печать и революция / под ред. А.В. Луначарского [и др.]. М., июль–август 1933. Кн. 6. С. 294–295. Текст публикуется с сохранением стилистики и в соответствии с современными правилами и нормами орфографии и пунктуации.

# УДАР

художественно-литературная хроника  
Сергея Ромова

Serge Romoff  
144, Bd de la Gare, Paris

при ближайшем участии и сотрудничестве



Картина Андрея Лота

Виктора БАРТА, Рожэ БИССИЕРА, Андрэ БРЕТОНА, Венсана ГИДРО, Альберта ГЛЭЗА, Максимилиана ГОТЬЕ, Рош ГРЭЙ, Макса ЖАКОБА, Вольдемара ЖОРЖА, Андрея ЖИБАЛЯ, Леона ИНДЕНБАУМА, Давида КАКАБАДЗЕ, П. КРЕМНЯ, Ивана ЛЕБЕДЕВА, Якова ЛИПШИЦА, Андрея ЛОТА, ЛУЧАНСКАГО, МЕТЦЕНЖЕРА, О. МЪЩАНИНОВА, Мориса РЕЙНАЛЯ, РИБЕМОНДЕССЕНЯ, Блезе САНДРАРСА, Андрэ САЛЬМОНА, Леопольда СЮРВАЖА, Тристана ТЗАРА, Константина ТЕРЕШКОВИЧА, А. ФЕДЕРА, Флорана ФЕЛЬСА, С. ФЕРА, Осила ЦАДКИНА, Ильи ЗРЕНБУРГА.

НОМЕР

2

МАРТ 1922 ГОДА

Цѣна ОДИН фр.

**»Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«**

Die russische Rezeption von DADA

Georges Ribemont-Dessaignes

### **Ist Dada tot?!**

Über den Dadaismus hat man sehr viel geschrieben, aber nicht um ihn zu loben. Und auch ich werde nicht damit anfangen. Nirgendwo sieht man so viele Blumen wie hinterm Leichenwagen.

Niemals war ein Etikett von solcher Bedeutung für das von ihm verdeckte Produkt. Viele Dadaisten haben nicht die geringste Beziehung zum Dadaismus und sind nur dazu geworden, weil die Menge und sie selbst das wollten. Aus einem beliebigen alten Weib kann man Sokrates machen, wenn man sich darauf einigt, dass ihr dieser Name zusteht.

Deshalb ist es schwer, den Dadaismus zu definieren.

»Nein«, sagt der Dadaist bei seiner Geburt. Man steckt ihm einen Schnuller rein, er brüllt: »Nein!«, nuckelt aber trotzdem. Alles, was zählt, ist, dass man sich geeinigt hat.

Den Mond gibt es nicht. Das, was wir Mond nennen, hat mit dem Mond nichts zu tun, also haben wir das Recht zu behaupten, der Mond existiert, und der Mond existiert nicht.

Es gibt eine ganze Reihe Dinge, zusammengehalten von einem Bruchband, die man Kunst nennt. Es genügt, »Ja« zu sagen, und schon wird etwas Kunst. Aber dieser Basar ist unerträglich. Wir sagen »Nein«, und die Kunst verpufft. Das Drolligste ist, dass alle beginnen, Kunst unerträglich zu finden. Nichts ist mehr unterhaltsam: weder Ausstellungen noch Konzerte oder Museen. Und was das Publikum unterhält, das hält es nicht für Kunst. Aber die Menge ist empört. Kunst ist unerträglich, aber ehren muss man sie trotzdem. Genau wie Gott!

Die Kunst ist göttlicher Herkunft, und zu einem Teil wirkt sie auch moralisch und demzufolge gesellschaftlich. Gott hat naturgemäß gesellschaftliche Bedeutung. Gottes Feinde sind daher auch Feinde der Gesellschaft. Deshalb werden die Dadaisten als Feinde der Gesellschaft verehrt.<sup>2</sup> »Warum zerstören«, fragt man aufgebracht. Doch wozu errichten? Das von Euch Errichtete kann uns bloß als müßige Zerstreuung interessieren, und wir sehen deutlich, wohin es führt: zu Pogromen und allgemeinem Niedergang.<sup>3</sup> Und was eure mickrigen Gedankengebäude betrifft, so zeigt sich darin, ethisch ausgedrückt, eine solche Niedrigkeit und solche Niedertracht, dass man sich sofort fragt: »ob Ihr Euch nicht über alle anderen lustig macht.«

»Aber ihr seid doch schöpferisch tätig!«, sagt man uns vorwurfshalber, um zu betonen, dass unser Schaffen nicht neu, wenig interessant, aber vor allem nicht zerstörerisch ist.

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

Zerstört man den Eiffelturm, erhält man einen Haufen Eisen. Dieser Haufen ist auch eine Schöpfung.

Innovation! Was soll das sein, ein Innovator? Es gibt nur Affen, Affenkinder und Affenväter.

Weder Rembrandt noch Ingrès, Cézanne, Verlaine oder Lautréamont waren Neuerer. Sie haben sich nur vor uns entblößt und sich mal rücklings, mal bäuchlings präsentiert.

Oft wirft man uns den Namen Hegels als Ausdruck der höchsten Negationsstufe vor die Füße.

Guten Morgen, Herr Papa! Seine kleine sympathische Verneinung hat niemals auch nur das Geringste zerstört. Und obendrein ist sie auch noch außerordentlich langweilig.

Eine einzige Bestätigung von Zerstörung ist Bestätigung genug. Zu zerstören bis zur Zerstörung wurde notwendig. Gott gibt es nicht, also kann man bestätigen, dass Gott existiert. Hauptsache, die Masse kommt zur Ruhe. Die Rede ist hier nicht von materieller Zerstörung. Ein Leben im Warmen, bei gutem Essen und Liebesfreuden ist sehr angenehm.

Wir sind nur gegen Gott in all seinen Formen. Nein, Gott ist nicht Gott! Leonardo ist nicht Gott, weder Cézanne noch Renoir, Wilhelm II., der Präsident der Republik, weder ich, du noch er.

Wir verzichten gern auf all die großartigen Errungenschaften des Denkens, die die menschliche Idiotie in unerreichbare Höhen geführt haben. Wahrheit gibt es nicht, und niemand braucht sie. Wir haben nicht den Wunsch, Ihnen etwas beizubringen und können Ihnen halt auch nur vorhersagen. Und das wird nicht schlechter oder besser sein als alles andere.

Vergewaltigt man ein altes Weib, fragt sie, wie spät es ist. Warum erkundigt Ihr euch immer nach der Zeit? Jetzt ist die Stunde, nach der Ihr verlangt.

Ihr geht mit ästhetischen Erfahrungen zu zartfühlend um, und uns sind sie widerwärtig. Wir pfeifen darauf, was das Publikum über unsere Aktionen denkt. Wir wissen sehr gut, wohin alles verschwindet, wenn es aus ist mit den geschmackvollen, himmlischen Gaumenfreuden.

Die Meinung gewisser Dadaisten über ihre Umwelt lässt sich mit annähernder Präzision reproduzieren. Aber das nehmen wir nicht ernst, wir halten keine einzige menschliche Meinung für die Wahrheit.

Wahrheit, was immer das sei, gibt es nicht. Das befreit uns von der Hochachtung für Wissenschaft, Kunst und Philosophie. Übrigens haben wir für nichts Hochachtung. Leute, die alles hoch achten, nennen uns Schlawiner, die Schlawiner aber halten diese Leute einfach für Idioten.

Wenn die Dadaisten so mit den »Lampisten« und den Laternenanzündern umgehen, die an der Spitze, im Herz und am Schwanz des offiziellen, offiziösen, konservativen und revolutionären Denkens stehen, so deshalb, weil sie den

Preis all dieser Laternlein kennen und eine einfache Methode, um sie in ein effektives Leuchtfeuer zu verwandeln.

Es gibt eine ganze Reihe Axiome, die anzuerkennen die Dadaisten sich weigern. Für sie sind Lüge und Wahrheit gleich.

Die Dadaisten weigern sich, an die Identität von Gegenständen zu glauben. Eins und eins macht nur zwei, wenn man das will. Identische Gegenstände gibt es nicht.

Auf die gleiche Weise geht die Kausalität flöten. Die gesamte Logik basiert auf der Identität der von gleichen Ursachen hervorgerufenen Folgen. Wenn es keine identischen Ursachen gibt, dann kann man sich auch nicht mehr auf die Fatalität der vorhersehbaren Folgen verlassen. Deswegen kann man die Logik insgesamt auf den Kopf stellen. Macht man sich ein Bild von unserer Vorstellung jener Fakten, von denen wir uns mit rasanter Lichtgeschwindigkeit entfernen werden, so erhalten wir eine ganze Reihe von Fakten, deren Fatalität mit unserer eigenen vergleichbar ist. Ist aber die Fatalität dahin, so wird es leicht, eine von Ursachen und Folgen unabhängige Verkettung von Ereignissen anzunehmen.

Die Vernichtung der Logik erlaubt Gewissenlosigkeit.

Allerdings muss man zugeben, dass die Dadaisten sich nichts Neues ausgedacht haben, man kann sich auch nichts mehr ausdenken. Das einzige Verdienst der Dadaisten besteht darin, dass sie sich aufs Schärfste weigern, an den diversen Andachten und Gottesdiensten teilzunehmen. Und geraten sie zufällig hinein, so ist leicht ersichtlich, dass sie im Voraus Pfeffer ins Zirborium gestreut haben, um im pathetischsten Moment loszuniesen.

Dadaistische Kunst gibt es nicht und auch keine dadaistische Weise, Wörter, Formen und Laute zu komponieren. Gesetze gibt es nicht, weder wissenschaftliche noch ästhetische. Als könnte man ohne einen blinden Hang zur Sentimentalität aus all dem, was von Menschenhand geschaffen, irgendwelche Gesetze ableiten, während alle Gesetze ihrem Wesen nach nur der Wetteinsatz für einen bestimmten Werkzyklus sind.

Vor allem müsste man erst die Gleichheit aller Kunstwerke feststellen und danach ihren unterschiedlichen Charakter studieren, so wie es in der Botanik gemacht wird.

Der Umstand, dass ein nicht dem Gesetz entsprechendes Werk existiert, vernichtet das Gesetz an sich. Als Gesetz (wenn man überhaupt von Gesetzen sprechen kann) ist die Existenz von allem anzusehen, das existiert, und nicht dessen, was existieren sollte. Der Drang des Wissbegierigen müsste sich darauf richten zu erklären, was es bedeutet: zu existieren.

Das Fehlen jeglicher artistischer Verdienste hindert die Dadaisten durchaus nicht daran, großartige Galaaufzüge einzusetzen, um die Damenherzen höher schlagen zu lassen. Man lacht über Dada, vergöttert ihn aber. Taucht Dada auf, lacht das Mädels, schenkt ihm aber insgeheim sein Herz. Sie sagt:



**»Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«**

Die russische Rezeption von DADA

»Dada ist tot, nicht wahr?«

Es wäre so schön, wäre Dada tatsächlich tot. Sie wollte, es währte eine Ewigkeit. Dadas Tod. Sie erbebt vor Vergnügen, lächelt ermattet dem Rot ihrer Lippen zu und kreischt zitternd: Sie spürte den kleinen Skorpion auf ihren Schultern.

»Ist Dada tot?«, kann nur fragen, wer niemals – und aus verständlichen Gründen – sein Antlitz sah.

Nein, mein Fräulein, Dada ist nicht tot.

Er macht nur ein Nickerchen.

Aus dem Russischen von Anja Schloßberger

<sup>1</sup> Die Übersetzung folgt Sergej Romovs Übertragung des Texts mit dem Titel »Umer-li Dada?«, erschienen in *Udar 2* (März 1922), 6–10. Im Original lautet der Titel »Dadaïsme«. Romov nimmt im Abgleich mit dem französischen Original einige Auslassungen sowohl einzelner Begriffe als auch ganzer Sätze vor. Da jedoch die russische Übersetzung maßgeblich für die russische Rezeption war, folgt die Übersetzung ins Deutsche dem russischen Text (A. d. Ü.).

<sup>2</sup> Im fr. Orig. »sind« die Dadaisten Feinde der Gesellschaft. Es folgt eine Auslassung (A. d. Ü.).

<sup>3</sup> Abermals ein Satz ausgelassen (A. d. Ü.).

**»Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«**

Die russische Rezeption von DADA

Жорж Рибемон-Дессень

### **Умер-ли Дада?**

О Дадаизме писали очень много, но не затем, чтобы его хвалить. Не мне же с этого начать. Нигде не видишь столько цветов, как за каретой покойника.

Никогда этикетка не имела такого значения для товара, который она прикрывает. Многие дадаисты не имеют к дадаизму никакого отношения и становятся ими только потому, что толпа и они сами этого хотят. Любая баба может сделаться Сократом, если согласится уделить ей это звание.

Трудно поэтому определить дадаизм.

Нет, – говорит дадаист при рождении. Ему всовывают соску, он кричит – нет! – но все же сосет. Весь фокус только в соглашении.

Луна не существует. То, что мы называем луной, не имеет ничего общего с луной, и это дает нам право утверждать, что луна существует и не существует.

Есть целый ряд вещей подвязанных грыжным бандажом, которые называются искусством. Достаточно сказать «да», как это становится искусством. Но этот базар делается невыносимым. Мы говорим «нет», и искусство испаряется. Самое забавное заключается в том, что все начинают находить искусство невыносимым. Ничто уж больше не забавляет: ни выставки, ни концерты, ни музеи. А то, что публику забавляет, она искусством не считает. Но толпа возмущается. Искусство невыносимо, но все же его надо почитать. Так же, как Бога!

Искусство божественного происхождения, и некоторая часть его имеет и моральное действие, а следовательно и социальное. Значение Бога по существу своему социально. Враги Бога тем самым являются и врагами общества. Дадаисты поэтому почитаются социальными врагами.

Зачем разрушать, – спрашивают возмущенные. А зачем созидать? Ваше созидание может интересовать нас только как досужее развлечение, и мы прекрасно видим, куда оно ведет: к погромам и всеобщей разрухе. А что до ваших маленьких надстроечек мысли, то, выражаясь этически, они выявляют такую низость, такую гнусность, что подчас себя спрашиваешь, – не глумитесь ли вы над всеми.

– Но ведь вы же творите!

Нам это говорят в виде упрёка, чтоб подчеркнуть, что наше творчество не ново, мало интересно, а главное – не разрушительно.

Если разрушить Эйфелеву башню, то получится груда железа. Эта груда и окажется творчеством.

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

Новизна! Что такое новаторы? Есть только обезьяны, дети обезьян, отцы обезьян.

Ни Рембрандт, ни Энгр, ни Мане, ни Сезанн, ни Верлен, ни Лотреамон не были новаторами. Они только перед нами обнажались и показывали то спину, то живот.

Нам часто бросают под ноги имя Гегеля, как выражающее высшую степень отрицания.

Здравствуйте, папочка! Его маленькое симпатическое отрицание никогда ничего не разрушило. К тому же оно до чрезвычайности скучно.

Единственное утверждение разрушения является уже утверждением. Разрушать до разрушения стало необходимо. Бога нет, поэтому можно утверждать, что Бог существует.

Но пусть масса успокоится. Не о материальном разрушении идет речь. Жизнь очень приятна в тепле, при хорошем питании и в прелестях любви.

Мы только против Бога во всех его формах. Нет, Бог не Бог! Леонардо не Бог, ни Сезанн, ни Ренуар, ни Вильгельм II, ни президент Республики, ни я, ни ты, ни он.

Мы охотно отказываемся от всех великолепных достижений мысли, который довели человеческую глупость до недосягаемой высоты. Истины нет, и она никому не нужна. Мы ничему вас учить не желаем и можем разве только вам погадать. Это будет не хуже и не лучше всего остального.

Когда насилуют старуху, она спрашивает который час. Зачем вы все справляетесь о часах. Теперь час, который вам нужен.

Вы слишком чутки к эстетическим переживаниям, а нам они противны. Нам наплевать на то, что публика думает о нашей деятельности. Мы прекрасно знаем, куда все пропадает, когда кончается вкусовое удовольствие неба.

Можно с приблизительной точностью воспроизвести мнения некоторых дадаистов об окружающем их мире. Но мы этого всерьез не принимаем, и ни одно человеческое мнение истиной не считаем.

Нет истины, каковой бы она ни была. Это освобождает нас от уважения к науке, искусству и философии. Впрочем, мы ничего не уважаем. Люди, которые все уважают, нас называют озорниками, а озорники этих людей считают просто идиотами.

Если дадаисты так обращаются с «лампистами» и зажигателями фонарей, стоящими во главе, в сердце и в хвосте официальной, официозной, консервативной и революционной мысли, то это потому, что они знают цену всем этим фонарикам и легкий способ превращения их в эффективное пожарное освещение.

Есть целый ряд аксиом, которые дадаисты отказываются принять. Для них ложь и истина одинаковы.

Дадаисты отказываются верить в тождественность предметов. Один и один бывает два только когда этого хотят. Тождественных предметов нет.

Таким образом пропадает и причинность. Вся логика построена на тождественности следствий, произведенных одинаковыми причинами. Если нет одинаковых причин, то нельзя больше рассчитывать на фатальность предвиденных следствий. Поэтому и можно всю логику перевернуть наизнанку. Вообразите себе наше представление о фактах, от которых мы будем удаляться с быстротой, превосходящей скорость света, и мы получим ряд фактов, фатальность коих будет сходна с нашей. А при уничтожении фатальности легко предположить сцепление событий, безотносительно к их причинности и следствиям.

Уничтожение логики допускает недобросовестность.

Надо, однако, сказать, что дадаисты ничего нового не выдумали, так как ничего уж выдумать нельзя. Единственная заслуга дадаистов заключается в том, что они наотрез отказываются участвовать в разных молебствиях и богослужениях. И если им случается на них попадать, то не трудно заметить, что они заранее набросали перцу в дароносицу, чтоб расчихаться в самый патетический момент.

Дадаистического искусства нет, и нет дадаистической манеры компанования слов, форм и звуков. Нет законов ни научных, ни эстетических. И разве можно без слепого, sentimentalного пристрастия из всего того, что создано людьми, вывести какие-нибудь законы, когда все законы по существу являются только ставкой на определенный цикл произведений.

Прежде всего следовало бы установить равенство всех произведений искусства, а уж потом изучать их различный характер, как это практикуется в ботанике.

Факт существования одного произведения, не соответствующего закону, уничтожает самый закон. Законом (если вообще можно говорить о законах) надо считать существование *всего*, что существует, а не того, что должно было бы существовать. Деятельность любознателей надо было направить на объяснение того, что значит: *существовать*.

Отсутствие всяких артистических заслуг не мешает все-таки дадаистам пользоваться великолепной парадной внешностью, заставляющей восторгаться женские сердца. Над Дада смеются, но его обожают. При появлении Дада девушка смеется, но тайком отдает ему сердце. Она говорит:

– Дада умер, – не правда ли?

Это было бы так красиво, если бы Дада действительно умер. Она хотела бы, чтоб это длилось целую вечность. Смерть Дада. Она вздрагивает от удовольствия, в истоме улыбается красноте своих губок и с дрожью

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

вскрикивает: она почувствовала маленького скорпиона на своих плечах.

Спрашивать – умер-ли Дада, может только тот, кто никогда, и по понятным причинам, лица его не видел.

Нет, сударыня, Дада не умер.

У него только маленькая сыпь.

Печатается по: Рибемон-Дессень Ж. Умер-ли Дада? // Удар. Париж, март 1922. № 2. С. 6–10. Статья приводится в переводе Сергея Ромова (оригинальное название статьи – «Дадаизм»). В переводе Ромова присутствуют некоторые сокращения, как отдельных понятий, так и целых предложений по сравнению с французским оригиналом. Тем не менее, поскольку именно этот перевод имеет большое значение для русской рецепции дадаизма, в данном издании приводится именно эта версия русского текста и ее перевод на немецкий язык. Текст публикуется с сохранением стилистики и в соответствии с современными правилами и нормами орфографии и пунктуации.

# ТАРУСА

АВУХ  
НЕДЕЛЬНЫЙ  
ЖУРНАЛ  
ЛИТЕРАТУРЫ  
ИСКУССТВА  
И НАУКИ

№ 1

Стихи, рассказы —  
О Манасельштама,  
И. Эренбурга, ЕФ.  
Зозули. Статьи —  
К Спасского,  
Юрия Соболева,  
Вал Парнаха.  
Письмо Ромэн  
Роллана к Ив. Бу-  
ниву. Из Письма  
Ал. Н. Толстого.  
Новости техники —  
Библиография —  
Хроника.

МОСКВА  
1922

Фед



**»Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«**

Die russische Rezeption von DADA

Valentin Parnach

## Die Krise der französischen Poesie<sup>1</sup>

Das angesichts der »Barbaren«-Invasion (1914–1918) aufgeschreckte Paris, die bourgeoise Militärdiktatur, die Chauvinismus-Seuche und allgemein die Isolation Frankreichs gegenüber dem Verlauf der sozialen Revolution – das alles musste Auswirkungen auf das Leben der französischen Sprache haben.

»Verlaine ist unser letzter großer Poet«, hatte schon der Symbolist Vielé-Griffin gesagt. Wie marode die Rasse war, war am Ton der französischen Poesie des 20. Jahrhunderts zu spüren. Das Auftauchen von »Barbaren«, Fremden, in der französischen Literatur war unumgänglich: Die Sprachmaterie hatte einen Zustrom irgendwelcher fremden, frischeren und gröberer Kräfte nötig, um Frankreich zu beleben. Den Symbolismus hatte bekanntlich Jean Moréas (Papadiamantópoulos), ein französisierter Grieche, ausgerufen. Die Modernisten führte seit 1913 der polnische Jude Guillaume Apollinaire an, die Dadaisten des Jahres 1916 der Rumäne Tristan Tzara.

An vorderster Front der gesamteuropäischen Poesie forderte das Überleben des Gedichts (im klassischen Sinne des Worts), Metrum, Rhythmus und Assonanz zu annullieren. Die visuelle »Gedicht«-Wahrnehmung triumphierte: kapriziöse Zeilenwechsel, typographische Zeichen im Überschwang, eine Tendenz zur grafischen Expressivität der Buchstaben, Silben usw. Die Forderung nach Dynamik wurde mehr oder weniger durch eine bewegliche Syntax befriedigt. So verlief der Evolutionsprozess der in die Jahre gekommenen europäischen Literatur.

Mitten unter den Mitstreitern Apollinaires ist der alte *Max Jacob*, Prosaiker, Dichter und Autor von Buffonaden, er schreibt Poeme von sozusagen beiderlei Art: sowohl mit den Elementen des klassischen französischen Verses (darunter viele Alexandriner), als auch »Poeme« in der heutigen europäischen Bedeutung dieses Worts. An das gleiche System hält sich jetzt auch der Dichter, Choreograph und Kritiker *Jean Cocteau*. Ein anderer Schüler Apollinaires, *Blaise Cendrars*, hantiert ausschließlich mit beweglicher Syntax, jenseits von Metrum und Rhythmus in seinen »elastischen« und anderen Poemen. Solche Gedichte stehen im Zentrum der modernistischen Poesie Europas.

Im Folgenden gebe ich einen groben Überblick über die formalen Besonderheiten des französischen Modernismus, der die entsprechenden Strömungen in Spanien, Südamerika, Teilen Deutschlands und Italiens beeinflusst hat. Die tragische Diskrepanz zwischen dem gesellschaftlichen Leben in Frankreich und den Anstrengungen des französischen Modernismus

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

ist bereits 1920 von dem Kommunisten *Raymond Lefèvre* in der Zeitschrift *Populaire* betont worden. Die bourgeoise Regierung Frankreichs – die zu kulturchauvinistischen Bestrebungen ermuntert und sogar die russische *Welt der Kunst* unterstützt, jene von unserer Revolution abgeschlagenen Künstler – kennt die eigenen französischen Neuerer nicht.

Picasso, Max Jacob, Cendrars und viele andere haben jahrelang gehungert. Nicht von ungefähr bedrückt Picasso, A. Gleizes, Cendrars das Leben in diesem bourgeois Land. Unter den Akteuren der neuen Pariser Kunst finden sie erstklassige Freunde unserer Revolution.

Frankreich erlebt eine noch nie dagewesene ökonomische, internationale und kulturelle Krise. Seine unnatürliche, künstliche Position in der europäischen Politik bezahlt es mit dem Niedergang des französischen Denkens und der französischen Literatur.

Die allgemeine Entwicklung der französischen Poesie:

- 1) einige wenige bedeutende Eklektiker;
- 2) einige wenige noch lebende Symbolisten: *Henri de Regnier*, der mit den Jahren mehr Prosa als Gedichte schreibt, seine alten Verfahren immer wiederholt und sich die früheren Vorzüge seiner rassistischen Sprache bewahrt hat. *Paul Claudel*, ein den russischen Lesern vertrauter Dramatiker, entwickelt jetzt ein Interesse für Choreographie;
- 3) ein Mitstreiter Guillaume Apollinaires: *Max Jacob*; und die aus der Schule Apollinaires hervorgegangenen: *B. Cendrars*, unter ihnen der stärkste Autor von Poemen kinematographischer Szenarien und Prosa, Entdecker eines neuen neoromantischen (Neger-)Exotismus; *Jean Cocteau*: ein leichtfüßiger Pariser mit scharfem Verstand, formuliert die Neuigkeiten der Pariser Künste in seinen kritischen Artikeln auf glänzende Weise; ein schwacher Dichter, Kenner der neuen Musik;
- 4) die seit 1916 nachlassenden *Dadaisten*, französische Ničevoki, die 1919 Paris mit Lärm erfüllten ob ihrer energischen Auftritte, Angriffe auf die Öffentlichkeit und anerkannte Genies.

Aktiv sind: *T. Tzara*, ein pathologischer Nihilist, Autor von kämpferischen Manifesten, erinnert an Kručěnych; *George Ribemont-Dessaignes*, Dramatiker, Künstler und Poet; *Philippe Soupault*, ein Adept Apollinaires u. a.

Zu ihnen ist der talentierte russische Künstler und Prosaiker *Sergej Šaršun* gestoßen. Die gesellschaftlichen Ereignisse werden indes noch heftigere und bedeutendere Elemente in der französischen Poesie zum Leben erwecken müssen.

Da die Poesie sich noch nicht von den alpträumenhaften Kriegsjahren erholt hat (nicht wenige Dichter sind an der Front gefallen), da Paris bis in diese Jahre finster war wie auf einer Beerdigung, es kein Lachen und keine Orchester gab, da Paris ein Verlies war, von dem aus die deutschen »Barbaren« und

die »Barbaren« der russischen Revolution verwünscht wurden, so beginnt jetzt nicht das literarische, aber das Paris der Straßen erneut zu leuchten und zu atmen.

Die Straße, die schon in den Kriegsjahren von Amerikanern und Negern belebt wurde, gebiert eine Art *Boulevardkunst*, die ihre Meister hervorbringt. Unmittelbar nach dem Friedensschluss wurde Paris mit den aus Amerika herübergeschwappten Musikrichtungen und Bewegungen infiziert. Der »Argot«, der Pariser Jargon, erwacht immer mehr zum Leben. Ein Ausländer, der das literatursprachliche Französisch beherrscht, wirkt ob der Korrektheit seiner Rede lächerlich. Die »vulgären« Wörter erfreuen uns schon in den Werken Cendrars und Tzaras. Die Umgangssprache ist durch schlagkräftige Wörter und Wendungen geheimnisvoller Herkunft kräftiger geworden; darunter sind auch irgendwelche kleinen arabischen Wörter, angeschleppt von den Kolonialsoldaten aus Marokko und Tunesien. Die Großstadganoven der letzten Jahre haben auch ihren Teil zur Wiedergeburt der Sprache beigetragen. Deren »Barbarisierung« schreitet voran. Dieses Phänomen vermag die altertümliche, verzärtelte, gefesselte und geschliffene Sprache zusammen mit der Materie der neuen Töne der »barbarischen Musik« zu verjüngen. Die erstarrte literarische Form ist streng.

Eine Verjüngung ist notwendig. Wird sie natürlich und schmerzfrei vonstatten gehen, oder braucht es dafür eine Wiedergeburt der physiologisch gequälten Rasse?

Eine neue Invasion von afrikanischen »Barbaren« auf der einen Seite und deutschen auf der anderen?

Ganz Paris ist neue Musik. Ein internationales Zentrum, und nicht die Hauptstadt einer bourgeoisen Republik: Es lebt.

Aus dem Russischen von Anja Schloßberger

**»Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«**

Die russische Rezeption von DADA

1 Die Übersetzung basiert auf der Publikation in *Parusa* Nr. 1 (September 1922), 33–36.

Валентин Парнах

## **Кризис французской поэзии**

Париж, ужаснувшийся перед нашествием «варваров» (1914–1918), буржуазно-военная диктатура, зараза шовинизма, оторванность Франции от общего хода социальной революции не могли не повлиять на жизнь французского слова.

«Верлен – наш последний великий поэт», – сказал еще символист Вьеле-Гриффен. Обветшание расы почувствовалось в самом тоне французской поэзии двадцатого века. Неизбежно должны были появиться «варвары»-иностранцы во французской литературе: материя слов потребовала притока каких-то чужих, более свежих и грубых сил, оживляющих Францию. Символизм был провозглашен, как известно, Жаном Мореасом (Пападиамандопулос), офранцузенным греком. Модернистов с 1913 года возглавлял польский еврей Гийом Аполлинер, дадаистов 1916 года – румын Тристан Тцара.

На всем передовом фронте всеевропейской поэзии жизнь стиха (в классическом смысле этого слова) потребовала упразднения метра, рифмы, ассонанса. Восторжествовало зрительное восприятие «стиха»: капризное чередование строк, обилие типографских знаков, стремление к графической выразительности букв, слогов и т. д. Потребность движения удволялась более или менее подвижным синтаксисом. Таков процесс эволюции немолодого европейского слова.

Среди соратников Аполлинера – старый Макс Жакоб, прозаик, поэт и автор буффонад, пишет поэмы, так сказать обоюродные: и с элементами классического французского стиха (среди них много александрийских стихов), и «поэмы» в теперешнем европейском значении этого слова. Этой же системы держится теперь и поэт-хореограф-критик Жан Кокто. Другой ученик Аполлинера, Блэз Сандрар, орудует исключительно подвижным синтаксисом, вне метра и рифм в своих «эластичных» и других поэмах. Такие стихи стоят в центре модернистической поэзии Европы.

Нами грубо намечены эти формальные особенности французского модернизма, влияющего на соответствующие течения в Испании, Южной Америке, отчасти в Германии и Италии. Трагическое несоответствие между социальной жизнью Франции и усилиями французского модернизма было подчеркнуто еще в 1920 году коммунистом Раймоном Лефевром в газете «Populaire». Буржуазное правительство Франции, поощряя культурно-шовинистические начинания, поддерживая даже... русский «Мир Искусства», художников, отброшенных нашей революцией, – не знает своих французских новаторов.

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

Пикассо, Макс Жакоб, Сандрар и многие другие годами голодали. Недаром Пикассо, А. Глэз, Сандрар и другие тяготеют жизнью в этой буржуазной стране. Первых друзей нашей революции найдете вы среди деятелей парижского нового искусства.

Франция переживает небывалый экономический, международный и культурный кризис. Ненормальное искусственное положение ее в европейской политике куплено ценою упадка французской мысли и слова.

Общий ход французской поэзии:

немногие значительные эклектики;

немногие еще живые символисты — Анри де Ренье, который с годами пишет больше прозы, чем стихов, повторяя прежние свои приемы, сохраняя прежние достоинства своего расового языка. Поль Клодель, известный русским читателям драматург, проявляет теперь интерес к хореографии;

соратник Гийома Аполлинера – Макс Жакоб; вышедшие из школы Аполлинера: Б. Сандрар, сильнейший по тону автор поэм, кинематографических сценариев и прозы, открывший новый неоромантический экзотизм (негров); Жан Кокто – легкий, остроумный парижанин, блестяще формулирующий новости парижских искусств в своих критических статьях; вялый поэт, знаток новой музыки;

ослабевшие с 1916 года дадаисты, французские ничевоки, нашумевшие в 1919 году в Париже, благодаря энергичным выступлениям и наступлениям на публику и признанных гениев.

Функционируют: Т. Тцара, болезненный нигилист, автор боевых манифестов, напоминает Крученых; Ж. Рибемон-Дессень, драматург, художник, поэт; Филипп Супо – последователь Аполлинера и др.

К ним примкнул русский талантливый художник и прозаик Сергей Шаршун. Между тем, общественные события должны будут вызвать к жизни более резкие и значительные элементы во французской поэзии.

Если она еще не оправилась от кошмарных лет войны (немало поэтов погибло на фронте), если Париж в эти годы был погребальным мраком, лишенным смеха и оркестров, погребом, откуда исторгались проклятья «варварам» немцам и «варварам» русской революции, – то теперь Париж не литературный, а уличный, снова начинает сиять и дышать.

Эта улица, оживленная уже в годы войны американцами и неграми, порождает своего рода желтое искусство, которое создаст своих мастеров. Непосредственно после перемирия Париж заразился занесенными из Америки музыками и движениями. «Арго» – парижский жаргон – все больше входит в жизнь. Иностранец, владеющий литературно французским языком, покажется смешным с корректностью своей речи. «Грубые» слова радуют нас уже в произведениях Сандрара и Тцара. Разговорный язык усилен меткими ударными словами и оборотами загадочного происхождения; среди

них встречаются и какие-то арабские словечки, занесенные колониальными солдатами из Марокко и Туниса. Апаши прошлых лет тоже постарались в деле перерождения языка. Продолжается его «варваризация». Это явление, наряду с материей новых звуков «варварских музык», способно омолодить старинный, изощренный, закованный, отточенный язык. Жесткая застывшая форма литературы.

Омоложение это необходимо. Свершится ли оно нормально и безболезненно, или для этого понадобится перерождение физиологически измученной расы?

Новое нашествие «варваров» Африки, с одной стороны, и Германии, с другой?

Париж весь – новая музыка. Как международный центр, а не как столица буржуазной республики, он живет.



**»Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«**

Die russische Rezeption von DADA

# РОССИЯ

ОБЩЕСТВЕННО  
ЛИТЕРАТУРНЫЙ  
ЖУРНАЛ

HOOVER VIAL LIBRARY



ВЫХОДИТ ДВА РАЗА В МЕСЯЦ

МОСКВА

МАРТ

ПЕТРОГРАД

1928

**»Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«**

Die russische Rezeption von DADA

Valentin Parnach

## Das heutige Paris<sup>1</sup>

Erst zu Beginn des Jahres 1919 begann Paris, sich vom Krieg zu erholen. Erst nach dem Waffenstillstand brach in den Bars und Cafes erstmals seit fünf Jahren wieder Musik aus. Paris ist zu einem amerikanisierten internationalen Zentrum geworden. Amerikanische Soldaten brachten ihre Lieder und Orchester mit nach Europa. Amerika und Afrika trafen aufeinander in dem von Kanadiern, Senegalesen, Marokkanern, Tunesiern – Soldaten – überschwemmten Paris. Die Neger-Kunst ist fast der alleinige Neuerungsfaktor des Pariser Schaffens. Die altherwürdigen Schriftsteller sind in den Jahren des Kriegs verstummt oder warteten mit den üblichen patriotischen Werken auf; die unversehrt aus dem Krieg zurückgekehrten jungen machten den Anfang für eine noch spärliche neue Kunst.

*Blaise Cendrars*, der im Krieg eine Hand verloren hatte, verfasste eine Reihe Poeme und Prosa: das kondensierte realistische Prosagedichte »Ich habe getötet.«<sup>2</sup>; den Versuch eines neuen Abenteuerromans in Form des Poems »Panama oder die Abenteuer meiner sieben Onkel«<sup>3</sup>, das sich durch neuen Exotismus auszeichnet; »Neunzehn elastische Gedichte«<sup>4</sup> ohne Rhythmus, aber dynamisch durch abrupte und bewegliche Syntax; »Neger-Anthologie«<sup>5</sup>, eine Sammlung von Neger-Legenden, phantastischen Erzählungen aus Neger-Kosmogonie, -Alltag, -Folklore usw.

Cendrars, ein geborener Abenteurersucher, bereiste vor dem Krieg Sibirien, den Kaukasus und Amerika, ist ein Kenner der russischen Prosa und Poesie, beherrscht unsere Sprache. Er zeichnet sich durch den harschen Ton seiner Werke aus, erinnert aber merkwürdig an einen russischen Schriftsteller, ähnelt Majakovskij und setzt sich von den wohltemperierten französischen Poeten ab. Guillaume Apollinaire folgend ist er jetzt beim Erschaffen kinematographischer Szenarien angelangt und bei einer Prosa, die auf kinematographischen Prinzipien basiert (»Das Ende der Welt«<sup>6</sup>).

Einer seiner Altersgenossen ist *Jean Cocteau*, ein Poet, interessanter Theoretiker und Choreograph. Befreit von unzähligen Einflüssen bemerkte und begründete er alles Neue auf dem Gebiet der Pariser Literatur, Musik und Malerei. Von ihm stammen Bücher in der Art von Notizen, Aphorismen und Betrachtungen: »Das Potomak«<sup>7</sup>, »Der Hahn und der Harlekin«<sup>8</sup>, »Carte blanche« und andere. In seinen Gedichten ist er um eine freie Syntax bemüht, andererseits führt er die Tradition der französischen Poesie fort (»Gedichte«<sup>9</sup>, »Zwischenstopps«<sup>10</sup>), verstrickt sich in seiner Detailverliebtheit. Er ist Autor des überaus interessanten Balletts »Parade« (für S. P. Diagilevs »Ballette Russe«, Dekoration und Kostüme von Picasso, Musik von Erik Satie), das bereits 1917 Aufsehen erregte. 1920 inszenierte er am *Theater der Champs-Élysées* seine Pantomime »Der Ochse auf dem Dach«<sup>11</sup>.

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

Er steht an der Spitze der »Sechs«<sup>12</sup>, einer Gruppe französischer Komponisten-Modernisten (Erik Satie, Darius Milhaud, Georges Auric, Germaine Tailleferre, Arthur Honegger), die amerikanische Musik und ein amerikanisches Neger-Orchester, eine Jazzband, einsetzen. Er arbeitet mit den besten Malern (Picasso und anderen). Er ist agil, leicht, böse, scharfsinnig, elegant und flüchtig: der bereits im Verschwinden begriffene Typ des echten Franzosen.

Unter seinen Freunden ist der alte *Max Jacob*, der seine Karriere zusammen mit Picasso, Apollinaire und anderen begonnen hat, der hungerte, ein Leben voller Entbehrungen und Abenteuer führte (er heuerte im Zirkus an). Ein bretonischer Jude, Exzentriker und in Paris hochgeschätzter Prosaschriftsteller. Er konvertierte zum Katholizismus. Ist Autor von neu-katholischen Gedichten in Reimen, was ihn von den meisten Modernisten unterscheidet. Schreibt simple Vaudevilles und Buffonaden. Ist ein geborener Mime buffonadischen Charakters mit abrupt einsetzender jüdischer Melancholie. Ist produktiv: »Das zentrale Labor«<sup>13</sup> (Gedichte), »Die Verteidigung Tartufs«<sup>14</sup> (Gedichte), »Cinématoma« (Roman), »Der Würfelbecher«<sup>15</sup> (ein Poem in Prosa) und vieles mehr. Er wohnt tief im Montmartre, an einem entlegenen Ort, in einem klitzekleinen Häuschen, sein Zimmer ist geschmückt mit einem Kreuz, ausgeschnitten aus Papier. Die ansässigen Großstadtdanzen, Prostituierten und Concierges haben eine sehr hohe Meinung von »Monsieur Max« und grüßen den langjährigen Einwohner der Montmartre-Kloake ehrerbietig.

Tristan Tzara: der Wortführer der 1916 aufgekommenen Schweizer Schule »Dada«. »Das Wort ›Dada‹ bedeutet nichts«, spricht Tzara stolz. Der Dadaismus entspricht unseren Ničevoki, partiell Kručěnychs Manier. Rumäne seiner Herkunft nach tut Tzara sich hervor mit slawischem Skeptizismus (»Wofür leben?«) und einer Neigung zum Nihilismus. Er ist Autor zahlreicher Manifeste, Bücher, Poeme in Prosa und des Stücks »Das Gasherz«. Ein Vorkämpfer. Der Dadaismus überlebt sich dieser Tage. Er hat auch in Deutschland Anhänger. Von den in Paris lebenden Russen hat sich der interessante Prosaiker und Maler Sergej Šaršun Dada angeschlossen.

*Francis Picabia*, von Herkunft Spanier, Prosaiker und Maler, einer der Inspiratoren von »Dada«, distanziert sich jetzt von seinen Schul-Genossen. Er ist Autor der Bücher »Der einzigartige Eunuch«<sup>16</sup>, »Christus Rastaquouère«<sup>17</sup> u. a. Er neigt zur Dekadenz. Ähnelt den frühen Versuchen unserer Futuristen. Unter den Dadaisten sind: der Prosaiker André Breton, Louis Aragon, Georges Ribemont-Dessaignes (Dramaturg und Künstler) und Paul Éluard. Ihre ersten Auftritte in Paris erinnerten an die Auftritte Kručěnychs und anderer aus dem Jahr 1919.

Von den alten und berühmten Schriftstellern entwickelt sich *Anatole France* als Künstler wenig. Henri de Régnier schreibt wie gehabt Liebeserzählungen mit eben jenen sprachlichen Merkmalen und der romanischen Weltwahrnehmung;

Paul Claudel – Theaterstücke; er brachte sein Stück »Der Mensch und sein Wünschen«<sup>18</sup> mit einer schwedischen Ballett-Truppe zur Aufführung.

Von den noch unbekanntem Prosaikern hebt sich Pierre Mac Orlan ab, Autor kurzweiliger Geschichten und der Erzählung »An Bord der Morgenstern«<sup>19</sup> (aus dem Leben der Piraten des 16. Jahrhunderts). Eine wunderbare, rassige Sprache von großer Frische.

In Paris interessiert man sich für die Poesie der russischen Revolution. Der Poet André Salmon hat das missglückte Poem »Prikaz« über unsere Revolution geschrieben. Die Franzosen kennen die »Zwölf« und die »Skythen« Bloks und ausschnittsweise Majakovskij. Die gesamte Avantgarde der französischen Kunst ist der russischen Revolution freundschaftlich gesinnt (Picasso, Gleizes, Cendrars und andere).

In Frankreich gibt es keine und kann es jetzt auch keine so gewaltigen Erscheinungen geben wie den großen Besessenen und Denker Andrej Belyj oder den gewaltigen Bass des monumentalen Majakovskij. Aber unmöglich ist in Paris das Nadson'sche Gezwitschere eines »Vogels ohne Namen« oder des hinterwäldlerischen »Vogels Seufzen«: Paris billigt keine Sentimentalität und keinen provinziellen Ästhetizismus.

Nach tragischen Jahren ist Paris immer noch ein federleichter Organismus, ein Muster an monumentaler Leichtigkeit.

Hier entsteht ein Gespür für die Komposition und die Gestochenheit einer Zeichnung (Picasso, Modigliani). Nur hier konnten diese Meister erblühen.

In diesen wohlgeformten und ausgefeilten Mechanismus drohen Fremdlinge einzufallen. Belyj sagte 1912 vorher: »Schwarze Garnisonen werden die Städte des dem Untergang geweihten Europas einnehmen.« Diese Worte haben sich erfüllt. Belyj sagt voraus: »Frankreich wird im Dynamit der tropischen Länder verbrennen.«

Paris ist die Heimat der Tragödien Baudelaires und Balzacs. »Paris flößt mir Entsetzen ein«, ruft Balzac aus (Erzählung »Oberst Chabert«). Das von den Gedänklein eines Poincaré, Clemenceau und anderer Conciergen entehrte Paris. Von Paris gingen die Niederträchtigkeiten der internationalen Politik aus. Aber, zum Glück, ist Paris international, Paris ist das Herz. Von der Höhe eines Vjačeslav Ivanov kann man noch sagen:

Der liebt nicht des Menschen  
Herz – die Stadt, wer Dich  
schaut, ohne Liebe.<sup>20</sup>

Paris balanciert zwischen hinreißendem Leben und dem Untergang.

Aus dem Russischen von Anja Schloßberger

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

<sup>1</sup> Die Übersetzung folgt der Erstveröffentlichung des Textes in *Rossija* 7 (1923), 20.

<sup>2</sup> Fr. »J'ai tué« (A. d. Ü.).

<sup>3</sup> Fr. »Le Panama ou les aventures de mes sept oncles« (A. d. Ü.).

<sup>4</sup> Fr. »Dix-neuf poèmes élastiques« (A. d. Ü.).

<sup>5</sup> Fr. »Anthologie nègre« (A. d. Ü.).

<sup>6</sup> Fr. »La Fin du monde« (A. d. Ü.).

<sup>7</sup> Fr. »Le Potomak« (A. d. Ü.).

<sup>8</sup> Fr. »Le Coq et l'Arlequin« (A. d. Ü.).

<sup>9</sup> Fr. »Poésies« (A. d. Ü.).

<sup>10</sup> Fr. »Escalaes« (A. d. Ü.).

<sup>11</sup> Fr. »Le Bouf sur le toit« (A. d. Ü.).

<sup>12</sup> Fr. »Les Six« (A. d. Ü.).

<sup>13</sup> Fr. »Le laboratoire central« (A. d. Ü.).

<sup>14</sup> Fr. »La Défense de Tartufe« (A. d. Ü.).

<sup>15</sup> Fr. »Le Cornet a dés« (A. d. Ü.).

<sup>16</sup> Fr. »Unique Eunuque« (A. d. Ü.).

<sup>17</sup> Fr. »Jésus-Christ Rastaquouère« (A. d. Ü.).

<sup>18</sup> Fr. »L'homme et son désir« (A. d. Ü.).

<sup>19</sup> Fr. »A bord de l'Etoile Matutine« (A. d. Ü.).

<sup>20</sup> Das Gedicht heißt »Pariž s vysoty« (A. d. Ü.).

Валентин Парнах

## Современный Париж

Лишь в начале 1919 г. Париж начал оправляться от войны. Лишь после перемирия впервые за пять лет кафе и бары разразились музыкой. Париж предстал американизированным международным центром. Американские солдаты занесли свои песенки и оркестры в Европу. Америка и Африка скрестились в Париже, наводненном канадцами, сенегальцами, марокканцами, тунисцами – солдатами. Негритянское искусство было почти единственным фактором обновления парижского творчества. Старые почтенные писатели замолкли в годы войны или отделялись обычно-патриотическими произведениями; уцелевшие на войне молодые положили начало еще скудному новому искусству.

*Блез Сандрар*, потерявший на войне руку, дал ряд поэм и прозы: сжатую реалистическую поэму в прозе «Я убил»; опыт нового романа авантюр в форме динамической поэмы «Панама или история моих семи дядей», отмеченную новым экзотизмом; «19 эластических поэм», лишенных рифм, но приведенных в движение резким и гибким синтаксисом; «Негритянскую антологию» – собрание негритянских легенд, причудливых рассказов из негритянской космогонии, быта, фольклора и т. д.

Сандрар – прирожденный искатель приключений, путешествовавший до войны по Сибири, Кавказу, Америке, хорошо знает русскую прозу и поэзию, владеет нашим языком. Отличаясь резким тоном своих произведений, он странно похож на русского автора, близок к Маяковскому, стоит в стороне от уравновешенных французских поэтов. Последователь Гийома Аполлинера, он приходит теперь к созданию кинематографических сценариев и прозы, основанной на принципах кинематографа («Конец мира»).

Его сверстник *Жан Кокто* – поэт, интересный теоретик и хореограф. Освободившись от многочисленных влияний, он с парижской остротой, сжатостью, элегантностью отметил и обосновал все новое в области парижской литературы, музыки и живописи. Ему принадлежат книги такого рода заметок, афоризмов, обзоров: «Потомок», «Петух и Арлекин», «Carte Blanche» и др. В стихах он стремится к свободному синтаксису, с другой стороны сохраняет традиции французской поэзии («Стихотворения», «Остановки»), грешит любовью к пустякам. Автор сценария интереснейшего балета «Парад» («Русские балеты» С.П. Дягилева, декорации и костюмы Пикассо, музыка Эрика Сати), нашумевшего еще в 1917 г. В 1920 г. поставил в «Театре Елисейских Полей» свою пантомиму «Бык на крыше».



## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

Кокто стоит во главе «Шести» – французских композиторов модернистов, – (Эрик Сати, Дариус Мильо, Жорж Орик, Жермен Тайефэр, Гоннежер), использовавших американскую музыку и негро-американский оркестр, джаз-бенд. Работает с лучшими живописцами (Пикассо и др.). Живой, легкий, злой, остроумный, элегантный, поверхностный: уже исчезающий тип истинного француза.

Среди его друзей старый *Макс Жакоб*, начинавший карьеру вместе с Пикассо, Аполлинером и др., испытавший голод, провел жизнь полную лишений и авантур (служил в цирке). Бретонский еврей, живой, эксцентричный, автор прозы, которая высоко ценится в Париже. Принял католичество. Автор неокатолических стихов, сохранивших рифмы, в противоположность большинству модернистов. Пишет незамысловатые водевили и буффонады. Врожденный мим буффонного характера с неожиданно проявляющейся еврейской меланхолией. Плодовит: «Центральная Лаборатория» (стихи), «Апология Тартюфа» (стихи), «Синематома» (роман), «Игральные кости» (поэма в прозе) и мн. др. Живет в глубине Монмартра, в глуши, в крошечном домике, комната его украшена крестом, вырезанным из бумаги. Местные апаши, проститутки, консьержи очень почитают «Monsieur Макс'a» и учтиво здороваются с давним обитателем Монмартровской клоаки...

*Тристан Тцара* – возглавляет появившуюся в 1916 г. в Швейцарии школу «Дада». «Слово “Дада” ничего не означает», – гордо говорит Тцара. Дадаизм соответствует нашим ничевокам, отчасти манере Кручёных. Румын по происхождению, Тцара отличается славянским скептицизмом («Зачем жить?») и склонностью к нигилизму. Автор многочисленных манифестов, книги поэм в прозе и пьесы «Газодвижимое сердце». Боевой главарь. Дадаизм в наши дни изживает себя. Насчитывает последователей и в Германии. Из русских, живущих в Париже, к дадаистам примкнул интересный прозаик и живописец Сергей Шаршун.

*Франсис Пикабия*, испанец по происхождению, прозаик и художник, один из вдохновителей «Дада», теперь откололся от товарищей по школе. Автор книг «Единственный евнух», «Христос Rastaquouère» и др. В нем замечается уклон к декадентству. Соответствуют первым опытам наших футуристов. Среди дадаистов: прозаик Андрей Бретон, Луи Арагон, Жорж Рибемон-Дессень (драматург и художник), Поль Элюар. Первые выступления их в Париже напоминали выступления Кручёных и др. с 1919 г.

Из старых знаменитых писателей *Анатоль Франс* проявляет себя, как художник, мало. Анри де Ренье по-прежнему пишет романические повести с теми же достоинствами языка и романского восприятия мира; Поль Клодель – пьесы; поставил в исполнении труппы шведского балета свой сценарий «Человек и его желание».

Из прозаиков, еще неизвестных, выделился Пер Мак-Орлан, автор занятых рассказов и повести «На борту Утренней Звезды» (из жизни пиратов XVI в.). Прекрасный расовый язык большой свежести.

В Париже интересуются поэзией русской революции. Поэт Андре Сальмон написал неудачную поэму о нашей революции «Приказ». Французы знают «Двенадцать» и «Скифы» Блока и отрывки из Маяковского. Весь авангард французского искусства состоит из друзей русской революции (Пикассо, Глез, Сандрар и др.).

Во Франции нет и не может сейчас быть таких крупных явлений, как великий одержимый и мыслитель Андрей Белый, или крупный бас, монументальный Маяковский. Но в Париже невозможны надсоновские чириканья «птицы безымянной», захолустной «птицы вздох»: Париж не терпит сентиментальности и провинциального эстетизма.

После трагических лет, Париж еще легкий организм, образец *монументальной легкости*.

Здесь развивается чувство композиции и острота рисунка (Пикассо, Модильяни). Только здесь могли процветать эти мастера.

Стройный и отточенный механизм стоит под угрозой нашествия чужеземцев. Белый предсказал в 1912 г.: «Черные гарнизоны займут города обреченной Европы». Эти слова сбылись. Белый предсказывает: «Франция перегорит в динамите тропических стран».

Париж – родина трагедий Бодлера и Бальзака. «Париж внушает мне ужас, – воскликнул Бальзак (повесть – «Полковник Шабер»). Париж оскверненный мыслишками Пуанкаре, Клемансо и других консьержей. Из Парижа исходили гнусности международной политики. Но, к счастью, есть Париж международный, Париж – сердце. С высоты Вячеслава Иванова можно еще сказать:

Тот не любит человека  
Сердце – город, кто тебя  
Озирает, не любя.

Париж балансирует между упоительной жизнью и гибелью.

**»Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«**

Die russische Rezeption von DADA

СЕРГЕЙ ШАРШУН

Д А Д А И З М



(КОМПИЛЯЦИЯ)

изд „Европа Гомеопат“ дзи

**»Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«**

Die russische Rezeption von DADA

Sergej Šaršun

## **Dadaismus (Kompilation)<sup>1</sup>**

Der Dadaismus, eine neue (nicht nur literarische) Bewegung, kam, um Futurismus und Kubismus abzulösen.

Dada, ein idiotisches Schimpfwort, von Tristan Tzara und Huelsenbeck den Zürcher Chronisten hingeworfen als Zeichen ihres Hasses, wie dem gereizten Stier ein rotes Tuch.

Dada ist eine aggressiv-verneinende Bewegung, gerichtet mehr als alles andere nicht gegen die Leserschaft, sondern gegen ihre Ammen, die aus allem den Saft herauspressen ob ihres Dogmatismus.

Dada ist ein propperes Kriegskindlein, gefutert hat es das ZWEIFEL-Grützchen seines Muttchens. »A priori, das heißt mit geschlossenen Augen, setzt Dada vor die Aktion und über alles: den ZWEIFEL.«<sup>2</sup>

Dadaismus ist verneinendes, unwillkürliches und spontanes (besprüchne) Schaffen (und keine Theorie). Der empfangene Impuls gebiert Assoziationen sowie an Fakten, Ereignisse geknüpfte Erfahrungen; sie sprudeln stürmisch hervor, sind chaotisch und lassen sich nicht durch den Fleischwolf des niederen, mittelmäßigen und hochakademischen Worterbrechens drehen.

Rezept für die Zusammenstellung eines dadaistischen Gedichtes des Antiphilosophen AA und Tristan Tzara<sup>3</sup>

Nehmt eine Zeitung.

Nehmt Scheren.

Wählt in dieser Zeitung einen Artikel von der Länge aus, die Ihr Eurem Gedicht zu geben beabsichtigt.

Schneidet den Artikel aus.

Schneidet dann sorgfältig jedes Wort dieses Artikels aus und gebt sie in eine Tüte.

Schüttelt leicht.

Nehmt dann einen Schnipsel nach dem anderen heraus.

Schreibt gewissenhaft ab

in der Reihenfolge, in der sie aus der Tüte gekommen sind.

Das Gedicht wird Euch ähneln.

Und damit seid Ihr ein unendlich origineller Schriftsteller mit einer charmanten, wenn auch von den Leuten unverstandenen Sensibilität.<sup>4</sup>

(Aus der Zeitschrift *Littérature* Nr. 15)

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

»Wir anerkennen keine Theorie. Die zu uns gehören behalten ihre Freiheit. Wir haben genug von den kubistischen und futuristischen Akademien: Laboratorien für formale Gedanken.«<sup>5</sup> (T. Tzara)

In mich selbst ein- und weggesperrt vor dem Gendarmen der allgemeinen Mobilisierungspflicht – vor der Reise zu Tisch sitzend: *Ich will nicht wissen, ob es vor mir andere Menschen gegeben hat*. Descartes einmal quer über die gesamte Titelseite des *Dada* Nr. 3 (Zürich 1918), darin das bedeutendste Manifest T. Tzaras.

Dada, das bin ich, brüllt er in einem anderen Manifest – und er hat recht, ungeachtet dessen, dass er in einem andren (und überhaupt) verkündet, dass die am Dadaismus beteiligten ihre Individualität behalten.

Es gibt einen Haufen Bienenwaben, wo die jungen Bienenstöcke hinpilgern, um sich vor ihrem Führer zu verneigen.

Deshalb gibt es in Paris mehrere Gruppen.

Und der Wilde- und Baudelaire-Francis Picabia spricht: Was ist Dada? Er existierte vor seiner Geburt – in den Jahren 13 und 14. Mein Prinzip ist es, sich niemals zu wiederholen. Ob man wohl tatsächlich so viel Neues sagen kann. An allem, was sich in einen Krämerladen verwandelt, verliere ich das Interesse.

Ein verkünstelter Antiästhet – ein *raté*, Zündversager –, dem Sarkasmus und Angriff aus Prinzip eignen, wie es für bestimmte Personen typisch ist.

Beflügelt hat diese Gruppe Marcel Duchamp, er hat Bilder zum Thema »Menschwerdung der Maschine« gemalt (siehe z.B. das Buch von J. Metzenger und A. Gleizer *Du Kubisme*, erschienen 1912 oder 13). Seine Geländeskizzen realisiert auf verblüffende Weise der Schöpfer-Fotograf Man Ray.

Der Belgier, Clerment Pansaers, schreibt in der Nr. 16 von *Ça ira*: »Ich wurde ungefähr im Jahr 1916 zum Dadaisten; John Rodker während des Kriegs in England, und Ezra Pound in Amerika. Und wie viele andere auf eigene Initiative, ohne den geringsten äußeren Einfluss.«

Bedauerlicherweise hat der Blockade-Rost A. Kručěnych, die Burljuks und 41° aufgefressen.

Unlängst erzählte man mir, auch der französische Komponist Darius Milhaud beanspruche, als erster diese 4 Buchstaben ausgespuckt zu haben. Als Kind hieß man ihn (wie alle Säuglinge) »Dada«.

»[J]eder macht seine Kunst. Kein Mitleid. Nach dem Blutbad bleibt uns die Hoffnung auf eine geläuterte Menschheit.«<sup>6</sup>

Kein Sentimentalismus, keine Naivität. So entstand Dada 1916 im Züricher Cabaret Voltaire aus einem Bedürfnis nach Unabhängigkeit und dem Misstrauen gegenüber der Gemeinschaft.« (T. Tzara)

Der Dadaismus ist eine chaotische Mischung all jener Gefühle, von denen die Europäer seit Anbruch der Kriegszeiten ergriffen sind. Ein Inkubator, der

Hoden aller Länder in Schützengräben ausbrütete. Und die Brandblasen der Langeweile und des Nichtstuns zerschlug.

Vorwärts, vorwärts! Die Zeit einholen.

Dada ist weniger eine literarische Gruppierung als eine Bande von Spekulanten, (negativen) Schöpfern von Leben, Akten, Fakten.

Nous sommes des foux, nous insistons dada, dada, dada, dada (wir sind verrückt, wir brüllen hartnäckig dada, dada, dada, dada).»[A]ufheulen der verkrampten Farben, Verschlingung der Gegensätze und aller Widersprüche, der Grotesken und der Inkonsequenzen:

Das Leben. Ich bin gegen die Systeme, das annehmbarste System ist das, grundsätzlich keines zu haben.«<sup>7</sup> (T. T.)

Alles Anti: Anti-Literatur, Anti-Malerei, Anti-Musik, Anti-Philosophie, Anti-Politik usw.

»Ich schreibe dieses Manifest, um zu zeigen, daß man [...] entgegengesetzte Handlungen gleichzeitig begehen kann. [...]

Ich [...] erkläre nicht, denn ich hasse den gesunden Menschenverstand. [...]

Dada ist das Wahrzeichen der Abstraktion; die Reklame und die Geschäfte sind auch poetische Elemente.«<sup>8</sup> (T. T.)

»Kunst ist Privatsache.<sup>9</sup> Die wahren Dada sind die Halunken, Gauner, Schwindler und die Kokotten. Sie leben das Dada Leben.« (T. T.)

Eine Geste Rimbauds im richtigen Moment ist bedeutender als die Flucht eines Tolstojs.

Der Futurismus ist das Steuer, das den Impressionismus zentrifugal tanzen ließ, damit nichts von ihm übrigblieb. Er vermochte die SCHNELLIGKEIT, die Schöne, zu fotografieren.

Der Kubismus ist noch ein Schritt Rembrandts.

Sowohl der F. als auch der K. begannen am zweiten Tag der Taufe, die Welt mit Meisterwerken zu überhäufen. Hastig die Ruinen mit Dynamo-Maschinen zu verschmieren. Und nach Ablauf der vorgesehenen 8–10 Jahre folgte Überproduktion.

Dada hat sich für 10 Jahre zur Entledigung der Alllasten verpflichtet.

Warten auf Einstein.

»Anfangs waren die Dadaisten darum bemüht zu behaupten, nichts zu wollen. Aber das war nur so. Kein Anlass zur Sorge, der Instinkt der Selbsterhaltung ist offenbar.

Einmal nach der Verlesung eines Manifests: Nieder mit den Künstlern, nieder mit den Schriftstellern, nieder mit den Anarchisten, nieder mit den Sozialisten, nieder mit der Polizei usw.; fragte uns einer, ob wir dem Menschen erlaubten zu existieren, wir lächelten, hatten nicht die geringste Absicht, uns in Gottes Angelegenheiten einzumischen. Schließlich wären wir wohl die letzten, die vergessen, dass jede Hypothese ihre Grenzen hat.



## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

Uns wirft man vor, nicht minütlich zu beichten.

Vielleicht ist das die größte Errungenschaft – niemals irgendetwas zu tun.«  
(André Breton)

So hinterließ etwa der nach dem Krieg mit 20 und ein paar Jahren verstorbene Jacques Vaché nichts außer Briefen, teilweise sind sie publiziert in der Nr. 5 der *Littérature* und als eigenes Buch erschienen.

Einer der talentiertesten deutschen Dichter, Huelsenbeck, schreibt seit Jahren nicht.

Unser Landsmann, Theodor Fraenkel, der in Frankreich aufgewachsen ist und aktiv an der Bewegung teilnahm, schreibt nicht.

»Die Philosophie ist die Frage: von welcher Seite soll man beginnen, das Leben, Gott, die Idee oder die andern Erscheinungen zu betrachten.

Alles, was man erblickt ist falsch. Ich halte das relative Ergebnis für nicht wesentlicher als die Wahl zwischen Kuchen und Kirschen nach dem Essen. [...]

Ideal, Ideal, Ideal.

Erkenntnis, Erkenntnis, Erkenntnis.

Bumm-Bumm, Bumm-Bumm, Bumm-Bumm.<sup>10</sup>

Realisiert, fordert von Dada jedoch im nächsten Moment, was hinter abstrakten Konsequenzen steht. Aber sie werden euch darin zustimmen müssen, dass im Verhältnis zur Ewigkeit jeder Akt zunichten ist.«<sup>11</sup> (T. T.)

»Eine rote Weste statt der blauen Ideen der jeweiligen Epoche, das ist es, was leider alle wollen.

Oft sind unsere Worte unverständlich. Wir stellen Kindern Rätsel.«  
(A. Breton)

»Die, die nichts verstehen, werden es nie verstehen, und die, die verstehen, was man verstehen muss, brauchen keine Erklärung.« (F. Picabia)

»Ein Buch zu lesen, um zu wissen, ist ein Zeichen von Einfalt. Dichter, die das wissen, fliehen das Verständliche, sie wissen, dass ihre Werke nichts verlieren können. Eine Frau ohne Verstand kann man mehr als jede andere lieben.

Irrtümlich hält man den Dadaismus für Subjektivismus. Nicht einer, der dieses Etikett führt, hält Hermetik für sein Ziel. Es gibt nichts Unverständliches. Das menschliche Denken ist so, dass es für den Denkenden selbst zusammenhanglos sein kann, und folglich auch für die anderen. Trotz jedes Verlangens niemals etwas schreiben.« (A. Breton)

Am wenigsten ausdrücken (dem Ideal am nächsten kommen) kann man mit *orchestrierten Gedichten*. Idiotische Fehlgeburten des Futurismus.

Das Neger-Schaffen. Sorge des Ethnografen. Des Volksweissensammlers. Falle für die blockierte russische Literatur. Zaum'-nedoum<sup>12</sup>.

Dada – der Kosmopolit, der Intensivist-Expressionist – fabriziert Kondensmilch, Energie, Schimpfworte, egoistische Wünsche.

»Dada ist die Intensität unseres Lebens.«

Dada ist das Leben in seiner ungeheuerlichen Quantität, einer Überarbeitung unterzogen. Die durch das Wort oder durch die Kraft Starken werden überleben, denn sie sind schnell in der Verteidigung; die Behendigkeit ihrer Glieder und Empfindungen flammt auf ihren facettierten Lenden.<sup>13</sup>

Dada ist ein Welthandelsreisender all dessen, was jung und lebendig ist.

Seht mich gut an!

Ich bin idiotisch, ich bin ein Possenreißer, ich bin ein Spaßvogel.

Seht mich gut an!

Ich bin häßlich, mein Gesicht hat keinen Ausdruck, ich bin klein.

Ich bin wie Ihr alle!<sup>14</sup> (T. T.)

»Nichts kann die Integrität des Sinns kompromittieren. Die Idee vom Widerspruch ist Unsinn. Wegen der Einheit des Körpers schloss man allzu voreilig auf die Einheit der Seele, während es doch in uns mehrere Bewusstseine geben kann. Für sie kann es nichts Leichteres geben als zwei widersprüchliche Ideen durchfallen zu lassen.« (André Breton)

»Dada eröffnete endlich das Prunkschloss, in dem sich die Seele in der Gesamtheit von allem Lebendigen baden kann. Das, was existiert, entfaltet sich negativ, alles, was die Form der Existenz von Absurdität hat, erkennen wir an.«

»Dada ist nicht Mystifikation, sondern das Weltgeheimnis selbst.« (Mme Renée Dunan). »Der soll mir ruhig schreiben, der weiß, was Dada ist.« (T. Tzara)

Dann folgen Zitate aus Artikeln (Mme R. Dunan, D. Braga und J. Rivière).

Den Gedanken ergreifen, noch bevor er ins Kontor gelangt, im Stadium seiner Zusammenhanglosigkeit oder, genauer gesagt, in seinem primitiven Zusammenhang. Die erzwungene, logische Wahrheit ersetzen durch die absurde, einzig originale Wahrheit; das ist das Ziel, das die Dadaisten verfolgen, das ist der Sinn ihrer Sorgsamkeit. Dada weigert sich sehr bewusst, Kunstwerke zu erschaffen – Schöpfung muss durch Ausdrucksstärke ersetzt werden.

Die Dadaisten gingen über die Grenzen der Kunst hinaus und betraten den Bereich des Unbekannten, von dem man nur sagen kann, dass dort die alte Ethik nicht anwendbar ist.

»Hinaus über die Gesetze des Schönen und ihre Kontrolle«, rief T. Tzara aus.

Unbedingt kann man diesen insgeheimen Heldenmut für eine bedeutende Entdeckung halten, er unterscheidet sich von dem, über den sie reden, er gestattet ihnen, einen Teil der vom Schriftsteller investierten Gefühle zu

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

verschlingen und wie normale Samenkörner in eine Welt anderer Werte zu verpflanzen, wo sie von neuem erblühen. Für Mallarmé ist eine Methode charakteristisch, durch die die Wörter allmählich ihre Individualbedeutung verlieren, dann ihre logische Solidarität, die anderswo gruppiert, von der Hülse befreit und als Häuflein geboren wird. Sie hören auf Zeichen zu sein, bewegen sich in dieser Richtung weiter und gewinnen Zaum'-Sinn.

Der Ausgangspunkt von Dada geht zurück auf Alfred Jarry, insbesondere auf den *König Ubu*, die Idee von der idiotischen, ganovenhaften Seite des Lebens; und auf S. Mallarmé, die Verrenkungen (d'un coup de dé), und den Fieberwahn (C. Pansaers Nr. 16 *Ça ira*).

Bis zu den Dadaisten befanden wir uns in Unkenntnis. Schon sehr lange hatte eine ganze Plejade von Schriftstellern gespürt, was die Dada sagen und worauf die Dada bestehen. Aber niemand war so mutig, das als Axiom zu verkünden, oder alle Konsequenzen dieser Hypothesen vorherzusehen. Jetzt verhält man sich erstmals bewusst zu den wichtigsten Dogmen, die alle Literatur in den letzten hundert Jahren für selbstverständlich hielt. Erst jetzt wird entschieden, diese Dogmen exakt und systematisch anzuwenden. Und jetzt kann man sehen, wohin das führt.

Im Verstand vieler Schriftsteller hat sich schon lange das Bedürfnis nach einer einfachen und deutlichen Exteriorisierung manifestiert. Das Bedürfnis, sich seiner selbst zu entledigen. Das Entstehen dieses Bedürfnis auszumachen ist nicht ganz einfach, aber umso leichter ist die Epoche festzustellen, in der es überhaupt nicht existierte.

Die Klassiker waren Autoren ausschließlich im Rahmen des Formulierens – der Klärung zusammenhangloser Daten.

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts trat allmählich ein Wandel in der schöpferischen Beziehung zwischen Schriftsteller und Sujet ein. Es kam zu einer progressiven Abschwächung des Gefühls von etwas Objektivem.

Seit den Romantikern beginnt der Schriftsteller, sich im Bereich persönlicher Erfahrungen stark genug zu fühlen.

Flaubert ist sehr beschäftigt, er scheint – in plattesten, trägen Strichen, was oberflächlichsten Realismus bedeutet – den formlosen Ungeheuern nachzujagen, die seine Imagination beherrschen.

Er schrieb nur, um diese zu verkörpern und von den ihn bedrängenden Ideen loszukommen.

In *Salambo*, sagt er, wollte ich den Eindruck gelber Farbe vermitteln. Durch den Roman *Madame Bovary* wollte ich etwas schaffen, das die Farbe von Schimmel in den Ecken vermittelt, wo Landasseln hausen. Alles Übrige ist nur der Plan, die Figuren sind mir gleichgültig.

Mit den Symbolisten festigt sich die Entscheidung, sich vom Modell zu befreien. Rimbaud beschreibt nicht nur sich selbst, vielmehr ging *chair et*

âme in seine Gedichte ein. Er schuf alles neu. Niemand vermochte es, sein Unterbewusstes in diesem Maß zum Vorschein zu bringen.

Man sucht zu ergründen, warum er plötzlich zu schreiben aufhörte. Doch eigentlich hat er nie in dem Sinne geschrieben, den das Wort vor seiner Zeit hatte. Er brachte einfach sich selbst zum Vorschein. Wenn er zu diesem Zweck im Verlauf einiger Zeit dieses Wort verwandte, so war dies vielleicht purer Zufall.

Auf jeden Fall focht Rimbaud einen entschiedenen Kampf, um Literatur und Wirklichkeit miteinander auszusöhnen.

Der Fall Lautréamont (unter dem Pseudonym Comte Lautréamont schrieb Isidore Ducasse) ist dem Rimbauds sehr ähnlich. Beide kannten, wie Philippe Soupault im Vorwort zur *Poésie* Lautréamonts sagt, die Freude an Widersprüchen, waren mit sich selbst unzufrieden und ließen die andren in die Sackgasse laufen.

Zweifelsfrei ist sein Vorwort zur *Poésie* (das einzige bekannte aus dem ganzen Buch), das den früher geschriebenen *Chants de Maldoror* widerspricht und sie verneint, nicht bloß eine Laune.

Als Ergänzung zu ihm dient ein anderer Vorläufer des Dadaismus, Jules Laforgue, ein glühender Individualist, der zum Automatismus, zur Maschinenhaftigkeit übergegangen ist.

Der literarische Kubismus ist ein raffinierter Symbolismus, d.h. die Kunst, sich selbst zu gebären. Seine Gesetze sind subjektiv. Auto-Expulsieren. Die Dichter-Kubisten haben nicht das geringste Bedürfnis zu beobachten, was sich außerhalb ihrer tut.

»Stil ist der Wunsch, sich mithilfe vorgefundener Mittel auszudrücken.«  
(Max Jacob)

Dies deshalb, um der entleerten oder aufgrund dessen maskiert erscheinenden Seele eine poetische Physiognomie zu verleihen.

Das enorme Verdienst des Dadaismus ist, dass er mit einem logischen Sprung die autodestruktive und total paralysierte kubistische Kunst zerstört. Dada zeigt, dass sich niemals etwas selbstrealisierend realisiert, dass das endlose Sich-zum-Vorschein-Bringen für den Schriftsteller mit der völligen Aufhebung seiner selbst endet. Es kommt der Moment, in dem das Kunstwerk unannehmbar, unerträglich ist.

Die zentrifugale Literatur – so wie sie ganze hundert Jahre war – musste unausweichlich außerhalb der Literatur enden.

Der Dadaismus brachte unbarmherzig die ganze Wahrheit des Subjektivismus ans Licht.

Die Symbolisten schöpften das Sujet ihrer Gedichte aus dem objektiven Materialismus und passierten es durch die subjektive Wahrnehmung des Dichters, d.h. sie machten das Sujet zum Prätext des literarischen Ergusses.

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

Während man jetzt umgekehrt die subjektive Stimmung, die sich nicht unmittelbar ergießen soll, im konkreten Material ausleuchtet, selbiges belebt und transformiert und ihm durch seine Durchdringung neuen Sinn verleiht, es äußerlich reformiert, um es letzten Endes ästhetisch wiederzuerschaffen. Auf diese Weise unterzieht man die lyrischen, objektiven Elemente einer Dekompositions-Elektrolyse. Der Subjektivismus wird dem Objektivismus in Form von Elementen aus der lebendigen Wirklichkeit aufgepfropft.

Wiedergegeben wird aber nicht die scheinbare, fotografische, relative Realität.

Durch die Manipulation der Ur-Elemente dieser Realität errichtet man darauf eine neue Perspektive, vollkommen transformiert und vollkommen von äußerem Objektivismus befreit.

Der neue Dichter verweigert sich dem ritualisierten Subjektivismus, der sich als sein zur Schau gestelltes Ich konstituiert. Er kommt im Gegenteil davon los und schleudert es in die atmosphärische Realität. (Guillermo de Torre)

»Kunst ist und kann nichts anderes sein als Ausdruck unseres gegenwärtigen Lebens.« (F. Picabia)

»Die neue Lyrik ist nicht allein die Exaltation mechanischer und wissenschaftlicher Elemente, obschon diese zweifellos eines der Fundamente des Schönen sind, braucht man sie aber nicht für das Schöne an sich zu halten.« (G. de Torre)

»Wir kehren zurück zur Wirklichkeit, weil wir die Kraft haben sie liebzugewinnen.« (D. Braga)

»Erwartet die Fortsetzung von der nächsten Generation.«

Aus dem Russischen von Anja Schloßberger

- <sup>1</sup> Diese Übersetzung basiert auf Šaršun, Sergej: *Dadaizm (kompiljacija)*, Berlin 1922, 2–16.
- <sup>2</sup> Tzara, Tristan: »Dada Manifest über die schwache und die bittere Liebe«, in ders.: *Sieben Dada Manifeste*, a. d. Fr. v. Pierre Gallisaires, Hamburg 1984, 39–56, hier 46.
- <sup>3</sup> Der hier von Šaršun zitierte Titel stimmt nicht mit dem der Ausgabe, aus dem die Übersetzung zitiert, überein. Abgedruckt auf Französisch unter dem Titel »CHRONIQUE | POUR FAIRE UN POÈME DADAÏSTE:«, unterschrieben »AA L'ANTIPHILLOSOPHE ET TRISTAN TZARA«, in *Littérature* 15/Juli–August 1920, 18 (A. d. Ü.).
- <sup>4</sup> Tzara: »Dada Manifest über die schwache und die bittere Liebe«, 47.
- <sup>5</sup> Tzara, Tristan: »Manifest Dada 1918«, in *Dada Almanach*. Im Auftrag des Zentralamts der Deutschen Dada-Bewegung, hg. v. Richard Huelsenbeck, [Berlin 1920] New York 1966, 116–131, 120. Šaršun zitiert hier recht frei, d.h. die Reihenfolge der Sätze entspricht nicht dem Original, und er schreibt statt Freiheit »Individualität« (A. d. Ü.).
- <sup>6</sup> Tzara: »Manifest Dada 1918«, 120.
- <sup>7</sup> Ebd., 126.
- <sup>8</sup> Ebd., 117f., 118, 123.
- <sup>9</sup> Ebd., 127.
- <sup>10</sup> Tzara: »Manifest Dada 1918«, 123f.
- <sup>11</sup> Der letzte Satz scheint eine recht freie Übersetzung zu sein. Bei Tzara heißt es: »An der Leiter Ewigkeit gemessen ist jede Handlung vergeblich.«. Vgl. Tzara: »Manifest Dada 1918«, 126 (A. d. Ü.).
- <sup>12</sup> Hier macht Šaršun ein Wortspiel. Auf das futuristische *zaum'* reimt er *ne-do-um'*, was so viel bedeutet wie Hintersinn, Nichtzumsinn oder Nichtbiszumsinn (A. d. Ü.).
- <sup>13</sup> Dieser im russischen Text nicht als Zitat markierte Satz findet sich in Tzaras »Manifest Dada 1918«, 129 (A. d. Ü.).
- <sup>14</sup> Tzara: »Dada Manifest über die schwache und die bittere Liebe«, 33.

**»Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«**

Die russische Rezeption von DADA

Сергей Шаршун

## **Дадаизм**

Дадаизм, новое (не только литературное) движение, пришедшее на смену футуризма и кубизма.

Дада, глупое, бранное слово, брошенное Тристаном Тцара (Tristan Tzara) и Хюльзенбеком (Huelsenbeck) цюрихским хроникерам, в знак ненависти, как красная тряпка раздраженному быку.

Дада – движение агрессивно-отрицательное, направленное, больше всего, не против публики, а против ее нянюшек, выжимающих из всего соки своей догматичностью.

Дада – крепенький ребеночек войны, покушавший кашки СОМНЕНИЯ, собственной мамашки. «A priori, т. е. с закрытыми глазами, дада ставит раньше действие и выше всего СОМНЕНИЕ».

Дадаизм – творчество (а не теория) – отрицательное, самопроизвольное, беспричинное (spontane). Полученный толчок вызывает ассоциации, порождает переживания, связанные с фактами, событиями, которые выливаются бурно, хаотически, не будучи пропущенными сквозь мясорубки низших, средних и высших академий словоблванья.

Рецепт для составления дадаистической поэмы антифилософа АА и Тристана Тцара:

Возьмите газету. Возьмите ножницы.

Выберите в этой газете статью, по величине соответствующую предполагаемой вами поэме.

Вырежьте статью.

Затем старательно вырежьте каждое слово этой статьи и положите их в мешок.

Легонько потрясите.

Потом вынимайте каждую вырезку одну за другой в том порядке, в каком они вышли из мешка.

Спишите точно.

Поэма будет похожа на вас.

И вот вы поэт – бесконечно оригинальный, с удивительной тонкостью восприятия – хотя не всегда доступный пониманию. (Из журнала «Littérature», № 15).



## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

«Мы не признаем никаких теорий. Принимающие дадаизм сохраняют свою индивидуальность. Достаточно академий футуристических и кубистических – лабораторий формальных идей». (Т. Тцара).

Заперевшись в себя и от всеобщего обязательного жандарма мобилизации, сев за стол перед путешествием, – я не хочу знать, существовали ли до меня люди.

– Выведен Декарт через всю обложку № 3 «Dada» (Zürich, 1918), содержащий самый значительный манифест Т. Тцара.

Дада – это я, орет он в одном манифесте (он прав), несмотря на то, что в другом (и вообще) заявляет, что принимающие дадаизм сохраняют свою индивидуальность.

Это куча пчелиных маток, куда молодые ульи приходят на поклон за вожаком.

Поэтому в Париже несколько групп.

А Уайльд и Бодлер-Франсис Пикабия (Francis Picabia) говорит – что такое дада? Он существовал до рождения – в 13–14 гг. Мой принцип никогда не повторяться. Много ли можно сказать действительно нового. Все, что превращается в лавочку, меня перестает интересовать.

Вычурный (rate', осекшийся), антиэстет, внесший сарказм и принцип атаки определенной личности.

Оплодотворитель этой группы Марсель Дюшан (Marcel Duchamp), писавший картины на тему «очеловеченье машины» (см. напр. книгу J. Metzenger et A. Gleizer «Du Kubisme», вышедшую в 1912 или 13 гг.). Его кроки изумительно реализует творец-фотограф Ман Рей (Man Ray).

Бельгиец Клеман Пансар (Clerment Pansaers) пишет в № 16 «C,a ira»: «Я сделался дадаистом приблизительно в 1916 г.; Джон Роджер (John Rodker) стал им во время войны в Англии, а Эзра Паунд (Ezra Pound) – в Америке. И сколько других, по собственному почину, без малейшего заимствования со стороны».

К сожалению, А. Кручёных, Бурлюков и «41°» загрызла ржавчина блокады.

Мне рассказали недавно, что и французский композитор Дариус Мийо (Darius Milhaud) претендует на первого сплунувшего эти 4 буквы. Его звали в детстве «Дада» (как и всех грудных детей).

«Каждый делает свое дело. Долой милосердие. У человечества есть надежда, что оно выйдет из испытания обновленным.

Ни сентиментализма, ни наивности. Так родился Дада в 1916 г. в цюрихском Кабаре Вольтер из потребности независимости и недоверия к обыденщине». (Т. Тцара).

Дадаизм – сумбурная смесь всех чувств, охватившая европейца со времени войны. Инкубатор, высидевший в траншеях яичко всех стран. Набивший волдыри скуки и безделья.

К делу, к делу! Наверстывать время.

Дада в меньшей мере литературная группировка, чем шайка дельцов, творцов (негативных) жизни, актов, фактов.

Nous sommes des foux, nous insistons dada, dada, dada, dada (мы сумасшедшие, мы орем настойчиво дада, дада, дада, дада).

«Вой корчащихся красок, сплетенье противоположностей и всех противоречий, всего исковерканного, несообразностей.

– Жизнь. Я против систем, самая приемлемая из них – это не брать за принцип ни одной». (Т. Т.).

Анти все: анти-литература, анти-живопись, анти-музыка, анти-философия, анти-политика и т. д.

«Я пишу этот манифест, чтобы показать, что можно совершать противоречивые поступки совместно.

Я не разъясняю – потому что ненавижу благоразумие.

Дада вывеска абстракции; реклама и коммерческие сделки тоже элементы поэзии» (Т. Т.).

«Искусство – дело личное. Настоящие Дада – это прохвосты, жулики, мошенники, кокотки. Они живут жизнью Дада» (Т. Т.).

Жест Рембо, сделанный в нужный момент, значительней бегства Толстого.

Футуризм – руль, заставивший импрессионизм плясать центробежно, оставляя за собой ничто. Сумевший сфотографировать красавицу Быстроту.

Кубизм – еще один шаг Рембрандта.

И Ф. и К. – на второй день крещения, начали заваливать мир шедеврами. Заляпав наспех руины динамо-машинами. И через положенные 8–10 лет – перепроизводство.

Дада нанялся на 10 лет в разгрузчики.

Поджидать Эйнштейна.

«Для начала дадаисты позаботились утверждать, что не хотят ничего. Но это условно. Нечего беспокоиться, инстинкт самосохранения налицо.

Однажды, после чтения манифеста: долой художников, долой литераторов, долой анархистов, долой социалистов, долой полицию и т. д., некто спросил нас – разрешаем ли мы существовать человеку, мы улыбнулись – не имея ни малейшего намерения вмешиваться в Божеские дела. Разве не мы окажемся последними из тех, кто позабудет, что допущение имеет свои границы.

Нас упрекают, что мы не исповедуемся поминутно.

Может быть самое большое достояние – никогда ничего не сделать» (Андре Бретон – André Breton).

Таков, напр., Жак Ваше (Jacques Vache), умерший, после войны, 20 с небольшим лет от роду, не оставивший ничего кроме писем, частью напечатанных в № 5 «Litterature» и вышедших отдельной книгой.

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

Один из самых талантливых немецких поэтов Хюльзенбек (Huelsenbeck) не пишет годами.

Наш соотечественник, выросший во Франции, Федор Френкель (Theodor Fraenkel), принимающий активное участие в движении, – не пишет.

«Философия – вопрос: с какой стороны начать рассматривать жизнь, бога, идею или другие представления.

Все видимое фальшиво. Я не думаю, что относительный вывод значительней выбора между пирожным или вишней после обеда.

Идеал, идеал, идеал.

Знание, знание, знание.

Бумбум, бумбум, бумбум.

Реализуйте, требуют от дада в следующий же за абстрактными выводами момент. Но они должны будут согласиться, что по отношению к вечности любой акт ничтожен» (Т. Т.).

«Красный жилет вместо глубоких идей данной эпохи, вот чего, к сожалению, хотят все.

Часто наши слова непонятны. Предоставим разгадки детям» (А. Бретон).

«Непонимающие не поймут никогда, а понимающие, что нужно понять, в объяснении не нуждаются» (Ф. Пикабия).

«Читать книгу для того чтобы знать, говорит о некоторой простоватости. Поэты, знаящие это, бегут от вразумительного, они знают, что их произведениям терять нечего. Безрассудную женщину можно любить больше, чем всякую другую.

Ошибочно дадаизм считают субъективизмом. Ни один из носящих эту этикетку не считает герметизм целью. Непонятного нет ничего. Таково человеческое мышление, что оно не может быть несвязно для самого мыслящего, а, следовательно, и для других. При всем желании нельзя написать ничто» (А. Бретон).

Меньше всего можно выразить (ближе приблизиться к идеалу) *оркестровыми стихами*. Глупые выкидыши футуризма.

Негритянское творчество. Забота этнографа. Собирателя народных напевов. Западня заблокированной русской литературы. Заумь-недоумь.

Дада – космополит, интенсивист-экспрессионист – фабрикует конденсированное молочко, энергию, ругань, эгоистические желанья.

«Дада – интенсивность нашей жизни».

Дада – чудовищное количество жизни, подлежащей обработке. Сильные словом или физически – выживут, потому что они бойки в защите, ловкость их членов и чувств горит на их граненых боках.

Дада – мировой коммивояжер всего, что молодо, жизненно.

Посмотрите на меня!  
Я идиот, я шут, я враль.  
Посмотрите на меня хорошенько!  
Я безобразен, мое лицо не выразительно, я мал ростом. Я таков как все!  
(Т. Т.)

«Ничто не сможет скомпрометировать цельность смысла. Идея противоречий – бессмыслица. Из-за единства тела слишком поторопились заключить о единстве души, тогда как, может быть, в нас скрывается несколько сознаний. Для них, может быть, нет ничего легче забаллотировки двух противоположных идей» (Андре Бретон).

«Дада открыл, наконец, пышный дворец, где душа может купаться в совокупности живущего. То, что существует, проявляет себя негативно, все, что обладает формой существования абсурдности, мы признаем».

«Дада не мистификация, а сама мировая тайна» (Рене Дюнан – Mme Renée Dunan). «Пусть напишет мне, если кто-нибудь знает, что такое дада» (Т. Тцара).

Дальше следуют цитаты из статей (M-me R. Dunan, D. Braga – Д. Брага и J. Rivière – Ж. Ривьер).

Схватить мысль раньше, чем она попадет в контору, в ее стадии бессвязности, или, вернее, в ее примитивной связности. Заменить насильственную логическую сущность сущностью абсурдной, единственной оригинальной, вот цель, которую преследуют дадаисты, вот смысл их кропотливости. Дада очень сознательно отказываются творить произведения искусства – *творчество* нужно заменить *выразительностью*.

Дадаисты вышли из пределов искусства и вступили в область неизвестного, о котором можно только сказать, что там старая этика не приложима.

«Свыше законов прекрасного и его контроля», – воскликнул Т. Тцара.

Безусловно можно считать значительным открытием эту скрываемую доблесть, отличную от той, о которой они говорят, позволяющую им поглощать часть чувств, вкладываемых писателем, и пересаживать их, как простые семечки, в мир других ценностей, где они расцветают снова. У Малларме характерен способ, по которому слова помаленьку теряют свое индивидуальное значение, потом свою логическую солидарность, группируясь в другом месте, вылущаясь, рождаясь кучкой. Они перестают быть знаками, и, двигаясь далее в этом направлении, они получают заумный смысл.

Отправная точка дада восходит к Альфреду Жарри (Alfred Jarry), особенно его «Ubu roi», по идее – идиотская плутовская сторона жизни – и С. Малларме (Mallarmé), по выкрутасам (d'un coup de de') и по бредовой болтовне (К. Пансар С. Pansaers № 16 «C<sub>a</sub> ira»).

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

До дадаистов мы находились в неведении. Уже очень давно, целая плеяда писателей догадывалась о том, что говорят и на что претендуют дада. Но никто не осмеливался объявить этого аксиомой, ни предвидеть всех последствий этих предположений. Теперь в первый раз относятся сознательно к главнейшим догматам, которые подразумевала вся литература последних ста лет. Только теперь решено применить эти догматы тщательно и систематически. И теперь можно видеть, куда это ведет.

В умы многих писателей уже давно внедрилась потребность простой и ясной экстериоризации. Потребность избавляться самому от себя. Отметить возникновение этой потребности не совсем легко, но зато легче отметить эпоху, когда ее совсем не было.

Классики были авторами только в пределах формулировки – выяснении несвязных данных.

На протяжении XIX века происходило медленное изменение творческого отношения писателя к сюжету. Это было прогрессивное ослабление чувства объективного.

С романтиков – писатель начинает чувствовать себя достаточно сильным в области личных переживаний.

Очень занятен Флобер, который как будто бы, воспроизводя самые плоские штрихи, самые инертные, – значит самый поверхностный реализм, собственно гоняется за бесформенными чудовищами овладевшими его воображением. Он писал только для того, чтобы воплотить, отделаться от навязчивых идей.

В «Саламбо», говорит он, я хотел передать впечатление желтой краски. Романом «Мадам Бовари» я хотел создать нечто такое, чтобы передало цвет плесени в углах, где живут мокрицы. А все остальное – план, персонажи мне безразлично.

С символистами утверждается решение отделаться от модели. Рембо не только описывает себя, но *chair et ame* вошел в свои поэмы. Пересоздавал все. Никто не умел выявить свое подсознательное в такой степени.

Допытываются – почему он неожиданно перестал писать. Но ведь он никогда не писал в смысле, который придавался этому слову до него. Он просто выявлял себя. Если для этой цели, в течение некоторого времени, он употреблял слова, то это, может быть, было делом простой случайности.

Во всяком случае – Рембо дал решительную битву для примирения литературы с действительностью.

Случай Лотреамона (Изидор Дюкасс – *Isidore Ducasse* под псевдонимом *Comte Lotreamont*) очень сходен с Рембо. Оба, как сказал Ph. Soupaut (Филипп Супо) в предисловии к «*Poésie*» Лотреамона, знали радость противоречий, быть недовольными собой и ставить в тупик других.

Безусловно, его предисловие к «Poe'sie» (которое только и известно из всей книги) опровергающее и отрицающее его «Chants de Maldoror», написанную раньше, – не бутада.

Дополнением к ним служит другой предшественник дадаизма – Жюль Лафорг (Jules Laforgue), яркий индивидуалист, переходящий к автоматизму, машинальности.

Литературный кубизм есть рафинированный символизм т. е. искусство порождать самого себя. Его законы субъективны. Авто-экспульсация. У поэтов кубистов нет ни малейшего желания наблюдать, что делается вне них.

«Стиль это желание выявиться при помощи найденных средств» (Макс Жакоб – Max Jacob).

Это для того, чтобы придать поэтическую физиономию опустошенной душе или которая благодаря этому оказывается замаскированной.

Огромная услуга дадаизма в том, что он одним скачком логики разрушает самоуничтожающее и совершенно парализованное кубистическое искусство. Дада показывает, что ничего нельзя реализовать самореализуясь, что бесконечное самовыявление кончается для самого писателя полным отречением. Наступает момент, когда произведение искусства оказывается неприемлемым, невыносимым.

Литература центробежная, какой она была целые сто лет, должна была непременно кончиться вне литературы.

Дадаизм выявил без милосердия всю сущность субъективизма.

У символистов сюжет поэмы, почерпнутый в объективном материализме, пропускался через субъективное восприятие поэта, т. е. сюжет был претекстом поэтического излияния. Тогда как теперь наоборот – субъективное настроение, не желающее вылиться непосредственно, излучается в конкретные материалы, оживляет их и трансформирует, и, вступая в них, придает им новый смысл, реформируя их вид, и в конечном результате, пересоздавая их эстетически. Таким образом происходит лирический электролиз декомпозирующий объективные элементы. Субъективизм, привитый объективизму элементами живой действительности.

Но передается не кажущаяся фотографическая относительная, реальность.

Манипулируя первоначальными элементами этой реальности, они строят на них новую перспективу, совершенно трансформированную и совершенно свободную от внешнего объективизма.

Новый поэт отказывается от ритуального субъективизма, состоящего в выставлении напоказ своего я. Напротив, отделяется от него, откидывает его в атмосферную реальность (Гильермо де Торре – G. de Torre).

«Искусство есть и ничем не может быть, как выражением нашей современной жизни» (Ф. Пикабия).

«Новая лирика не есть единственно экзальтация механических и научных элементов, хотя и являющихся, бесспорно, одним из базисов прекрасного, который не нужно принимать за само прекрасное» (G. de Torre).

«Возвращаемся к действительности, потому что в силах полюбить ее» (D. Braga).

«Продолжения ждите от следующего поколения».

# ВОЗДУШНЫЕ ПУТИ

## АЛЬМАНАХ

### V

НЬЮ-Йорк

1 9 6 7



**»Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«**

Die russische Rezeption von DADA

Sergej Šaršun

## **Mein Anteil an der französischen Dada-Bewegung<sup>1</sup>**

Die französischen Dadaisten lernte ich 1916 in Barcelona kennen.

Ich veranstaltete eine Gemäldeausstellung, anlässlich dieser nahm ich Kontakt zur Pariser Bohème auf beziehungsweise stellte ich mich ihr vor.

Das waren: Otto Lloyd, mit dem ich zwei Jahre an der kubistischen Akademie, »La Palette«, studierte. Er hielt sich für den Neffen von Oscar Wilde. Verheiratet war er mit der russischen Künstlerin Ol'ga Sacharova.

Ebenfalls in Barcelona hielt sich der Dichter und spätere Kunstkritiker Maximilien Gauthier auf. (Auch seine Frau war Russin). Er fungierte als Redakteur der dadaistischen Zeitschrift *391*, die zuvor der Snob und Bohémien Francis Picabia herausgegeben hatte, der zu dieser Zeit von Barcelona nach New York ging; die Zeitschrift stellte nach der 4. Nummer ihr Erscheinen ein (wurde aber später neu aufgelegt).

Danach traf der Bruder von Otto Lloyd ein, Arthur Cravan, über dessen dadaistisches Leben man viel in Paris sprach. Er hatte vor, Barcelona auf den Kopf zu stellen. Die Sache endete mit seinem tragischen Tod.

In Barcelona lebte auch die Künstlerin Marie Laurencin, die vor dem Krieg einen deutschen Künstler geheiratet hatte.

Bereits nach Paris zurückgekehrt nahm ich im Salle Gaveau an einer dadaistischen Demonstration teil. Danach schickte ich Francis Picabia per Post eine Zeichnung.

Danach begegnete ich ihm in Povolockijs russischem Buchladen, wo man eine dadaistische Ausstellung vorbereitete.

Irgendwer bat ihn um Erlaubnis, bei der Ausstellungseröffnung dabei sein zu dürfen. Also riskierte ich es auch. »Wie heißen Sie?« »Šaršun.« »Kommen Sie, Ihre Zeichnung wird in der Zeitschrift publiziert.«

Auf der Ausstellungseröffnung wurde den Parisern von Jean Cocteau eine Jazzband »aufgepfropft«.

Als Antwort darauf jaulte nicht der Schöpfer, sondern der Zerstörer und wahre Impulsgeber, Tristan Tzara, ihm ohrenbetäubend und lang mit einem *plançon* ins Ohr.

Ich begann, Picabias sonntägliche Empfänge zu besuchen – gekleidet in eine russische, mit schwarzer Farbe eingefärbte Soldatenuniform.

Einmal beklagte Picabia, während des Kriegs keinen Kompagnon gefunden zu haben, um über die spanische Grenze zu fliehen.

»Ich hätte nicht nein gesagt, mon vieux!«, platzte es aus mir heraus. Es herrschte unangenehmes Schweigen, das Picabia mit einem kurzen Ausruf der Gewogenheit brach.

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

Ein andermal fiel der Name Einstein. »... Einstein... Ist das nicht die Wahrheit?«, reagierte Picabia. Damit war die Sache erledigt.

Ein oder zwei Mal spielte die »Jugend« Karten. Einer, der dabei war zu verlieren, nahm seine Börse aus der Tasche und steckte sie – nachdem er sie offen hingehalten hatte – wieder ein.

Regelmäßige Besucher waren die Komponisten Poulenc und Auric.

Zu dieser Zeit veröffentlichte ich mein erstes gedrucktes Werk, das Gedicht »Foule immobile« (»Die unbewegliche Menge«), liebevoll mit sechs meiner Zeichnungen bestückt und redigiert von Ph. Soupault.

Einmal zeigte ich einige Zeichnungen. Cocteau verkündete, so könne nur Braque zeichnen. Ich hielt es nicht für nötig, ihm aus Dankbarkeit für diese Reaktion eine davon anzubieten; aber ein andermal, als er ein paar dutzend Szenen aus dem Liebesleben von Intelligenzler-Paaren zeichnete – die er spöttlich und fröhlich auf dem Tisch verstreute –, war ich nicht verlegen, bat um Erlaubnis und nahm mir fünf, sechs.

Schließlich hatte Picabia die Idee für ein Gemälde: die Manketa »L'oeil cacodylate« (»Das cacodylatesque Auge«).

Eine reine Leinwand, eineinhalb Meter hoch, ganz oben war zu lesen »L'oeil cacodylate« und ganz rechts unten war ein Auge gemalt; diese wurde im Empfangssaal aufgestellt und begann, sich mit den Signaturen der modernen Berühmtheiten zu füllen.

Alle unterzeichneten wohlgezogen.

Der napoleonische Tzara setzte jedoch anders an. Er schrieb: »Ich finde mich sehr...« (anderswo bringt er die Phrase zu Ende: »sehr sympathisch«).<sup>2</sup> Natürlich unterzeichnete er riesengroß, peppte eine Oblatenkapsel von einem Aspirin dazu und zeichnete daneben einen Zeigefinger. (Gewöhnlich zeichnete er einen Revolver neben seine Signatur.)

Recht bald hatte auch ich die Ehre. Die Leinwand war noch verhältnismäßig leer.

So wie damals die ganze Menschheit war natürlich auch ich von der bolschewistischen Revolution »begeistert« und sehnte mich danach, ins Irdische Paradies zu kommen.

Aufgrund ethnischer Veranlagung wortkarg und insofern auch unauffällig (allein »wegen meines Äußeren«, meines Aussehens geduldet) versetzte ich wahrscheinlich die Anwesenden in Erstaunen: In Großbuchstaben schrieb ich direkt unter das Auge – S. Charchoune, danach, links daneben von oben nach unten, d.h. mongolisch – »Шаршун«, und unter all das – in geschwungener, abfallender Linie »Soleil Russe« (»Russische Sonne«).

Der Snob und Anarchist Picabia reagierte ob meines Auftritts pikiert: »Das bereitet mir Unbehagen.«

Obschon er sich wahrscheinlich bald beruhigte, weil in dem Maße, in dem sich das Bild mit Signaturen füllte, mein Ausreißer in der allgemeinen Masse unterging.

Obwohl ich mir tatsächlich einmal von jemandem sagen lassen musste, er habe mein Gemälde »L'oeil cacodylate« im Restaurant »Bœuf sur le toit« (»Der Ochse auf dem Dach«) gesehen, das das Werk erworben hatte.

Ein Major (commandant) im Ruhestand, der ebenfalls seine Signatur darauf gesetzt hatte, gab mir den Rat, dem Schriftsteller, der sich darauf vorbereitete, die russischen Grenzen abzufliegen, meine Dienste als Übersetzer anzubieten.

Ich begab mich zu ihm auf das Aerodrom Issy-les-Moulineaux, aber der Posten war schon vergeben.

»Überbringen Sie Lenin meinen freundschaftlichen Gruß«, bemerkte R. Dorgeles sardonisch. »Das werde ich mir nicht nehmen lassen.«

»Überbringen Sie Guilbeaux von mir Krakeelen«, sagte Tzara.

Picabia bat Isadora Duncan zu unterzeichnen, sie aber äußerte den Wunsch, durch mich zu erfahren, wie man nach Russland reisen könne.

Ich war flüchtig mit dem einzigen Parteibolschewiken bekannt; nachdem wir mit ihm fertig waren, ging ich mit Picabia zur Tänzerin.

Das bescherte dieser eine »wüste« Ehe mit Esenin.

Donnerstags verkehrte ich im Kaffeehaus La Serta nahe den Grands Boulevards, wo sich die Dadaisten trafen (außer Picabia). Einmal tauchte dort Drieu la Rochelle auf. Wenngleich ich nur als stiller Beobachter und Augenzeuge zugegen war. Die Stammgäste kannten den Klang meiner Stimme kaum.

In Vorbereitung auf die Ankunft des deutschen Künstlers Max Ernst organisierte Tzara eine Ausstellung von ihm in dem Buchladen »Au Sans Pareil«.

Er bat mich, mich an dem und dem Tag um die und die Uhrzeit an dem und dem Ort einzufinden.

Das Aufhängen der Bilder von Ernst war im Gange.

Anwesend waren nur: André Breton, Philippe Soupault, Benjamin Péret, Jacques Rigaut und ich.

Bréton, zu Fuß vom Quartier Latin nach Étoile gekommen, d.h. an dutzenden Bäckereien vorbei, bat den Buchladeneigentümer, der sich den Künsten verschrieben hatte, ihm ein »Croissant« zu bringen.

Der war nicht allzu verwirrt und brachte jedem ein Brötchen.

So ist nun mal die Tradition der Beziehungen zwischen dem Meister und seinem Gehilfen.

Von uns sechs Mann (den Eigentümer eingeschlossen) machte die Presse eine Aufnahme.

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

Einige Zeit später organisierte man eine Ausstellung dadaistischer Anti-Kunst, in der Galerie beim Theater Comédie des Champs-Élysées, und natürlich gab es auch eine anti-literarische Darbietung.

Ich stellte »Die sal'penžitnaja Jungfrau Maria« aus, die ich aus der einzigen in meinem Leben von mir gemachten kleinen, futuristischen Holzskulptur »Tanz« und drappierten Krägelchen und Krawatten zusammenstellte.

Hoch oben über dem gesamten Gesims befestigten wir eine Banderole mit Ausrufen und Aussprüchen darauf.

Ich schrieb auf Russisch: »Ich bin hier«.

Eine Nummer des Abends, eingebracht von Tristan Tzara, war der Auftritt eines fahrenden Fayencegeschirr-Ausbesserers, der auf einer Rohrpfife das Liedchen seiner Zunft daherquietschte.

Eine andre Darbietung: ein Bekannter von mir, der russische Dichter und Tänzer Valentin Jakovlevič Parnach »tanzte« – auf dem Tisch liegend, zuckend und hopsend – zu Musik.

Eine dritte: Angeführt von Fraenkel schritten drei, vier Mann im Gänsemarsch durch das Publikum und bekamen vom Autor feierlich je ein Streichholz überreicht.

Ich hielt es für notwendig daran teilzunehmen und baute mich hinter ihnen auf, aber man flüsterte mir zu, ich solle das lassen, und so verließ ich die Bühne.

Der Korridor, der zum Saal führte, war behängt mit dadaistischen Journälchen, die fast ausnahmslos von Tzara herausgegeben wurden.

Ich ging »während der Vorstellung« dorthin.

Einer, der zur Bewegung gestoßen war, eben der, der so guten Gewissens seine Spielschulden beglichen hatte, riss die Zeitschriften herunter und schrie dabei »Boche!«.

Wie ich mit Marcel Duchamp bekannt wurde, der nirgends hinging, erinnere ich nicht. Mir gegenüber war er wohlwollend.

Und dann sagte Tristan Tzara mir noch einmal, ich solle im Saal der Gesellschaft »Société Savante« erscheinen.

Auf den russischen Versammlungen, die häufig in diesen Räumlichkeiten stattfanden, handelte ich (erfolglos) mit Emigranten-Büchern.

Die Portiers waren über meine Zugehörigkeit zu »diesen Herren« erstaunt.

Der »Barrès-Prozess« stand bevor. Die Teilnehmer trugen weiße Krankenhaus Kittel und schwarze, viereckige Kappen.

Ich hatte die Rolle zugewiesen bekommen, die Zeugen aufzurufen. Picabia saß im Publikum.

Der Vorsitzende, André Breton, wandte sich an mich, damit ich die Zeugen aufrief... zum Beispiel Monsieur Giuseppe Ungaretti. Ich ging zur Tür, die zum Saal führte, und rief: »Signore Giuseppe Ungaretti« oder »Führen Sie den Deutschen Unbekannten Soldaten herein« oder ich rief »der Unbekannte Soldat<sup>3</sup> (diesen Universalismus fand das französische Publikum dadaistisch).

André Gide, der zu dieser Zeit für den Roman *Les Faux Monnayeurs* (*Die Falschmünzer*) Material sammelte und der im Gericht, wie mir scheint, anwesend war – nannte den Zeitungsmenschen seiner jungen Helden »Fer á repasser« (»Plätteisen«), er entlehnte ihn einer meiner Zeichnungen zum Gedicht »Foule immobile«.

Ich zeichne nicht gern, aber Tzara bat mich, sein Gedicht »Cœur á gaz« (»Das Gasherz«) zu illustrieren, also gab ich ihm 7 oder 8 Zeichnungen.

Aber die Zeichnungen von Max Ernst waren zweifellos besser.

Allmählich hatten sich bei Tzara einige meiner Zeichnungen und Bilder angesammelt; er war entschlossen, sie in den Journälchen auf verschiedenen Seiten zu platzieren. (Seit diesem Moment sind alle verschwunden.)

Er, der Heerführer des dadaistischen Kriegs, genierte sich natürlich nicht, seine Nietzschesche Karriere »auf lebenden Leichen« aufzubauen.

Aus Michel Sanouillet's Arbeit *Dadaïsme á Paris* (*Der Dadaismus in Paris*), erschienen im Jahr 1965, erfuhr ich, dass Tzara Blätter publiziert hatte, unterzeichnet mit meinem Namen, und dass er 25 Exemplare von »Foule immobile« neu aufgelegt und vorschriftsgemäß mit meinem Namen versehen hatte.

Das alles war damals gang und gäbe.

In diesen Zeiten existierten im Montparnasse zwei Gruppen von Emigranten-Dichtern: »Gotarapan« und »Palata poétov« (»Dichter-Kammer«).

Letztere hatte der schon erwähnte V. Ja. Parnach gegründet. Dazu gehörten fünf Mann: der Begründer, G. S. Evangulov, A. S. Ginger, M. Talov und ich.

Die Flüchtlingstradition – Benefizvorstellungen zu geben – blühte.

Die meinige nannte ich »Dada-lyr-kan« (Lyrismus, Gezwitscher in dadaistischer Tonart) und bat die Dadaisten daran teilzunehmen.

Bis zum Abend stellte ich eine Broschüre über den Dadaismus zusammen, die erst später in Deutschland in einer Auflage von 1500 oder 2000 Exemplaren gedruckt wurde; ich beabsichtigte, sie mit nach Russland zu nehmen. Aber weil die Mark fiel, konnte ich sie nicht bezahlen und schaffte es lediglich, der Druckerei eine geringe Anzahl von Exemplaren »abzuluxsen« (ich besitze kein einziges, um sie wiederabzudrucken).

Einige Dada lasen ihre Werke, darunter auch Paul Éluard, der seiniges deklamierte – sowohl im »gesunden« wie gegenteiligen Sinne.

Ein gerade aus New York eingetroffener amerikanischer Dadaist, mir scheint Nicolson, verlas einige deutsche Gedichte des Bildhauers Hans Arp. Die Zuhörer hielten es für angebracht, ihrem Protest Ausdruck zu verleihen, und blökten leise. Einige Wochen später tauchten fast alle der Anwesenden in Berlin auf.

Endlich, im Jahre 1921, begann ich den Wunsch, nach Russland zurückzukehren, in die Tat umzusetzen und fuhr nach Berlin; aber nachdem

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

ich dort 14 Monate gelebt hatte, folgte ich meinem Instinkt und kehrte nach Paris zurück.

Der Dadaismus hatte in der Zwischenzeit seinen letzten Atemzug getan.

Picabia und Tzara waren ausgelaugt, hatten ihre Kampfeslust eingebüßt.

Auf dem Thron des neu gegründeten Surrealismus hatte sich A. Breton niedergelassen, der alle Gefolgsleute mit roten Billets ausgezeichnet hatte.

Deshalb nahm ich zu keinem der alten Freunde Verbindung auf.

Mir genügte nun auch die persönliche Disziplin. Den Dadaismus hatte ich nur meiner jungen Jahre wegen tangiert.

P.S.: Einige meiner Zeichnungen wurden in *Manomètre* und *Merz* reproduziert.

Von meinen Texten wurde nicht ein einziger veröffentlicht. Und nur einmal hatte mir Tzara im La Sarta eröffnet, dass er Material für einen Sammelband dadaistischer Poesie sammelte. Die Eingangsfrist sei aber gestern abgelaufen.

Aus Naivität schickte ich ihm, sobald ich nach Hause gekommen war, irgendetwas mit der Rohrpost.

Aus dem Russischen von Anja Schloßberger

<sup>1</sup> Die Übersetzung basiert auf der Publikation in *Vozdušnye puti* 5 (1967), 168–174.

<sup>2</sup> Tzara, Tristan: »Dada Manifest über die schwache und die bittere Liebe«, in ders.: *Sieben Dada Manifeste*, a. d. Fr. v. Pierre Gallisaires, Hamburg 1984, 39–56, hier 40.

<sup>3</sup> Dtsch. im Orig. (A. d. Ü.).



**»Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«**

Die russische Rezeption von DADA

Сергей Шаршун

## **Мое участие во французском дадаистическом движении**

Мое знакомство с французскими дадаистами началось в Барселоне, в 1916 г.

Я устроил выставку картин, благодаря чему восстановил связь или познакомился с парижской богемой.

Это были: Отто Лойд, с которым я учился 2 года в кубистической академии, «La Palette». Он считал себя племянником Оскара Уайльда. Его жена была русская художница Ольга Сахарова.

Находился в Барселоне и поэт Макс Гот (Maximilien Gauthier), впоследствии художественный критик. (Жена также русская). Он состоял редактором дадаистического журнала «391», издававшегося снобом-богемой Франсисом Пикабиа, который к этому времени уехал из Барселоны в Нью-Йорк, и журнал, после 4-х номеров, перестал выходить (но возобновился впоследствии).

Затем приехал брат Отто Лойда – Артур Краван, о дадаистической жизни которого много говорили в Париже. Он собирался поставить Барселону вверх дном. Дело кончилось его трагической гибелью.

Жила в Барселоне и художница Мари Лорансэ, перед войной вышедшая замуж за немецкого художника.

Уже вернувшись в Париж, я присутствовал в Salle Gaveau – на дадаистической демонстрации. После чего, послал по почте рисунок Франсису Пикабиа.

Затем столкнулся с ним в русском книжном магазине Поволоцкого, где готовилась дадаистическая выставка.

Кто-то попросил у него разрешение присутствовать на открытии выставки. Тогда рискнул и я. «Как Вас зовут?» – «Шаршун» – «Приходите, Ваш рисунок напечатан в журнале».

На открытии выставки, Жан Кокто «прививал» парижанам джаз-банд.

В ответ на что разрушитель, а не создатель, истинный вдохновитель дадаизма, – Тристан Тзара, оглушительно и долго вопил плансоном, у самого его уха.

Я начал приходить, по воскресениям, на приемные дни Пикабиа, – одетый в форму русского солдата, перекрашенную в черный цвет.

Однажды Пикабиа посетовал, что не нашел компаньона, чтобы перебежать испанскую границу, во время войны. «Я бы от этого не отказался, mon vieux!» – выпалил я. Воцарилось неловкое молчание, которое Пикабиа прервал коротким благосклонным возгласом.

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

Другой раз было упомянуто имя Эйнштейна. – «...Эйнштейн... не правда ли?» отозвался Пикабия. На этом дело и ограничилось.

Раз или два «молодежь» играла в карты. Один, при проигрыше вынимал кошелек из кармана и подержав его открытым – снова прятал.

Частыми посетителями были композиторы Пулянк и Орик. К этому времени я выпустил первое печатное произведение, поэму «Foule immobile», («Неподвижная толпа»), любезно с шестью своими же рисунками, проредактированную Ф. Супо.

Однажды я показал несколько рисунков. Кокто заявил, что лишь Брак может так рисовать. Я не нашел нужным, в благодарность за подобный отзыв, предложить ему один из них, но в другой раз он, насмешливо и весело разбрасывая по столу, нарисовал несколько десятков сцен любовной жизни интеллигентной пары, я, не без смущения, попросив разрешение, взял пять-шесть.

Но вот, Пикабия придумал картину – манкету «Какодилатный глаз».

Чистый холст, метра в полтора высоты, с нарисованным на самом верху названием «L'oeil cacodylate» и в правой, нижней части, глазом – был поставлен в приемном зале и начал покрываться подписями модных знаменитостей.

Все благовоспитанно расписывались.

Наполеонический же Тзара распорядился по-другому. Он написал: «Я считаю себя – очень» (в другом месте фраза была доведена до конца – «симпатичным»). Конечно, крупно расписался, приклеил облатку аспирина и нарисовал указательный палец. (Обычно же к подписи пририсовывал револьвер).

Довольно скоро честь была предложена и мне. Холст еще был, как будто, пуст.

Как и все тогдашнее человечество, я, конечно, был «восхищен» большевистской революцией и стремился попасть в Земной Рай.

Наследственно этнически-молчаливый, а поэтому и неприметный (меня терпели лишь «за внешность», обличье) я вероятно, удивил присутствовавших – жирно выводя под самым глазом – S. Charchoune, затем, слева от него вертикально, т.е. по-монгольски – «Шаршун», а подо всем этим – кривой, опускающейся линией «Soleil Russe» («Русское солнце»).

Сноб-анархист, Пикабия, на мою выходку смущенно отозвался «это причинит мне неприятности».

Однако, он вероятно, скоро успокоился, потому что по мере заполнения картины подписями, мой выкрик растворился в общей массе.

Хотя мне и пришлось услышать от одного человека, что он видел мою картину «L'oeil cacodylate» в ресторане «Voeuf sur le toit» («Бык на крыше»), приобрелшем произведение:

Отставной майор (commandant), также поставивший свою подпись, дал мне совет предложить услуги, в качестве переводчика, автору собиравшемуся облететь русские границы.

Я ходил к нему на аэродром Исси ле Мулено, но место уже было занято.

«Передайте дружеский привет Ленину», сардонически бросил мне Р. Доржелес. – Не премину. –

«Задайте, за меня, бучу Гильбо», – сказал Тзара.

Пикабия попросил расписаться Айседору Дункан и она изъявила желание узнать, через меня, о способе поездки в Россию.

Я был немного знаком с единственным партийным большевиком, и справившись у него, ходил с Пикабия к танцовщице.

Это привело ее к «похабному» замужеству с Есениным. Бывал я, по четвергам и в кофейне Ля Серта, около Больших Бульваров, где собирались дадаисты (кроме Пикабия). Один раз туда являлся Дрие ля Рошель. Хотя и присутствовал лишь в качестве безгласного наблюдателя очевидца. Завсегдатаи, почти что, не знали звука моего голоса.

Подготавливая приезд в Париж, немецкого художника Макса Эрнста, Тзара устроил его выставку в книжной лавке «Au Sans Pareil».

Он меня просил явиться такого-то числа и часа, в такое-то место.

Шла развеска картин Эрнста.

Присутствовали лишь: Андре Брэтон, Филипп Супо, Банжмен Перэ, Жак Риго и я.

Брэтон, пришедший пешком из Латинского квартала к Этуали, т.е. миновавший десятки булочных, попросил хозяина книжной лавки, причастного к искусствам, принести ему «круассан».

Тот – не очень растерялся, и быстро принес всем по булке.

Такова традиция отношений между мастером и подмастерьем.

Нас шесть человек (хозяин в том числе), сняли для печати.

Через некоторое время, была организована выставка дадаистического антиискусства, в галерее при театре Comedie des Champs-Élysées, и конечно антилитературное выступление.

Я выставил «Сальпенжитную Деву Марию», составив ее из единственной сделанной за всю жизнь – маленькой, деревянной, футуристической скульптуры «Танец», повесив на нее и вокруг нее – воротнички и галстуки.

Высоко, по всему карнизу расклеили бумажную ленту, с выкриками и изречениями.

Я написал по-русски: «Я здесь».

Одним из номеров вечера было выступление, приведенного Тристаном Тзара – бродячего починщика фаянсовой посуды, провизжавшего на дудочке – профессиональную песенку.

Другим – мой приятель, русский поэт и танцор Валентин Яковлевич Парнах лежа на столе, дергаясь и подскакивая – протанцевал под музыку.

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

Третьим – четыре-пять участников, руководимых Френкелем, прошли гуськом, между публикой, и торжественно получили от автора – по спичке.

Я считал нужным принять в этом участие и пристроился к ним в затылок, но мне было сказано шопотом, чтобы я их покинул, и я прошел за сцену.

Коридор, ведущий в зал, был увешан дадаистическими журнальчиками, выпущенными почти исключительно, – Тзара.

Я вошел туда «во время представления».

Один из примыкавших к движению, тот самый, который так добросовестно расплачивался при карточной игре – срывал журналы, крича «boche!».

Не помню, как познакомился я с Марселем Дюшаном, нигде не бывавшем. Он относился ко мне – доброжелательно.

Но вот, и еще раз, мне было сказано Тристаном Тзара – явиться в зал общества Société Savante.

На русских собраниях, часто происходивших в этом помещении – я торговал (безуспешно) – эмигрантскими книгами.

Сторожа удивились моей принадлежности к «этим господам».

Предстоял «Суд над Баррэсом». Участники надели белые, больничные халаты и черные, четырехугольные шапочки.

Мне была поручена роль – вызывающего свидетелей. Пикабия – сидел в публике.

Председатель, Андрэ Брэтон – обращался ко мне, чтобы я вызвал свидетеля... к примеру – монсиньор Жужэппэ Унгарэтти. Я подходил к двери, выходящей в зал и выкрикивал – «синьор Джужэппэ Унгарэтти» или «приведите Немецкого Неизвестного Солдата», и я выкрикивал «der Unbekannte Soldat» (этот универсализм, казался французской публике дадаистическим).

Андрэ Жид, собиравший в то время материал для романа «Les Faux Monnayeurs» («Фальшивомонетки») и кажется присутствовавший на суде – назвал журнальчик своих молодых героев «Fer à repasser» («Утюг»), заимствовав его у одного из моих рисунков поэмы «Foule immobile».

Я не люблю рисовать, но Тзара попросил иллюстрировать его поэму «Соеур á gaz» («Газодвижимое сердце»), и я вручил ему 7 или 8.

Но, несомненно, рисунки Макса Эрнста – были лучше.

Постепенно, у Тзара накопилось несколько моих рисунков и картин, которые он намеревался устраивать в журнальчики разных стран. (С тех пор, они – все пропали).

Он, полководец дадаистического воинства – конечно не стеснялся строить свою ницшеанскую карьеру «на живых трупах».

Из труда Мишеля Сануйе «Dadaïsme à Paris», вышедшего в 1965 г., я узнал, что Тзара выпускал листовки, подписанные моим именем,

переиздал «Foule immobile» в 25 экземплярах и проставлял по мере надобности – мою фамилию.

Все это, тогда – широко практиковалось. В те времена на Монпарнассе существовало – две группы эмигрантских поэтов: «Готарапан» и «Палата Поэтов». Последняя была создана, уже упоминавшимся В. Я. Парнахом. В нее входили пять человек: основатель – Г. С. Евангулов, А. С. Гингер, М. Талов и я.

Процветала беженская традиция – устраивать бенефисы.

Я назвал свой «Дада-лир-кан» (лиризм, чирикание на дадаистический лад), и попросил дадаистов принять участие.

К вечеру я составил брошюру о дадаизме, напечатанную уже после – в Германии, в количестве 1500 или 2000 экземпляров, намереваясь – взять ее в Россию. Но из-за падения марки – не мог выкупить, успев «вынуть» из типографии – лишь небольшое количество экземпляров, (у меня нет ни одного, чтобы переиздать).

Некоторые дада читали свои произведения, в том числе и Поль Элюар, продекламировавший свое – и в «здравом» и в перевернутом смысле.

Только что появившийся из Нью-Йорка, американский дадаист, кажется Никольсон – прочитал несколько немецких стихотворений – скульптора Ганса Арпа. Слушатели, сочли благоразумным – выразить протест – слабым мышчанием. Через несколько недель, приблизительно все присутствовавшие – оказались в Берлине.

Наконец, в 1921 г. я – начал приводить в исполнение, желание – вернуться в Россию, и приехал в Берлин, но прожив 14 месяцев, повинувшись инстинкту – вернулся в Париж.

Дадаизм за это время выдохся.

Пикабия и Тзара – исчерпали себя, потеряли боеспособность.

На престол вновь созданного сюрреализма – воссел А. Брэтон, наградив всех сподвижников – красными билетами.

Поэтому, со всеми бывшими друзьями, я отношения – не возобновил.

Мне стало достаточно и личной дисциплины. С дадаизмом я соприкоснулся – лишь по молодости лет.

P.S. Несколько моих рисунков – было воспроизведено в Manomètre и Merz.

Ни один мой текст – опубликован не был. И лишь однажды, Тзара заявил мне в Ля Сарта, что – он собирал материал для сборника дадаистической поэзии. Но срок приема истек вчера.

По наивности, вернувшись домой, я послал ему что-то – пневматичкой.

Печатается по: Шаршун С.И. Мое участие во французском дадаистическом движении // Воздушные пути. Нью-Йорк, 1967. № 5. С. 168-174. Статья воспроизводится с сохранением авторского правописания и пунктуации.

**»Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«**

Die russische Rezeption von DADA

2793

СОВРЕМЕННЫЙ

ЗАПАД

ЖУРНАЛ ЛИТЕРАТУРЫ, НАУКИ И ИСКУССТВА

КНИЖКА ТРЕТЬЯ

н 74439

н 110213

«ВСЕМИРНАЯ ЛИТЕРАТУРА»  
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
ПЕТЕРБУРГ — 1925 Г. — МОСКВА



**»Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«**

Die russische Rezeption von DADA

Abram Ęfros

### **Dada und Dadaismus<sup>1</sup>**

Nul n'est censé ignorer Dada.  
Keiner kann Dada entkommen.<sup>2</sup>

Il faut être parfaitement imbécile.  
Man muss ein Vollidiot sein.

1

Der Futurismus war die letzte Strömung zu Friedenszeiten. Aber er kündete schon vom Krieg, und mit dem Krieg verschwand er. Am Vorabend des Krieges hatte er internationale Verbreitung erlangt, doch die heroische Anfangsphase lag längst hinter ihm. Der Futurismus lieb dem Jahr 1914 sein schon mattes Pathos und seine schon abgehalfterten Formen. Sobald es begann, nach Blut zu riechen, erschlaffte er sofort und fiel in sich zusammen; die Gefechtslinien der angreifenden und der sich verteidigenden Staaten zerschnitten seinen übergroßen, kosmopolitischen und ungeformten Stoff. Innerhalb nationaler und nationalistischer Grenzen ging dem Futurismus die Luft aus, er starb. Mit ihm war die Vorkriegskunst zu Ende gegangen. Der Krieg verdrängte ihn gänzlich aus dem Tagesgeschäft. Er tauschte ihn gegen eine spezifische, blutrünstige und rasende, kriegerische Spielart der Philosophie wie Theologie ein und bediente sich von Tag zu Tag kriegsbelletristischer Reserven in Form von Frontberichterstattung. Es gibt professionelle Philosophen und Theologen, und es gibt Zufalls-Philosophen und -Theologen, und nun korrespondierten die professionellen, etwa die Poeten und Belletristen, mit »den Linien der Schützengräben« und repräsentierten die künstlerische Kultur. Die autochthone Kunst war am Aussterben. In den erschrockenen und blutüberströmten Augen der aufeinander eindreschenden Generationen zeigte sie sich in ihrem letzten Gesicht der Vorkriegszeit: dem absterbenden Futurismus. Und die Visionäre – bereits entschlossen, auf das Thema »Wenn wieder Friede herrscht« zu improvisieren – verhalfen sich sofort zu neuer und ungeahnter Blüte in Form einer irgendwie jungen, stärkenden und tiefmenschlichen Kunst. Sie waren naiv, und sie agierten einfach »vice versa«.

Diese Situation währte die drei ersten, furchtbarsten, wahrlich einschlagenden Kriegsjahre. Bis zum Jahr 1916 dauerte das Schweigen der Kunst in allen Ländern. Es dauerte so lange an, wie die kämpfenden Seiten noch die Illusion nährten, eine letzte, alles entscheidende Anstrengung würde dem Krieg ein Ende und sie zu Siegern machen. Aber im Jahr 1916 wurde deutlich,

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

dass das Ende noch in weiter Ferne lag. Die Zusammenstöße glichen immer häufiger Spasmen. Das listige und ausgeklügelte Spiel der Generalstäbe ging im Zuge der eigenmächtigen Bewegungen menschlicher Elemente nicht auf. Die Staaten begannen, bis zur totalen Erschöpfung zu kämpfen. Aus Krieg wurde Alltag; Blut breitete sich aus wie Spinnweben; die Frontbewegungen stagnierten; wichtige Teile der Kriegsmaschinerie waren brüchig, und das Leben im Hinterland begann schnell sich abzusondern, das Kriegsgebaren abzulegen und die aus Friedenszeiten gewohnten Verhaltensweisen wieder aufzunehmen.

Ein ausgiebiges Gähnen, Verbote von Erholung und Genuss, zeigte sich immer häufiger auf dem Antlitz der Welt. Es begann die Sondersituation eines »Friedens im Krieg«, die bis in die Versailler Zeiten reichen sollte. Überall stellten sich verzerrte, hybride, aber hartnäckige Alltagsgewohnheiten wieder ein – der Staat fügte sich ihrem Erstarren, das Hinterland drang bis in die Schützengräben vor, die Front eilte ins Hinterland; als ausdrucksstarke Symbole der Kriegsmüdigkeit und einer neuen Ordnung der Dinge, ausgestattet mit offiziellen Passierscheinen und Bewilligungen, drängten Frauen zum »Fronturlaub« an die Gefechtslinien, und Männer mit zwei Wochen Urlaub flogen ins Hinterland, ebenfalls im Zuge einer offiziellen »Restitution des Bevölkerungszuwachses«.

Genau in diesem Jahr erschien die Kunst wieder auf des Lebens Bildfläche. Aber was für ein Antlitz hatte sie? Ihrer Zeit wurde sie wahrlich gerecht.

Im Jahr 1916 brachte irgendeine der Musen – mit einem schiefen Grinsen ob des sie umschlingenden Urlaubs-Mars – *Dada* zur Welt.

## 2

Die Kunde vom *Dadaismus* erreichte Russland spät. Wir hörten erst fünf Jahre nach seiner Entstehung davon, als die Blockade, von der die Revolution isoliert worden war, sich zu öffnen begann und wir jede Nachricht aus dem Westen wie Festtagsglockengeläut aufsogen. Der Dadaismus hatte schon seine feste Form gefunden und war im Begriff zu verblühen, als wir im Jahre 1921 erstmals die vier Buchstaben vernahmen, die uns verblüfften ob ihres geflissentlichen Gezuzels, die eindeutig nichts bedeuten und von uns beharrlich ein antwortendes Spötteln forderten. Es war offensichtlich, dass sie vom gepflegten europäischen Hirn ausgetragen worden waren, das die Kriegsstrapazen tödlich satt hatte und ohne jeden Respekt die Eintrittskarte für eine militarisierte Kultur, eine militarisierte Gesellschaft und eine militarisierte Familie zurückgab; ein Hirn, dem die nicht enden wollende Pflicht zu töten unerträglich wurde und das angesichts all dessen klar und donnernd brüllte: »Drauf gepfeifen!«

Auf diese Weise gab sich der Dadaismus – vollkommen unerwartet und gleichermaßen unumstritten – überaus eigenwillig, total restaurant- und – mit Verlaub dadaistisch ausgedrückt – »bordell«-mäßig, und blieb doch immer ein gesellschaftlicher Protest gegen den Krieg. Der Dadaismus hatte gesellschaftliche Bedeutung. Symptomatisch war außerdem, dass er in der neutralen Schweiz entstanden war. Hier, außen vor, aber zugleich auf den Feuerdunst atmenden Breitenkreisen Seit an Seit mit den Schützengräben, war der Wahnsinn des Krieges überdeutlich; und als der Dadaismus in den Mauern des Zürcher Cabaret Voltaire im Umbruchjahr 1916 erstmals von seiner Existenz kündete, erschien er einigen vertrauensseligen Lesern nicht nur wie ein Antikriegs-, sondern sogar wie ein sozialistisches und revolutionäres Phänomen.

Im Laufe der Zeit begannen andere begeisterte Gemüter, den revolutionssozialistischen Mückenschwarm Dada ernstzunehmen. Zugegebenermaßen geschah dies im zertrümmerten Deutschland, mitten im Chaos sozialer und politischer Krämpfe, als die Kunst – die wieder leben wollte – nach irgendeiner revolutionären Rechtfertigung suchte. Dennoch ist bezeichnend, dass die deutsche Künstlerjugend, die zur Spartakusbewegung gestoßen war, Dada für einen ästhetischen Ausdruck des Kommunismus hielt; und die leidenschaftlichen Revolutionskünstler Georg Grosz und Paul Klee begrüßten – im Namen des Dadaismus, dem künstlerischen Banner des proletarischen Aufstands – in einer Dresdner Galerie, inmitten bürgerkriegsähnlicher Vorkommnisse, lauthals das Kugel-Geklirre, was in den gesamten künstlerischen Kreisen Deutschlands für Aufregung sorgte.

Übrigens zeigte der Dadaismus Grosz und seinen Freunden bald sein wahres Gesicht. Dada war nicht aus den Schützengräben getürmt, um auf die Barrikaden zu gehen. Seine Revolutionsbazillen konnte er in der Schweizer Sicherheit züchten. Auge in Auge mit der neuen, vom Bürgerkrieg geforderten Pflicht zu töten, konnte er nur seine traditionell dadaistische Geste wiederholen. Der Dadaismus versagte es sich nicht, mit seinem Ausgespienem das Blut der Barrikaden genussvoll zu übertünchen, so wie er das Blut der Schützengräben besudelt hatte.

Dafür genügte ihm einfach die Rückseite einer Restaurantrechnung, auf der er das »Sowjetische Manifest des Dadaismus« platzierte. Dies sind die politischen Punkte des Manifests, das den Namen trägt »Was ist der Dadaismus, und was will er in Deutschland?«, unterzeichnet vom Zentralrat der deutschen Dada-Gruppe:

Der Zentralrat tritt ein für:

- a) die öffentliche tägliche Speisung aller schöpferischen und geistigen Menschen auf dem Potsdamer Platz (Berlin).

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

- b) die Verpflichtung der Geistlichen und Lehrer auf die dadaistischen Glaubenssätze.
- [...]
- e) Einführung des simultanistischen Gedichtes als kommunistisches Staatsgebet.
- f) Freigabe der Kirchen zur Aufführung bruitistischer, simultanistischer und dadaistischer Gedichte.
- g) Errichtung eines dadaistischen Beirats in jeder Stadt über 50.000 Einwohner zur Neugestaltung des Lebens.
- h) sofortige Durchführung einer großdadaistischen Propaganda mit 150 Cirkussen zur Aufklärung des Proletariats.
- i) Kontrolle aller Gesetze und Verordnungen durch den dadaistischen Zentralrat der Weltrevolution.
- k) sofortige Regelung aller Sexualbeziehungen im international dadaistischen Sinne durch Errichtung einer dadaistischen Geschlechtszentrale.<sup>3</sup>

Von echtem Dadaismus zeugte darin eigentlich nur die im letzten Punkt ausgedrückte unstillbare Neugier auf den Hoseninhalt des Nächsten. Alles andere war exakt für das hitzige deutsche Ohr bestimmt, das für Dadas Stimme nur in solch einem politischen Register empfänglich war.

Die klassische Form des in voller Blüte stehenden Dadaismus war weit entfernt von jeglichen politischen Ambitionen. Seine eigentliche Arena war naturgemäß das künstlerische Frankreich, Paris, wohin Tristan Tzara und seine Freunde ihre Residenz verlegt hatten und wo Tzara dem Renegaten des Kubismus Francis Picabia begegnete, der ihm seine Redaktionskenntnisse, seine Freudenhäuser und noch vielversprechendere Orte zur Verfügung stellte, um öffentliche Skandale zu veranstalten. Dada hatte sich auf diese Weise, bereits ausgereift und mit allen Wassern gewaschen, allmählich in Frankreich eingeschlichen. Als sich am 5. Februar des Jahres 1920 im Grand Palais an der Champs Élysées ganz Paris zur ersten dadaistischen Matinée einfand, wurde ihm schon der Kopf mit einem ganzen Packen Manifeste vollgestopft, in mehrstimmigen Lesungen röhren Dadas Poeten, Künstler und Theoretiker unisono: »vous êtes tous des idiots« ... »et nous sommes tous des idiots« ... »et vous êtes tous des idiots«, »Ihr seid alle Idioten, und wir sind alle Idioten, und Ihr seid alle Idioten« usw., mit Nachdruck, Inbrunst und Überzeugung.

3

Das Megaphon Paris machte den Dadaismus von diesem Moment an zu einer gesamteuropäischen Bewegung. Für diese Rolle genügte es, dass der Dadaismus zum neuesten und extremsten Pol der linken Flanke der Kunst

wurde. Weder der überwundene Futurismus und noch weniger der durchaus ehrbare Kubismus durften sich Hoffnungen auf diese Position machen. Beide Strömungen waren träge und gebrechlich geworden. Sie hatten bereits Meister und Schulen, Probleme und Methoden – und mehr oder schlimmer noch: Sie hatten *Tradition*, eine eigene Geschichte. Nun erschienen sie wie vorübergehende und ambivalente Phänomene. Seitens der linken Flanke ließen sie sich keinesfalls der sich immer höher auftürmenden Brandung des *Klassizismus* entgegensetzen, der sich als Gegenreaktion auf alle zerfallenden Kunstformen aus der Vorkriegszeit als offizielle literarische und künstlerische Richtung behauptete. Der einzige Gegenpol zum Klassizismus war Dada. »Dadaismus oder Klassizismus« lautete nunmehr die von der führenden Kritik gestellte Frage, und das zurecht, schließlich wollte die Kritik innerhalb der anerkannten guten Gesellschaft bleiben, schließlich lagen sowohl Picabias und Tzaras Bordell als auch die Akademie der Klassiker innerhalb dieser allgemeinen Grenze, und schließlich galt sozialistische Poesie jedweder Couleur immer noch als *extra muros* befindlich – etwa die Poesie Georges Piochs, André Martinets oder Vaillant-Couturiers, vollständig von reinen Parteisphären überlagert, oder sogar die großartige Phalanx der Unanimisten, die bereits innerhalb der französischen Literatur zum eigentlichen Hausherrn der Lage geworden war, aber gleichgültig gegenüber der öffentlichen Anerkennung seitens ihrer akademischen Mitbrüder war, um die natürliche Entwicklung der Ereignisse zu beschleunigen.

Der Klassizismus stand für geordnete, harmonische, gesetzmäßige und tradierte Formen und Themen, er respektierte das Vergangene und meinte sogar, er denke über Zukünftiges nach; jedenfalls wusste er um Maßstäbe und Perspektiven. Und Dada? In *diesem* Kampf war Dada naturgemäß stärker als die Klassik. Er konnte, er musste im weiteren Verlauf verlieren, angesichts des wahrhaft-menschlichen, gewaltigen Pathos Romains, Duhamels, Vildracs, Chennevières, Arcos und ihrer Freunde, angesichts ihrer unbeschränkten, sich wandelnden Rhythmen und angesichts ihres überzeugten Festhaltens an der Zukunft; aber das war schließlich die Zukunft, doch jetzt in der Gegenwart angesichts des Klassizismus? Man mag die Stirn runzeln ob des unerträglichen Schlafzimmerjargons, den Dada in seiner Literatur gebraucht, muss ihm aber dennoch rechtgeben: Dieser allseits gefragte, alle anspornende und *légion d'honneur*-hafte Klassizismus ist ein »ausgemachter Impotenzler« und legt sich umsonst »mit der Kunst ins Bett«.

Das »Heute« gehört Dada, das »Heute« ist Dada, »Heute« hat den Krieg beendet, das »Heute« trinkt, tanzt und juchzt, und mit dem Heute, hinter ihm und durch es brüllt und stampft Dada: »Hahu! Aa!« In der Literaturgeschichte gab es noch nie solch eine wild um sich brüllende Zügellosigkeit, solch ein unartikuliertes Gejuchze und trunkenes Sich-im-Kreis-Drehen zu Ehren des

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

»freudvollen Augenblicks«, wie es der Dadaismus vollführte. Alles zwängte sich ins »Heute«. Dada pfeift auf das Vergangene und auf die Zukunft. Er zerknüllte die grundlegendsten Relationen in der Kunst, durchwühlte sie, mischte und zerschlug sie, und das Geräusch zerberstender, zerspringender und zerklirrender Kunstformen übertönte er mit Gebrüll:

Ideal, Ideal, Ideal,  
Erkenntnis, Erkenntnis, Erkenntnis,  
Bumm-Bumm, Bumm-Bumm, Bumm-Bumm  
(Tzara)<sup>4</sup>

brüllt brüllt brüllt brüllt brüllt brüllt brüllt  
brüllt brüllt brüllt brüllt brüllt brüllt brüllt  
brüllt brüllt brüllt brüllt brüllt brüllt brüllt  
brüllt brüllt brüllt brüllt brüllt brüllt brüllt  
der sich immer noch sehr sympathisch findet  
(Tzara)<sup>5</sup>

»Vernichtung der Logik, Tanz der Ohnmächtigen der Schöpfung: Dada; [...] Vernichtung der Archäologie: Dada [...] Vernichtung der Zukunft: Dada; Absoluter indiskutabler Glaube an jeden Gott, den spontane Unmittelbarkeit erzeugte: Dada; [...] alle Individualitäten in ihrem Augenblickswahn achten [...] Dada« usw. (aus den Manifesten Tristan Tzaras).<sup>6</sup>

Das ist Dadas Stärke; hierin wurzelt die Vergnüglichkeit, von hier ergießt sich Dada über die Welt. Dada ist absolut leicht und für alle zugänglich. Der Weg zu ihm ist offen, nicht nur durch alle Türen, sondern auch durch ein x-beliebiges Fenster oder sogar einfach durch ein Loch. Der Dadaismus, »der Kunst letztes Wort«, fällt ganz von selbst jedem in die Hände, für den gemäß der Formel Picabias »das Bordell der Ort ist, an dem man sich am meisten zuhause fühlt«. Seine Philosophie und Stilistik kristallisieren sich in erschöpfender Deutlichkeit. Wahrlich, Dada ist nie zugeknöpft. Dada ergießt sich in urologischen, venerologischen und sexuellen Termini und Vorstellungen. Exzerpierte man diese aus den Manifesten, der Prosa, den Gedichten, Aphorismen, Reklamen und allem übrigen, erhielte man ein in seiner Vollständigkeit exklusives Wörterbuch, das alles berücksichtigt, nichts und niemanden vergisst oder vernachlässigt, von »caca de mouche«, dem »Fliegen-Aa«, bis einschließlich »poli- et semi-pédérastie«, »Poly- und Semi-Päderastie«. Die Dada-Bahn führt von Schlafzimmer und Latrine durch die Küche.

Dazu passt die offizielle *Poetik* des Dadaismus. Sie beruht auf einer Annahme, die Tzara so ausdrückt: »Das große Geheimnis liegt dort: *Der Gedanke geschieht im Mund.*«<sup>7</sup> Laute und Worte, ausgeworfen von der Kehle, gehorchen einem eigenen Gesetz. Ein beliebiger Buchstabenstrom ist Kunst. Jede Wortverbindung ist vollkommen. Es gibt keine Komposition von Sprech-Elementen, die sich außerhalb der Kunst befände. Jede Poesie, Belletristik ist ein »Plauder«-Akt. Die »Unverständlichkeit« solcher Kunstschöpfungen ist das wunderbare Ergebnis dessen, dass jeder Mensch für sich selbst ist. »Kunst ist Privatsache«<sup>8</sup>, spricht Tzara. Wenn Dada selbst nicht versteht, was er mit autokratischem Mund verlauten lässt, so soll ihn das keineswegs scheren: Für ihn ist das »Gesagte« das »Getane« im buchstäblichen Wortsinn. Ein Dada, der bemüht ist, sich selbst zu verstehen, ist ein Dada, angekränkt von Antidadaismus, ein Klein-Logiker, der versucht, jenen »imbécile parfait«, jenen »Voll-Idioten« zu denken, der Dada sein will. Verständlich ist nur der Dada, der seinem Widersacher auf die Füße steigt, der Manifest-Dada, der Propaganda-Dada. Dann versucht er, »wie alle zu sprechen«. Aber auch hier ist Dada begriffs- und satzzusammenhangskarg. Dada spricht wie der Missionar mit seinen Kaffern: kurze Gedanken, karg an Worten, beängstigende Schimpfworte und dazu Handbewegungen, die vor der Nase des angesprochenen so bedrohlich pfeifen, dass das Ohr den Schlag – das den Glauben festigende Symbol – schon im Vornherein vernimmt.

Man könnte meinen, die Grundlage für Dadas Poesie sei *Glossolie*. Aber dafür müsste man Glossolie von der sie gewöhnlich hervorbringenden inneren Ekstase unterscheiden, von der über die Ränder der unaussprechlichen Religiosität hinausstritzenden Erregung. Dadas Glossolismus ist formal und programmatisch. Wie allgemein in seinem Welt, Geschichts- und Lebens-Verhältnis ist er auch hier augenblicklich und leer. Dadas Glossolismus ist literarisch. Dada sieht sich immer von außen: umarmend, singend, ringend, faulenzend und schreibend. Sein über jede Pflicht erhabenes Hirn und Auge verrichten kalt die Pflicht zu registrieren. Dada will Glossolalist sein, denn das ist der Pass der literarischen Idiotie.

So hat Dada sich einen Namen gemacht, so arrangiert Dada seine Literatur. »*Dada* bedeutet nichts | Wenn man es für richtig hält und seine Zeit mit einem Wort verlieren will, das nichts bedeutet... Der erste Gedanke, der sich in diesen Köpfen wälzt, ist [...] seinen ethymologischen, historischen, wenigstens aber seinen psychologischen Ursprung finden. Aus den Zeitungen erfährt man, daß die Kruneger den Schwanz einer heiligen Kuh: *Dada* nennen. Der Würfel und die Mutter in einer gewissen Gegend Italiens: *Dada*. Ein Holzpferd, die Amme, doppelte Bejahung im Russischen und Rumänischen: *Dada*. Weise Journalisten sehen in ihm eine Kunst für Säuglinge, andere [...] die



## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

Rückkehr zu einem [...] Primitivismus.«<sup>9</sup> »Wir anerkennen keine Theorie. Wir haben genug von den kubistischen und futuristischen Akademien« (aus dem Manifest des Herren Antipyrine von T. Tzara).<sup>10</sup> Deshalb aber muss man, »um ein dadaistisches Gedicht zu machen«, so vorgehen:

Nehmt eine Zeitung.

Nehmt Scheren.

Wählt in dieser Zeitung einen Artikel von der Länge aus, die Ihr Eurem Gedicht zu geben beabsichtigt.

Schneidet den Artikel aus.

Schneidet dann sorgfältig jedes Wort dieses Artikels aus und gebt sie in eine Tüte.

Schüttelt leicht.

Nehmt dann einen Schnipsel nach dem anderen heraus.

Schreibt gewissenhaft ab

in der Reihenfolge, in der sie aus der Tüte gekommen sind.

Das Gedicht wird Euch ähneln.

Und damit seid Ihr ein unendlich origineller Schriftsteller

mit einer charmanten, wenn auch von den Leuten unverstandenen Sensibilität<sup>11</sup>

(Aus dem »Manifest über die schwache und die bittere Liebe« von T. Tzara)

Erleichtern wir dieses Rezept um zwei Pud geflissentlicher Possenreißerei, so bleibt die Grundlage wiederum jenes dadaistische Axiom simpelster »Schriftstellerei«, einer Art von literarischem »selbstschreibendem Stift«<sup>12</sup>, der eine beliebige Anzahl von geschriebenen Lauten auf ein Blatt Papier niederbringt.

Gerade deshalb muss man eine Analogie zwischen dem literarischen Dadaismus und dem russischen »*zaumničestvo*«, zurückweisen, die möglich schien, solange vom Dadaismus nur ferne Gerüchte zu uns drangen und solange die Dada-Theorien anhand einiger zufälliger Beispiele rekonstruiert wurden, die auf dem Schwarzmarkt durch die Blockade zu uns gelangten. Was jetzt noch festgestellt werden muss, ist vor allem die Gegensätzlichkeit der Ideologien und Praktiken V. Chlebnikovs und seiner wenigen Freunde gegenüber den Experimenten der dadaistischen Gruppierungen im Westen. Das »selbstwertige Wort« und der »selbstwertige Laut« Chlebnikovs wurden in einem Prozess des Sich-ins-Leben-der-russischen-Sprache-Hineinvertiefens geboren, sie sind durch und durch Tradition, beruhen ganz und gar auf dem Aufbegehren einer lebendigen Form des Sprachschöpfungstums gegen die gängigen und erstarrten Wortverbindungen, die in aller Munde sind. Chlebnikov ist ganz auf die Zukunft konzentriert, er ist »Zukünftler«<sup>13</sup>. Der Prozess, den

Urlaut und das Urbild von Wucherungen zu reinigen, ist unglaublich schwer und erfordert gewaltige Anstrengung, jene blutigen Schweißtropfen und seelischen Qualen, die in der französischen Literatur traditionell mit Flauberts schriftstellerischen Heldentaten verbunden sind und jetzt bei uns in weit höherem Maße mit dem Brennen und Tod Chlebnikovs. Chlebnikovs Martyrium verhält sich auch zu Tzaras *Je-m'enfoutisme*<sup>14</sup> wie der echte Glossolalismus der russischen *Zaum*-Poesie zum Lautgerattere des Dadaismus. Da kann man nur noch eins sagen: Wenn Dadas Poesie und Prosa überhaupt etwas bedeuten, so genau in dem Maß, in dem Dada sich dem *zaumničestvo* annähert, das heißt in dem Maß, in dem Dada aufhört, Dada selbst zu sein. Und das ist eigentlich vielleicht das interessanteste Phänomen in der dadaistischen Literatur. Der Dadaist, dem – seiner dadaistischen Schandmäuligkeit<sup>15</sup> zum Trotz – vom Schicksal eine Prise Talent verabreicht wurde, erleidet ständig das Los eines literarischen Balaam: Er spricht Verwünschungen, bringt aber Psalme hervor. Die unfruchtbaren dadaistischen Wortreihen sind hin und wieder von Stückchen und Bröckchen echter poetischer Sprache durchsetzt. Die innere Logik des künstlerischen Schaffens, die Gesetze von Geschmack und Maß, sind stärker als das programmatische Hintereinanderweg des Dadaismus.

## 5

Und das ist die Wurzel des Todes des Dadaismus und doch auch die Erlösung anderer seiner Sodomer. Es genügt völlig, dieses Košcej-Ei<sup>16</sup> der Literatur zu zertrümmern, und tot ist Dada. Tatsächlich geschieht genau das. Die Geschichte des Dadaismus in der letzten Zeit ist die Geschichte von Dadaisten, die sich vom Dadaismus befreien. Die letzten Nummern der linken Journale und Journälchen zeigen bereits die Gespaltenheit Dadas einerseits und die Vermischung mit sonstigen Gruppen andererseits. In die Überreste von Futurismus und Expressionismus<sup>17</sup> haben sich bereits Dada-Überreste eingeschlichen. Noch geht ein diffuses, doch schon unüberhörbares, inneres Brodeln vor sich. Offenkundig ein Prozess, in dem die neuen Elemente sich zu neuer Explosion sammeln. Hier ist Dadas Platz, aber nur in dem Maß jenes Lebendigen, das seine unversehrten Teilnehmer in sich tragen.

Russland wusste nichts von der dadaistischen Bewegung. Einige »Ničevoki«<sup>18</sup>, auf irgendeine parthenogenetische Weise in Rostov am Don aufgetaucht, kamen nicht über die Rostov-am-Doner-Grenzen hinaus, ihre Theorie ist genauso tief provinziell wie ihre Praxis demutsvoll. Der Schlachtruf der Dadaismus-Begründer, der dazumal im Moment höchster Weltkriegs-Angespanntheit aus der Schweiz herausgeschleudert wurde: »Que chaque homme crie: il y a un grand travail destructif, négatif à accomplir: balayer, nettoyer« – »Jeder Mensch schreie: es gibt eine große Zerstörungsarbeit. Ausfegen, säubern« (Tzara)<sup>19</sup>; Russland verwirklichte die Revolution. Unter

**»Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«**

Die russische Rezeption von DADA

den Bedingungen ihrer trockenen Luft war kein Platz für Dadaismus. Den Leichenschmaus für Dada können wir jetzt nur aus der Ferne feiern, gerade so wie wir sein Leben beobachteten.

Aus dem Russischen von Anja Schloßberger

- <sup>1</sup> Die Übersetzung folgt der Publikation in *Sovremennyj Zapad* 3 (1923), 118–125.
- <sup>2</sup> Tzara, Tristan: »Kolonialer Syllogismus«, in *Sieben Dada Manifeste*, a. d. Fr. v. Pierre Gallissaires, Hamburg 1984, 39–56, hier 59.
- <sup>3</sup> In Erlhoff, Michael (Hg.): *Raoul Hausmann. Bilanz der Feierlichkeit*. Texte bis 1933, Bd. 1, München 1982, 60–61.
- <sup>4</sup> Tzara, Tristan: »Manifest Dada 1918«, in *Dada Almanach*. Im Auftrag des Zentralamts der deutschen Dada-Bewegung, hg. v. Richard Huelsenbeck, [Berlin 1920] New York 1966, 116–131, hier 124.
- <sup>5</sup> Tzara, Tristan: »Dada Manifest über die schwache und die bittere Liebe«, in ders.: *Sieben Dada Manifeste*, Hamburg 2016, 39–56, hier 56.
- <sup>6</sup> Tzara: »Dada Manifest 1918«, 130f.
- <sup>7</sup> Tzara: »Dada Manifest über die schwache und die bittere Liebe«, 42. Auf Russisch heißt es wörtlich: »Der Gedanke wird im Mund gemacht« (A. d. Ü.).
- <sup>8</sup> Tzara: »Dada Manifest 1918«, 127.
- <sup>9</sup> Tzara: »Dada Manifest 1918«, 118f.
- <sup>10</sup> Dieses Zitat stammt nicht aus dem »Manifest des Herrn Antipyrine« wie der Text behauptet, sondern aus Tzaras »Dada Manifest 1918«, 120 (A. d. Ü.).
- <sup>11</sup> Tzara: »Dada Manifest über die schwache und die bittere Liebe«, 47.
- <sup>12</sup> Hier geht beim Übersetzen eine weitere Bedeutung von »ručka«, nämlich der Diminutiv von Hand, das Händchen, verloren (A. d. Ü.).
- <sup>13</sup> Auf Russisch »budetjanin« (A. d. Ü.).
- <sup>14</sup> Auf Deutsch meint das soviel wie eine »Scheißegal- Einstellung« (A. d. Ü.).
- <sup>15</sup> Das russ. *soromničestvo* korrespondiert in seinem Lautbestand mit dem *zaumničestvo* (A. d. Ü.).
- <sup>16</sup> Gemeint ist das Ei, in dem die mythologische Gestalt Koščej seine in einer Nadel versteckte Seele aufbewahrt. Dieses Ei steckt wiederum in einer Ente, selbige in einem Hasen, dieser in einer Kiste, die wiederum unter einer Eiche steht, die ihrerseits auf einer Insel mitten im Meer steht (A. d. Ü.).
- <sup>17</sup> Im russischen Text steht »Extremismus«, was an dieser Stelle jedoch keinen Sinn ergibt (A. d. Ü.).
- <sup>18</sup> Auf Dtsch. könnte man sie »Nichtsler« nennen (A. d. Ü.).
- <sup>19</sup> Tzara: »Dada Manifest 1918«, 129.

**»Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«**

Die russische Rezeption von DADA

Абрам Эфрос

### **Дада и Дадаизм**

Nul n'est censé ignorer Dada  
Il faut être parfaitement imbécile

Никто не может отговариваться незнанием Дада  
Следует быть совершенным идиотом

1

Футуризм был последним течением мирного времени. Но он уже предвещал войну и исчез в войне. Свою международную широту он обрел накануне ее наступления, а его ранняя героическая эпоха была давно позади. Футуризм принес 1914 году свой пафос уже исчерпанным, а формы изношенными. Он сразу размяк и рассыпался, как только пахнуло кровью, и огневые границы нападающих и обороняющихся государств прорезали его широчайшую, космополитическую и бесформенную ткань. В национальных и националистических границах футуризму не хватило воздуха, и он погиб. С ним кончилось предвоенное искусство. Война устранила его вовсе из своего обихода. Она заменила его философией и теологией, в их специальной военной разновидности, кровавой и исступленной, да со дня на день подтягивала к ним резервы военной беллетристики, в виде Корреспонденций с Фронта. Философы и богословы по специальности, философы и богословы к случаю, корреспонденты профессиональные, и поэто-беллетристы, корреспондировавшие теперь «с линии окопов», представляли собой художественную культуру. Автохтонное искусство отмерло. В испуганных и налитых кровью глазах дерущихся поколений оно отпечатлелось в своем последнем предвоенном облике умирающего футуризма. А мечтатели, уже решавшиеся импровизировать на тему «Когда воцарится Мир», сразу переносили себя в новый и необычайный расцвет какого-то молодого, крепительного и глубоко-человечного искусства. Они были наивны, ибо действовали просто «от обратного».

Это положение сохранялось три первых, самых страшных, поистине молнийных года войны. До 1916 года длилось художественное затишье во всех странах. Это продолжалось, пока воюющие стороны еще питали иллюзию в свое последнее и решающее усилие, которое положит конец войне, сделав их победителями. Но в 1916 году стало ясно, что конца не будет еще долго. Схватки стали все чаще обращаться в спазмы. Хитрая и отточенная игра генеральных штабов запутывалась под самочинными

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

движениями людских стихий. Государства перешли к борьбе на истощение. Война стала бытом; кровь затыгивалась паутиной; шевеление фронтов стало тупым; по самым основным частям военной машины побежали трещинки, а жизнь тыла стала быстро расслаиваться, сбрасывать военную сдержанность и восстанавливать мирные формы.

Широчайшая зевота, предвестник отдыха и наслаждения, всё чаще сводила мировое лицо. Началось то особое положение «мира среди войны», которое не прекращалось уже до версальских дней. Искривленные, гибридные, но упорные, всюду восстанавливали себя прежние навыки быта, – государство подчинилось их росту, тыл проник в окопы, фронт побежал в тыл – выразительными символами военного надлома и нового порядка вещей, снабженные официальными пропусками и разрешениями, потянулись жены на боевую линию «в побывку», а отпускные, двухнедельные, мужья летели в тыл для столь же официального «восстановления прироста населения».

В этом именно году на поверхности жизни опять показалось искусство. Но что за облик у него был? Поистине он был достоин своего времени.

В 1916 году криво усмевавшаяся объятиях отпускного Марса, какая-то из Муз родила *Дада*.

## 2

Весть о *дадаизме* дошла до России поздно. Мы услышали о нем почти пять лет после его возникновения, когда блокада, изолировавшая революцию, стала разжиматься и, как благовест, мы всасывали всякое известие с Запада. *Дадаизм* уже отлился в законченную форму и стал отцветать, когда в 1921 году впервые мы услышали эти четыре буквы, ошеломляющие своею сюсюкающею нарочитостью, явственно ничего не значащие и настойчиво требующие от нас ответного глумления. Было очевидно, что они выношены в холеном европейском мозгу, которому смертельно надоело напряжение войны, который весьма непочтительно возвратил билет на вход в милитаризованную культуру, милитаризованную общественность и милитаризованную семью, – которому стало невмоготу от нескончаемой повинности смерти, и который всему этому четко и зычно крикнул: «Наплевать!»

В этом качестве, совершенно неожиданно и однако вполне бесспорно, *дадаизм* оказывался очень своеобразным, чисто ресторанным, и даже, разрешите сказать на *дадаистском* языке – «бордельным», но всё же общественным протестом против войны. *Дадаизм* имел свою социальную значимость. И так же симптоматично было то, что он возник в нейтральной Швейцарии. Здесь, со стороны, но в то же время под самым боком у огнедышащих параллелей окопов, было особенно ясно безумие войны, –

и когда из стен цюрихского Cabaret Voltaire дадаизм, впервые, в переломном шестнадцатом году, заявил о своем существовании, он показался некоторым доверчивым читателям явлением не только противвоенным, но даже социалистическим и революционным.

В течение некоторого времени эта революционно-социалистическая мошकारа Дада принималась иными восторженными душами всерьез. Правда, это случилось в разгромленной Германии, в хаосе ее социальных и политических спазм, когда искусство, желавшее снова жить, искало для себя какого-то революционного оправдания. Однако, показательно именно то, что немецкая художественная молодежь, примыкавшая к спартаковскому движению, сочла Дада эстетическим выражением коммунизма, и ярые художники революции Георг Гросс и Пауль Клее именем дадаизма, как художественного знамени пролетарского восстания, громко приветствовали, среди эпизодов гражданской борьбы, то теньканье пуль по Дрезденской галерее, которые вызвало такое волнение в обще-художественных кругах Германии.

Впрочем, Гроссу и его друзьям дадаизм скоро показал свое настоящее лицо. Дада не для того бежал от окопов, чтобы выходить на баррикады. Он мог разводиться бациллы революции в швейцарской безопасности. Перед лицом новой повинности смерти, какой требовала гражданская война, он мог лишь повторить свой традиционный дадаистский жест. Дадаизм не отказал себе в наслаждении покрыть плевком кровь баррикад, как он оплевал кровь окопов.

Для этого ему было довольно простого оборота ресторанного счета, вместившего «советский манифест дадаизма». Вот политические пункты этого манифеста, носившего название «Что такое дадаизм и чего он хочет в Германии» и подписанного центральным советом немецкой группы Дада:

Центральный совет требует:

- a) публичной ежедневной трапезы всех творческих и духовно значительных личностей на Потсдамской площади в Берлине.
- b) вменения в обязанность учителям и духовенству обучать дадаистским символам веры.
- <...>
- e) введение симультанистского стихотворения в качестве коммунистической государственной молитвы.
- f) передачи всех церквей для исполнения шумовых, симультанистских и дадаистских стихотворений.
- g) учреждения дадаистского Совета в каждом городе с населением свыше 50.000 для преобразования существующих форм в жизни.
- h) немедленного проведения велико-дадаистской пропаганды в 150 цирках для просвещения пролетариата.



## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

- i) контроля всех законов и постановлений со стороны дадаистского Центрального Совета Мировой Революции.
- к) немедленного урегулирования всех половых отношений в интернационально-дадаистском духе путем учреждения дадаистского центрального комитета по делам пола.

Собственно от подлинного дадаизма здесь было только это, выраженное в последнем пункте, ненасытимое любопытство к содержимому штанов ближнего своего. Всё остальное было сочинено применительно лихорадочному германскому слуху, который мог воспринять голос Дада только в таком политическом регистре.

Классический вид расцветшего дадаизма был далек от всяких политических претензий. Его настоящей ареной была, конечно, художественная Франция, Париж, куда Тристан Тзара с друзьями перенес свою резиденцию, где он встретился с ренегатом кубизма, Франсисом Пикабиа, предложившим ему свои знания редакций, домов терпимости и наиболее выигранных мест для устройства публичных скандалов. Дада надвинулся таким образом на Францию уже зрелым и во всеоружии средств. Когда 5 февраля 1920 года в Grand Palais des Champs Élysées Париж собрался на первый дадаистский утренник, ему кинули в голову уже целую пачку манифестов, в многоголосом чтении поэтов, художников и теоретиков Дада, унисонно ревели: «vous êtes tous des idiots»... «et nous sommes tous des idiots»... «et vous êtes tous des idiots» – «Вы все идиоты... и мы все идиоты... и опять-таки вы все идиоты» и т.д. – настойчиво, уверенно и убедительно.

### 3

Великий рупор Парижа сделал с этого момента дадаизм всеевропейским движением. Для подобной роли было достаточно того, что дадаизм становился самой новой и самой крайней точкой на левом фланге искусства. Ни изжитой футуризм, ни, тем паче, вполне маститый кубизм не могли уже притязать на такое положение. Оба течения отяжелели и одряхлели. У них были уже мастера и школы, были проблемы и методы, – более того, или хуже того, – у них была *традиция*, своя история. Они оказывались теперь промежуточными и двусмысленными явлениями. Их нельзя было с левого фланга противопоставить тому всё выше поднимающемуся прибору *классицизма*, который, как реакция против всех довоенных распадочных художественных форм обозначался на официальном направлении литературы и искусства. Против классицизма стоял один Дада. «Дадаизм или Классицизм» – ставила отныне проблему руководящая критика, и это было правильно, поскольку критика хотела оставаться в пределах признанного хорошего общества,

поскольку и публичный дом Пикабия-Тзара, и академия классиков были обведены этими общими границами, и поскольку социалистическая поэзия всех оттенков еще считалась пребывающей extra muros, будь то поэзия Пиоша, Мартине или Вальян-Кутюрье, вполне покрывавшаяся чисто партийными сферами, или даже великолепная фаланга унанимистов, ставшая уже, собственно, хозяином положения во французской литературе, но достаточно равнодушная к публичному признанию со стороны академических собратьев, чтобы торопить естественное развитие событий.

Классицизм был порядок, гармония, законченность, традиционность форм и тем, он чтит прошлое, он даже считал, что думает о будущем, во всяком случае, он знал масштабы и перспективы, – а Дада? В этой борьбе Дада, конечно, был сильнее классика. Он мог, он должен был проиграть в дальнейшем, рядом с истинно-человеческим, могучим пафосом Ромена, Дюамеля, Вильдрака, Шеневьера, Аркоса и их друзей, рядом с их широкими, преобразующими ритмами, рядом с их уверенной опорой о будущее, – но ведь то было будущее, а в настоящем, сейчас, рядом с классицизмом? Можно морщиться от невыносимого, двуспального жаргона, которым пользуется Дада в литературе, но нельзя с ним не согласиться, что этот общежеланный, всепоощряемый и legion d'honneur'ный классицизм есть «законченный импотент», и что «спать с искусством» он ложится напрасно.

«Сегодня» принадлежит дада, «сегодня» есть дада, «сегодня» кончило войну, «сегодня» пьянствует, пляшет и гудит, и вместе с ним, за него, им самим, ревет и топчет Дада: «Наһи! Аа!» – Никогда в истории литературы не было такого рыкающего разгула, такого нечленораздельного ликования и пьянствующего кружения в честь «радости мгновения», какое учинил дадаизм. Все втиснулось в «сегодня». Дада плюнул в прошлое и плюнул в будущее. Он смял самые основные отношения в искусстве, переворошил их, перемешал, перебил, и этот грохот трескающихся, кленькающих и дребезжащих художественных форм покрыл ревом:

Идеал! Идеал! Идеал!  
Познань! Познань! Познань!  
Бум-бум! Бум-бум! Бум-бум!  
(Тзара)

Реви-реви-реви-реви-реви-реви-реви,  
Реви-реви-реви-реви-реви-реви-реви,  
Реви-реви-реви-реви-реви-реви-реви,  
Реви-реви-реви-реви-реви-реви-реви,  
Реви-реви-реви-реви-реви-реви-реви,  
Вот это очень симпатично!  
(Тзара)

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

«Уничтожение логики, танец импотентов, творения есть Дада; уничтожение памяти есть Дада; уничтожение археологии есть Дада; уничтожение будущего есть Дада; абсолютная, непререкаемая вера в каждого бога, созданного мгновением каприза, есть Дада; почитание всех индивидуальностей в их безумии мгновения есть Дада» и т.д. (из манифестов Тристана Тзара).

В этом сила Дада; здесь коренится его увлекательность, отсюда разлив дадаизма по миру. Дада абсолютно легок и вседоступен. Вход открыт не только через все двери, но и через любое окно, или даже просто дыру. Дадаизм, «последнее слово искусства», падает сам собою в руки каждому, для кого по формуле Пикабия «публичный дом есть место, где больше всего чувствуешь себя дома». Философия и стилистика его кристаллизована с исчерпывающей отчетливостью. Поистине, Дада никогда не застегивает пуговиц. Дада захлебывается урологическими, венерологическими, сексуальными терминами и представлениями. Если их выписать из дадаистских манифестов, проз, поэм, афоризмов, реклам и прочего, – составитя исключительный по полноте словарь, где всё предусмотрено, ничто не забыто, никто не обижен, до «*casa de mouche*» и «*poli- et semi-pédérastie*» включительно. Большая дорога Дада, это – дорога из спальни и отхожее, через кухню.

### 4

Официальная поэтика дадаизма соответствует этому. Она покоится на положении, которое Тзара выразил так: «Великая тайна заключается вот в чем: – *Мысль делается во рту*». Звуки и слова, выбрасываемые горлом, самозаконны. Любой поток букв художественен. Каждая вязь слов совершенна. Нет такого сочетания речевых элементов, которое было бы вне искусства. Поэзия, беллетристика – есть акт «болтания». «Непонятность» таких созданий искусства есть прекрасный результат того, что каждый человек сам по себе. «Искусство дело частное», говорит Тзара. Если Дада сам не понимает, что назвонил его самодержавный рот – он и не должен трудиться над этим: для него – «сказано» есть «сделано» в буквальном смысле слова. Дада, старающийся понять самого себя – это Дада, заболевший антидадаизмом; это маленький логик, пытающийся осмыслить того «*imbécile parfait*», «совершенного идиота», каким хочет быть Дада. Понятен только Дада, наступающий на ногу своему противнику, Дада манифестирующий, Дада пропагандирующий. Тогда он пытается «говорить, как все». Но и здесь Дада скуп на понятия и на связность положений. Дада говорит, как миссионер с кафрами: мысли коротки, слова скудны, ругань потрясательна, и движения рук так угрожающе свистят под носом обращаемого, что ухо уже наперед слышит удар, закрепляющий символ веры.

Можно было бы сказать, *глоссолалия* является основой поэзии Дада. Но для этого глоссолалию надо отделить от обычного, порождающего ее внутреннего экстаза, от ее плещущей через край несказуемой религиозности, взволнованности. Глоссолализм Дада – формален и программнен. Как в своем общем отношении к миру, к истории, к жизни, – он и здесь мгновенен и пуст. Глоссолализм Дада литературен. Дада всегда видит себя со стороны: обнимающим, поющим, дерущимся, валящимся и пишущим. Его освобожденный от всякой повинности мозг и глаз холодно выполняет регистраторские обязанности. Дада хочет быть глоссолалистом, ибо это – паспорт литературного идиотизма.

Так он создал себе наименование, так он аранжирует свою литературу. «*Дада* ничего не означает, – нечего терять время из-за слова, которое не имеет смысла. Первая мысль, которая вертится во всех этих головах – это отыскать его происхождение, – этимологическое, историческое, или хотя бы психологическое. Журналы разъясняют, что негры Кру называют хвост священной коровы – *Дада*, куб и мать в какой-то из провинций Италии – тоже *Дада*, деревянная лошадь, кормилица, двойное утверждение по-русски и по-румынски, – опять-таки *Дада*. Ученые газетчики видят в нем искусство младенцев, другие – возврат к примитивизму... «Мы не признаем никаких теорий. Довольно всяких академий, кубистских и футуристских» (из «Манифеста г-осподина» Антипирина» Т. Тзара). Поэтому же, «чтобы сделать – дадаистскую поэму» надо поступить так:

Возьмите газету.

Возьмите ножницы.

Выберите в этой газете статью, длина которой соответствует той, какую вы хотите дать вашей поэме.

Вырежьте статью.

Вырежьте затем тщательно каждое отдельное, имеющееся в статье, слово и сложите всё это в мешок.

Слегка встряхивайте.

Вынимайте потом каждый отрезок, один за другим, в том порядке, в каком они будут идти из мешка.

Тщательно копируйте.

Поэма будет как раз такой, какая вам нужна.

И вот: – вы стали писателем, бесконечно оригинальным, обладающим очаровательной тонкостью, и притом непонятным для черни.

(Из «Манифеста о любви сладкой и любви горькой» Т. Тзара).

Сбросим два пуда нарочитого гаерства с этого рецепта, – в основе его останется все та же дадаистская аксиома о легчайшем «писательстве»,

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

о своего рода литературной «самопишущей ручке», спускающей на лист бумаги любое количество звуковых начертаний. Именно потому следует отнести аналогию литературного дадаизма с русским «заумничеством», которая казалась возможной, пока о дадаизме доходили только слухи издали, и пока теории Дада реконструировались по нескольким случайным образцам, проникшим контрабандою сквозь блокаду к нам. Если сейчас что и стоит установить, то прежде всего именно противоположность идеологии и практики В. Хлебникова и его немногочисленных друзей и опытов дадаистских групп Запада. «Самовитое слово», «самовитый звук» Хлебникова рождены процессом проникновения в жизнь русского языка, насквозь традиционны, целиком зиждутся на возмущении живого ключа речетворчества против ходких, окостеневших, гуляющих по всем губам словосочетаний. Хлебников весь направлен в будущее, он – «будетлянин». Этот процесс очищения первичного звука и образа от наростов, невероятно тяжел, требует истощающего напряжения, тех капель кровавого пара и душевного страдания, которые во французской литературе традиционно связаны с писательским подвигом Флобера, а у нас во много большей степени теперь связаны с горением и смертью Хлебникова. Мученичество Хлебникова так же относится к *je-m'en-foutisme* у Тзара, как подлинный глоссололизм русской заумной поэзии к звуковой трескотне дадаизма. Можно сказать только одно: если поэзия и проза Дада все же нечто значат, то ровно в той степени, в какой Дада приближается к заумничеству, то есть в той степени, в какой Дада перестает быть самим собой. Собственно это, может быть, – наиболее любопытное явление в дадаистской литературе. Дадаист, которому судьба, назло его дадаистскому соромничеству, отпустила хотя бы щепотку таланта, постоянно испытывает участь литературного Валаама, говорящего проклятие, но выговаривающего псалом. Бесплодные ряды дадаистских слов то и дело перемежаются кусочками и крупинками подлинной поэтической речи. Внутренняя логика художественного творчества, законы вкуса и меры, оказываются сильнее программной последовательности дадаизма.

5

Но здесь коренится смерть дадаизма, хотя и спасенье иных из его содомлян. Стоит только разбить это литературное кощеево яйцо – и Дада умер. Так оно и происходит на самом деле. История дадаизма за последнее время есть история освобождения дадаистов от дадаизма. Последние номера левых журналов и журнальчиков уже обнаруживают расслоение Дада, с одной стороны, и смешение их с иными группами – с другой. Между остатками футуризма и экстремизма вкрапливаются уже остатки Дада. Происходит пока еще неясное, но бесспорное, внутреннее бурление. Очевиден процесс

собираения новых элементов для нового взрыва. У Дада там есть свое место, но только в меру того живого, что несут в себе его уцелевшие участники.

Россия не знала дадаистского движения. Несколько «ничевоков», объявившихся каким-то партено-генетическим способом в Ростове-на-Дону, не переросли своих ростово-донских пределов, и их теория столько же глубоко провинциальна, как смиренна их практика. Боевой клич основоположников дадаизма, кинутый когда-то из Швейцарии, в минуту высшего напряжения мировой войны: «Que chaque homme crie: il y a un grand travail destructif, négatif à accomplir: balayer, nettoyer» – «пусть каждый человек кричит: предстоит большая работа, разрушительная, отрицательная: вымести, вычистить» (Тзара), – Россия осуществила революцией. В условиях ее сурового воздуха дадаизму не могло быть места. Справлять поминки по Дада мы сейчас можем лишь так же издали, как наблюдали за его жизнью.

**»Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«**

Die russische Rezeption von DADA

# Париж.

(Записки Людогуса).

## ПРЕДИПОСЛОВИЕ.

Вы знаете, что за птица Людогус? Людогус — существо с тысячеверстой шеей: ему виднее!

У людогуса громадное достоинство: «возвышенная» шея. Видит дальше всех. Видит только главное. Точно устанавливает отношения больших сил.

У людогуса громадный недостаток: «поверхностная» голова — маленьких не видно.

Так как буква — вещь маленькая (даже называется — «летит!»), а учебники пишутся буквами, то с такого расстояния ни один предмет досконально не изучишь.

Записки людогуса блещут всеми людогусыми качествами.

## О ЧЕМ?

О парижском искусстве + вусочки быта.

До 14 года нельзя было выпустить подобные записки.

В 22 году — необходимо.

До войны наломники всего мира стекались приножиться к мощам парижского искусства.

Париж знали наизусть.

Можно не интересоваться событиями 4-й Тверской-Ямской, но как же не знать последних мазков сотен ателье улицы Жака Кото?!

Сейчас больше знакомых с полосуами, чем с Парижем.

Полосуа — он без Пуапварей. Он общительнее.

## БЕСЕЛЕНЬКИЙ РАЗГОВОРЧИК В ГЕРМАНСКОМ КОНСУЛЬСТВЕ.

— Виза есть?

— Есть.

Ваш паспорт?

Протягиваю красную книжечку РСФСР. У секретарши руки автоматически отдергиваются за ее собственную спину.

— На это мы виз не ставим. Это надо переменить. Зайдите. Тут рядом 26-й номер. Конечно, знаете. (Беленькое консульство!)

Мадам говорит просто, как будто чашку чая предлагает.

Делаю удивленное и наивное лицо:

— Мадам, вас, очевидно, обманывают: наше консульство на Уинтер-ден Амден, 7. В 26-м номере должно быть какая-то мошенническая организация. 26-й номер нигде в НКВД не зарегистрирован. Вы должны это дело расследовать.

Мадам считает вопрос исчерпанным.

Мадам прекращает прения:

— На это мы визы не поставим.

— На что же вы ее поставите?

— Можем только на отдельную бумажку.

— На бумажку, так на бумажку — я не гордый.

— Неужели вы вернетесь опять туда?!

— Обязательно.

Мадам удивлена до крайности.

Очевидно, наши «националисты», прохажившие за эти годы сквозь консульства с такой грациозностью, с такой легкостью перепархивали с сербского подданства на китайское, что мое упорство просто, выглядело неприлично.

## Диалог со «СПЕЦИАЛЬНЫМ» ПОЛИЦЕЙСКИМ.

Французская граница. Осмотр паспортов. Специальный комиссар полиции. Посмотрит паспорт и отдаст. Посмотрит и

24 дек 1922  
Людогус



**»Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«**

Die russische Rezeption von DADA

Vladimir Majakovskij

## **Siebtägige Schau französischer Malerei<sup>1</sup>**

### *Die Pariser Kunst*

[Vor dem Krieg]<sup>2</sup> gab Paris den Ton an:

»Der neue Patriarch des Kubismus soll Picasso heißen!« Und schon rissen sich die russischen Ščukins Bein und Schein aus, um an den großen, an den unglaublichen Picasso zu kommen.

Paris setzte das Ende:

»Der Futurismus ist tot!« Sofort begann die russische Kritik, die Totenmesse zu feiern, um schon morgen den neuesten Pariser »Da-da« zu präsentieren, denn so nennt sie sich: die Pariser Mode.

Die Kritiker der Zeitungen und Journale (wie immer: gescheiterte Künstler, die nicht zum Maler taugten) waren von Paris einfach überwältigt. [...]

### *Die Malerei*

Das Äußere (was vulgäre Kritiker Form nennen) war in der französischen Kunst immer das Dominierende.

Im täglichen Leben äußert sich das an der erfinderischen Aufmachung der Pariser: dem sogenannten »Pariser Schick«.

In der Kunst bedeutet das, die Malerei – augenfälligste und am meisten herausgeputzte Kunst – dominiert alle anderen Künste.

Auch heute ist die Malerei die meistverbreitete und einflussreichste Kunst in Frankreich.

In den Entwürfen für Wohnungsmobiliar, die der Salon präsentiert, nimmt das Gemälde den auffälligsten Platz ein.

Ein Cafe, eine Art Rotunde, mit Bildern vollgehängt.

Ein Fischrestaurant, aus irgendeinem Grund ganz in Landschaftsbildern von Picabia.

Auf jedem Schritt eine Verkaufsausstellung von Gemälden.

Gigantische Bauten: Ateliers wie Bienenwaben.

Frankreich hat Zigtausende bekannter Malernamen hervorgebracht.

[...]

Ich ziehe das Vorkriegsschema heran: Der Kubismus bahnt sich den Weg, attackiert von einem koloristischen Häuflein, den »Simultanisten«, auf neutraler Position, etwas abseits, ein Häuflein parteiloser »Wilder«, während aus allen Richtungen ein Meer zahlloser Ölgemälde von Akademisten und Salonmalern heranflutet, und seitlich daher kommt, sich allen vor die Füße schmeißend, irgendein »letzter Schrei«.

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

Gerüstet mit diesem Schema gehe ich von Strömung zu Strömung, Ausstellung zu Ausstellung und Leinwand zu Leinwand.

Denke: »Dieses Schema ist nur mein Kursbuch.« Was ich entdecken muss, ist das künstlerische Antlitz des heutigen Paris. Verzweifelt versuche ich, dem Schema zu entkommen. Suche irgendeine künstlerische Entdeckung. Erwarte irgendein neu gestelltes künstlerisches Problem. Sehe in den Gemäldeecken nach, suche zumindest einen neuen Namen. Vergeblich.

Alles beim Alten.

Nur Vervollkommnung von Manier, seltener Meisterschaft. Und überdies sind viele Maler auf dem Rückzug, lassen nach.

Wie gehabt steht der Kubismus im Zentrum. Wie gehabt ist Picasso der Oberbefehlshaber der kubistischen Armee.

Wie gehabt »veredelt« der überaus gefällige grünliche Braque die Grobheit des Spaniers Picasso.

Wie gehabt theoretisieren Metzinger und Gleizes.

Wie gehabt versucht Léger, den Kubismus wieder auf sein Hauptproblem zu fokussieren: das Volumen.

Wie gehabt kämpft Delaunay unversöhnlich mit den Kubisten.

Wie gehabt malen die »wilden« Derain und Matisse ein Bild nach dem andern.

Wie gehabt gibt es daneben immer noch einen letzten Schrei. Heute ist dazu der alles verneinende und alles bejahende »Da-Da« verpflichtet.

Und wie gehabt... werden alle Aufträge des Bourgeois von den unzähligen Blanches bedient. Acht Jahre irgendeiner geschäftigen Lethargie.

Das sieht jeder Frischankömmling auf den ersten Blick. Das spürt jeder in der Malerei Gefangene. [...]

### *Der [Pariser] Herbstsalon*

[...] Ich suche die Kubisten.

Sieh an: Braque. Achtzehn massive Arbeiten. Ich bleibe vor zwei Dekor-Panneaux stehen. Was für ein Rückschritt! Sie haben konkreten Inhalt. Und so kommen die Karyatiden auch daher. Aalglatt. Grau-grün-bräunlich. Das ist nicht der alte Braque, eisern und entschlossen, von exklusivem Geschmack, sondern ein durch den Salon verweichlichter und geleckter.

Léger. Sofort kenntlich an seiner Auffälligkeit, einem gewissen Farb-Antiästhetizismus. Doch auch sein Antiästhetizismus, der im Atelier von revolutionärer Kraft zu sein schien, ist hier zer-saloniert und wirkt nur noch wie ein künstlerisches Manierlein.

Betrachtet man die Bilder daneben, so sind das schon durch und durch schicklich-akademische Bilderchen, und man denkt: Stellte man all dies in einen Rahmen und schattierte seitlich die Ränder, ließe sich das wohl alles

miteinander zu einer einzigen wohlanständigen Gemäldegrütze vermengen? Der Kubismus ist völlig domestiziert, ganz zahm.

Von den Schulen betrogen gehe ich zu den einzelnen Malern.

Matisse. Welk. Bedeutungslos. Ein Köpflein und ein Figürlein... Ich bin leicht unangenehm berührt, als stände ich vor den Bildern unseres vaterländischen Bodarevskij.

Van Dongen. Das Bild »Neptun«. Nicht zu fassen: ein Opern-Greis mit Dreizack. Von gelb-grünlicher Farbe: ein Zwiebel-Omelett. Im Hintergrund ein Dampfer. Das Gemälde ist ziemlich mies und billig die Allegorie.

Der Rest noch trostloser.

Ausgenommen vielleicht Picabia. Sein Gemälde, »Prinzip der französischen Malerei« – ein schwarzer Mann auf weißem Grund und eine weiße Frau auf schwarzem Grund – ist interessant. Aber das ist Formalismus, sogar der Aufgabenstellung nach. Jedenfalls ist das nicht die Lösung eines malerischen Problems.

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

<sup>1</sup> Die Übersetzung bezieht sich auf einen unveröffentlichten handschriftlichen Text von 1923. Abgedruckt in Majakovskij, Vladimir: *Polnoe sobranie sočinenij* (Gesamtausgabe der Werke), 13 Bd., Bd. 4, hg. v. A. V. Fevral'skij et al., Moskva 1957, 223–227.

<sup>2</sup> Diese Ergänzung findet sich in Majakowski, Wladimir: *Werke. In zehn Bänden*, Bd. IV, Frankfurt a.M. 1980, 44 u. 72 (A. d. Ü.).

Владимир Маяковский

## **Семидневный смотр французской живописи**

### *Искусство Парижа*

<...>

Париж выдвигал:

«Считать Пикассо патриархом кубизма!» И русские Щукины лезли вон из кожи и из денег, чтобы приобрести самого большого, самого невероятного Пикассо.

Париж прекращал:

«Футуризм умер!» И сразу российская критика начинала служить панихиды, чтоб завтра выдвинуть самоновейшее парижское «да-да», так и называлось: парижская мода.

Критики газет и журналов (как всегда: художники, отчаявшиеся выдвинуться в живописи) были просто ушиблены Парижем.

<...>

### *Живопись*

Внешность (то, что вульгарные критики называют формой) всегда преобладала во французском искусстве.

В жизни это устремило изобретательность парижан в костюм, дало так называемый «парижский шик».

В искусстве это дало перевес живописи над всеми другими искусствами – самое видное, самое нарядное искусство.

Живопись и сейчас самое распространенное и самое влиятельное искусство Франции.

В проектах меблировки квартир, выставленных в Салоне, видное место занимает картина.

Кафе, какая-нибудь Ротонда сплошь увешана картинами.

Рыбный ресторан – почему-то весь в пейзажах Пикабия.

Каждый шаг – магазин-выставка.

Огромные домища – соты-ателье.

Франция дала тысячи известнейших имен в живописи.

<...>

Беру довоенную схему: предводитель кубизм, кубизм атакуется кучкой красочников «симультанистов», в стороне нейтралитет кучки беспартийных «диких», и со всех сторон океаном полотнища бесчисленных академистов и салонщиков, а сбоку – бросающийся под ноги всем какой-нибудь «последний крик».

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

Вооруженный этой схемой, перехожу от течения к течению, от выставки к выставке, от полотна к полотну.

Думаю – эта схема только путеводитель. Надо раскрыть живописное лицо сегодняшнего Парижа. Делаю отчаянные вылазки из этой схемы. Выискиваю какое-нибудь живописное открытие. Жду постановки какой-нибудь новой живописной задачи. Заглядываю в уголки картин – ищу хотя бы новое имя. Напрасно.

Все на своих местах.

Только усовершенствование манеры, реже мастерства. И то у многих художников отступление, упадок.

По-прежнему центр – кубизм. По-прежнему Пикассо – главнокомандующий кубистической армией.

По-прежнему грубость испанца Пикассо «облагораживает» наиприятнейший зеленоватый Брак.

По-прежнему теоретизируют Меценже и Глез.

По-прежнему старается Леже вернуть кубизм к его главной задаче – объему.

По-прежнему непримиримо воюет с кубистами Делонэ.

По-прежнему «дикие» Дерен, Матисс делают картину за картиной.

По-прежнему при всем при этом имеется последний крик. Сейчас эти обязанности несет всеотрицающее и всеутверждающее «да-да».

И по-прежнему... все заказы буржуа выполняются бесчисленными Бланшами. Восемь лет какой-то деятельнейшей летаргии.

Это видно ясно каждому свежеприехавшему.

Это чувствуется и сидящими в живописи.

<...>

*Осенний салон*

<...>

Ищу кубистов.

Вот Брак. 18 солидных вещей. Останавливаюсь перед двумя декоративными панно. Какой шаг назад! Определенно содержательные. Так и лезут кариатиды. Гладенький-гладенький. Серо-зелено-коричневый. Не прежний Брак, железный, решительный, с исключительным вкусом, а размягченный, облизанный Салоном.

Леже. Его сразу выделишь яркостью, каким-то красочным антиэстетизмом. Но и его антиэстетизм, в его мастерской кажущийся революционной силой, здесь тоже рассалонен и выглядит просто живописной манеркой.

Смотришь на соседние, уже совсем приличные академические картинки и думаешь: если все это вставить в одну раму и чуточку подтушевать края,

не сольется ли все это в одну благоприличную картиночную кашу? Кубизм стал совсем комнатным, совсем ручным.

Нажегшись на школах, перехожу к отдельным.

Матисс. Дряблый. Незначительный. Головка и фигурка... Испытываю легкую неприятность, будто стоишь около картинок нашего отечественного Бодаревского.

Ван-Донжен. Картина «Нептун». Еще невероятнее: оперный старик с трезубцем. Желто-зеленого цвета – яичница с луком. Сзади пароход. Плохонькая живопись, дешевенькая аллегорийка.

Остальное еще унылее.

Некоторое исключение представляет Пикабия. Его картина – «Принцип французской живописи» – черный мужчина на белом фоне и белая женщина на черном фоне – интересна. Но это формализм даже по заданию. Во всяком случае, это не разрешение задачи живописью.

Печатается по: Маяковский В.В. Семидневный смотр французской живописи (1923) // Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 4. – Москва, 1957, С. 233–254. Текст публикуется с сохранением стилистики и в соответствии с современными правилами и нормами орфографии и пунктуации.



**»Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«**

Die russische Rezeption von DADA

809

~~249~~

В. ФРИЧЕ

✓ 8/9.20

ер 913



# ЗАПАДНО-ЕВРОПЕЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА

В ЕЕ ГЛАВНЕЙШИХ ПРОЯВЛЕНИЯХ

ИЗДАНИЕ ВТОРОЕ

Научно-политической секцией Государственного учебного совета рекомендована в качестве учебного пособия для курсов



БЕРЛИН 1928



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
МОСКВА \* 1928 \* ЛЕНИНГРАД

13

1968

13044  
23515  
3287

**»Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«**

Die russische Rezeption von DADA

Vladimir Frič

## **Dadaismus<sup>1</sup>**

Bevor unsere Übersicht über die für das 20. Jahrhundert charakteristischen literarischen Strömungen und Stile endet, müssen wir noch auf den Dadaismus hinweisen. Der Dadaismus entstand zu Kriegszeiten, im Jahre 1916 (wenn nicht schon 1915) in der Schweiz, in der Stadt Zürich, wo sich eine Gruppe Intelligenzler und »Emigranten« aus allen kämpfenden Ländern versammelt hatte, obschon sie bei Weitem keine Kriegsgegner, sondern Kriegsanhänger waren – wie zumindest der deutsche Dadaist Huelsenbeck verlautbarte –, es waren einfach Spießbürger, die sich vor den Mühen der Kriegszeit auf eine ruhige, ungefährliche und gemütliche Arche gerettet hatten. Und während auf den Schlachtfeldern die Arbeiter und Bauern vertilgt und die Städte zerstört wurden, veranstalteten die Dadaisten im Café Voltaire ihre Seancen mit beispielsweise folgendem Programm:

»14. April 1916. Zum ersten Mal in der Welt: Dada-Musik, -Tänze, -Gedichte, -Bilder, -Kostüme, -Masken...«

Und zum Abschluss des Abends wurde eine Prügelei für jedermann samt Einschreiten der Polizei angekündigt.

Der Dadaismus ist ein internationales Phänomen. In den Reihen der Dadaisten sind Franzosen, Deutsche, Rumänen, Holländer, Amerikaner usw. Dadaismus, das ist vor allem ein bestimmter Lebensstil, der auf den ersten Blick dem bourgeois Stil entgegengesetzt ist.

Der Dadaist ist gleichermaßen ein überzeugter Feind der Bourgeoisie wie des Kleinbürgertums. Er verpasst keine Gelegenheit, über den Bourgeois und Kleinbürger sowie über die bourgeois-kleinbürgerliche Kultur herzuziehen. Eines der zahlreichen dadaistischen Manifeste, betitelt als »Cannibale«<sup>2</sup>, bezeichnet den Bourgeois und Kleinbürger ziemlich freimütig als »stinkend« und setzt ihm »Dada« entgegen, das nach nichts riecht, denn »es [bedeutet ja] nichts, gar nichts«<sup>3</sup> und das Manifest fährt – sich erneut an das bourgeois, kleinbürgerliche Publikum wendend – fort: »wie Euere Hoffnungen: nichts | wie Euere politischen Führer: nichts | wie Euere Helden: nichts | wie Euere Künstler: nichts | wie Euere Religionen: nichts.«<sup>4</sup> Sich der feindlichen Front des bourgeois Kleinbürgertums zuwendend ziehen die Dadaisten auch gegen die bourgeois Kultur und gegen die bourgeois Ideale zu Felde. »[A]us den Berufen des Schriftstellers, Journalisten, des Künstlers [haben wir] die Geburtswehen der Kulturen und der Moralen [...] angesehen«, sagen die Dadaisten, »Dada macht [eine Art] Anti-Kultur-Propaganda, aus Ehrlichkeit, aus Ekel.«<sup>5</sup> Wenn ein Dadaist über Ideale zu sprechen hat – was bedeutet,

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

über die Ideale der bourgeoisen Gesellschaft –, so rufen sie, den wahren Wert dieser Ideale kennend und im Wissen, wie sie gemacht werden und um ihre Verlogenheit, nur ironisch: »Bumm, Bumm, Bumm«<sup>6</sup>. Aber eine eigene Weltanschauung, eine eigene Ideologie oder eigene Ideale hat der Dadaist nicht. Er ist Nihilist. Im höchsten Grade »spuckt er auf die Menschheit« (der dadaistische Ausdruck ist gröber). Sollte er doch ein Ideal haben, so wäre das ein Bordell und das, was mit ihm zusammenhängt. Einer der dadaistischen Aphorismen (dies ist ihre Lieblingsform, um ihre Gedanken, ihren Stil auszudrücken) lautet: »Das Bordell ist der Ort, an dem der Mensch sich am meisten zuhause fühlt«. Ein Dadaist und Dichter verkündet genauso offenherzig in einem seiner Gedichte: »Hätt' ich zwölf Groschen, ich ginge in ein Bordell.«<sup>7</sup> Der Dadaist ist bereit, Rasputin als großen Menschen anzuerkennen: »Er war ein Dadaist und zwar ein echter.« Über die bourgeois-kleinbürgerliche Kultur zieht der Dadaismus mit eben solcher Leichtigkeit und Freiheit wie über sich selbst her. Sich selbst er nimmt auch nicht ernst. Eines der dadaistischen Manifeste endet mit dem bedeutsamen Ausruf: »Gegen das Manifest sein, heißt Dadaist sein!«<sup>8</sup> Einer der dadaistischen Aphorismen lautet: »Dada arbeitet mit allen seinen Kräften daran, überall den Idioten einzuführen. [...] Und strebt selbst danach, immer idiotischer zu werden.«<sup>9</sup> Als die Dadaisten nach dem Krieg ihren ersten Abend in Paris veranstalteten, da fasten sie sich an den Händen und sangen an das Publikum gewandt im Chor: »Ihr seid alle Idioten, wir sind alle Idioten, Ihr seid alle Idioten...« usw.

Ohne irgendwelche Ideale ist der Dadaist apolitisch und parteilos. Er ist bereit, sich mit jeder Macht zu versöhnen, wenn die Mächte ihm nur materielle und soziale Glückseligkeit verschaffen.

Den Bourgeois mit seinen Ausschreitungen frappierend und »schockierend« denkt der Dadaist nicht im Geringsten daran ihn zu »enteignen«. Aber wenn das Proletariat diese Operation durchführt, so hat er freilich nichts dagegen einzuwenden, solange die Arbeitermacht ihm ein warmes Plätzchen gibt, ihn zum offiziellen Dichter des Räte-Staates macht und überdies zu einem gut bezahlten Dichter.

In höchstem Maße interessant ist das Manifest der deutschen Dadaisten, geschrieben in den Tagen, in denen in Deutschland die Arbeiterrevolution entbrannte.

Mit diesen Forderungen also beabsichtigten sie an das Räteregime Deutschlands heranzutreten:

1. »[f]reigabe der Kirchen zur Aufführung [...] dadaistischer Gedichte.«
2. »[e] Einführung des simultanistischen Gedichtes als kommunistisches Staatsgebet.«

(Was ein dadaistisches oder simultanistisches Gedicht ist, sehen wir später.)

3. »[i] Kontrolle aller [...] Verordnungen durch den [...] Zentralrat [...].«

4. »[g] Errichtung eines dadaistischen Beirats in jeder Stadt über 50.000 Einwohner zur Neugestaltung des Lebens.«

Die interessantesten Punkte der Deklaration sind der erste und der letzte. Der erste lautet:

1. »[a] die öffentliche tägliche Speisung aller schöpferischen und geistigen Menschen auf dem Potsdamer Platz (Berlin)« (natürlich kostenlos).

2. »[k] sofortige Regelung aller Sexualbeziehungen im international dadaistischen Sinne durch Errichtung einer dadaistischen Geschlechtszentrale.«<sup>10</sup>

Regeln wird der Dadaist die Sexualbeziehungen der alten Gesellschaft naturgemäß im Geiste des Bordells, das heißt jenes Orts, wo er sich – wie der Aphorismus verkündet – am meisten zuhause fühlt.

Der Dadaismus ist trotzdem nicht nur ein bestimmter Denk- und Lebensstil (Nihilismus, Hohn und Selbstverhöhnung), sondern bekanntermaßen auch ein Kunststil.

Ähnlich wie die Futuristen und teils die Expressionisten denken die Dadaisten Kunst nicht als für sich allein existierend. Alle Kunstgattungen bilden ein Ganzes – Musik und Tanz, Poesie und Malerei. Wenn die Dadaisten Konzerte oder Seancen veranstalten, servieren sie dem Publikum Musik ebenso wie Tanz und sogar Kostüme. Sie wollen einen neuen Kunststil begründen, um dem Lebensstil der Epoche die Krone aufzusetzen. Sie sind nicht nur synthetisch, sondern auch international. Ihre dadaistische Kunst denken sie als etwas Internationales und schreiben zuweilen Gedichte, zusammengestellt aus Wörtern unterschiedlicher Sprachen. Diese synthetische und internationale dadaistische Kunst soll eine Art Gegenreaktion auf Futurismus und Expressionismus sein. Diese beiden Strömungen waren ihrem Wesen nach ausgesprochen intellektualistisch und rationalistisch. Sie waren nicht so sehr aus dem Gefühl und der Phantasie wie aus dem Gedanken und der Vernunft geboren. In ihren Manifesten betonen die Dadaisten in einem fort, dass sie nicht das Geringste mit dem Futurismus oder dem Expressionismus gemein haben. »Wir haben genug von den kubistischen und futuristischen Akademien: Laboratorien für formale Gedanken«, heißt es in einem dieser Manifeste, »nieder mit allem Abstrakten«<sup>11</sup>. Ein anderes Manifest richtet sich speziell gegen den Expressionismus, der »unter dem Vorwand [...] im Kampfe gegen den Naturalismus« zurückkehrt zu »abstrakt-pathetischen Gesten«<sup>12</sup>, hinter denen keine wahre Kraft, kein lebendiges Leben sei. »Gegen die blutleere Abstraktion des Expressionismus«<sup>13</sup> endet das Manifest. Da der Dadaismus diese beiden Strömungen einer Kritik unterzieht, sieht er sich selbst einen Schritt weiter, ähnlich wie der Dadaismus, wenn er gegen die bourgeoise Kultur zu Felde zieht, eine progressive Bewegung zu sein scheint.

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

Aber ähnlich wie der Dadaismus im Kampf gegen die bourgeoise Kultur nicht imstande ist, ihr etwas Positives, das Ideal der anderen (sozialistischen und kommunistischen) Kultur entgegenzusetzen, so kann der Dadaismus Futurismus und Expressionismus nur Hohn und Spott gegenüber den alten künstlerischen Formen oder deren Aufhebung entgegensetzen.

Die Dadaisten-Künstler sind Ungegenständliche und Konstruktivisten. »Der neue Künstler«, verkündet einer ihrer Ideologen (Tzara), »malt nicht mehr [...], sondern er schafft unmittelbar in Stein, Holz, Eisen [...].« »Jedes malerische oder plastische Werk ist unnütz [...].«<sup>14</sup> »Der Unterschied von der Malerei zum Bügeln eines Taschentuchs ist nicht mehr prinzipieller Natur.« Wenn sie aber doch Bilder malen, dann unter stark maschinistischem Einfluss, so wie der Künstler Picabia (auch er ist Dichter) in seine Bilder, wie er sagt, »[an Maschinenteilen beobachtete] Vibrationen« oder sogar einfach im Vorfeld abfotografierte »Eisenkonstruktionen, Uhrwerke« usw. integriert, wodurch er »ein besonderes Leben« schafft, in dem auch hier – sofern die Rede vom Inhalt und von der Stimmung, die von diesen den Maschinen abgeschauten Formen vermittelt wird – deutlich gerade die Psyche des kleinbürgerlichen und in den Rahmen der maschinell-urbanen Zivilisation gestellten Intelligenzlers hervortritt; denn diese Stimmung repräsentiert in den Worten des Künstlers die Mischung aus »Ironie und Erotik, Fröhlichkeit und Müdigkeit«.

Was aber die Dadaisten-Dichter betrifft, so verhöhnen und entthronen sie die Weihen der alten dichterischen Formen der bourgeoisen Periode als unzeitgemäß, als Überbleibsel des Vergangenen.

Das dadaistische Rezept lautet so:

»Nehmt eine Zeitung. | Nehmt Scheren. | Wählt in dieser Zeitung einen Artikel von der Länge aus, die Ihr Eurem Gedicht zu geben beabsichtigt. | Schneidet den Artikel aus.

Schneidet dann sorgfältig jedes Wort dieses Artikels aus und gebt sie in eine Tüte. |[...] Nehmt dann einen Schnipsel nach dem anderen heraus. |[Und fertig ist das Gedicht].«<sup>15</sup>

So wie sie die alte dichterische Form mit ihrem Spott entweihen, so annullieren sie auch das Material, mit dem der Dichter ausgerüstet ist, d.h. das Wort. Einige ihrer Gedichte sind in Zaum'-Sprache geschrieben oder – wie sie sich ausdrücken – in »maorischer« oder »afrikanischer« Sprache, in Worten ohne Sinn. Oder aber sie schreiben Gedichte, die sie »simultanistisch« (Simultanismus: Gleichzeitigkeit von verschiedenen Erscheinungen) nennen, d.h. Gedichte, gehalten in unterschiedlichen Rhythmen, geschrieben in verschiedenen Sprachen und dann gleichzeitig von mehreren Leuten deklamiert. Unschwer zu erkennen, welche Kakophonie schlussendlich bei solchem Schaffen und solcher Darbietung herauskommen muss! Und solch ein simultanistisches Gedicht also hätte ein kommunistisches Gebet der Räterepublik im Westen werden sollen!

Würden die Dadaisten jedoch nicht die alten Formen abschaffen, sondern eigene erschaffen, dann würden die neuen Formen über die Grenzen der rein sprachlichen Form hinausgehen und zwei Formen kombinieren: die sprachliche und musikalische oder die sprachliche und plastische. So erdachten sie eine besondere Art des Schaffens, das sie bruitistische Gedichte nennen (*poème bruitiste*), d.h. das Kombinieren futuristischer Geräuschmusik mit Wörtern oder sogenannte »optische Gedichten«<sup>16</sup>, die verbale und visuelle Bilder zu kombinieren haben usw.

Aus dem Russischen von Anja Schloßberger



## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

<sup>1</sup> Diese Übersetzung folgt Kapitel V aus Friče, Vladimir Maksimovič: *Zapadno-evropejskaja literatura XX veka v ee glavnejšich projavlenijach* (Die wichtigsten Entwicklungen der westeuropäischen Literatur des 20. Jahrhunderts), Moskva, Leningrad 1926, 111–115.

<sup>2</sup> Picabia, Francis: »Manifest Cannibale Dada«, in *DADA Almanach*. Im Auftrag des Zentralamts der deutschen Dada-Bewegung, hg. v. Richard Huelsenbeck, [Berlin 1920] New York 1966, 47–49.

<sup>3</sup> Ebd., 48.

<sup>4</sup> Ebd.

<sup>5</sup> Huelsenbeck, Richard: »Einleitung«, in *DADA Almanach*, 3–9, hier 5. Die eckigen Klammern kennzeichnen vom Verfasser des russischen Texts nicht markierte Auslassungen (A. d. Ü.).

<sup>6</sup> Das ist eine Anspielung auf Tristan Tzaras »Manifest Dada 1918«, in *DADA Almanach*, 116–131, hier 124.

<sup>7</sup> Picabia, Francis: »Ich stamme von Javanern« (dtsch. v. Walter Mehring), in *DADA Almanach*, 99–101, hier 101.

<sup>8</sup> O. V.: »Was wollte der Expressionismus«, in *DADA Almanach*, 35–36, hier 36.

<sup>9</sup> Tzara, Tristan: »Dada Manifest über die schwache und die bittere Liebe«, in ders.: *Sieben Dada Manifeste*, a. d. Fr. v. Pierre Gallissaires, Hamburg 1984, 39–56, hier 51.

<sup>10</sup> Hausmann, Raoul: »WAS IST DER DADAISMUS UND WAS WILL ER IN DEUTSCHLAND?«, in ders., *Bilanz der Feierlichkeit, Texte bis 1933*, Band 1, hg. v. Michael Erlhoff, München 1982, 60–61, hier 60f.

<sup>11</sup> Tzara: »Manifest Dada 1918«, 120.

<sup>12</sup> O. V.: »Was wollte der Expressionismus«, 37.

<sup>13</sup> Ebd., 40f.

<sup>14</sup> Tzara: »Manifest Dada 1918«, 121. Im Gegensatz zum russischen Text steht dort der Künstler im Singular, negiert wird das Verb und nicht das Substantiv (Tafelbild), und die Reihenfolge der neuen Materialien weicht ebenfalls ab (A. d. Ü.).

<sup>15</sup> Tzara: »Dada Manifest über die schwache und die bittere Liebe«, 47. Der Satz in eckigen Klammern wird im russischen Text als Zitat angeführt, stammt aber nicht aus Tzaras Text (A. d. Ü.).

<sup>16</sup> Huelsenbeck, Richard: »Erste Dadarede in Deutschland«, in *DADA Almanach*, 104–108, hier 107. So übersetzt Huelsenbeck Tzaras Ausdruck »poème statique« (A. d. Ü.).

Владимир Фриче

## Дадаизм

Заканчивая обзор новых литературных течений и стилей, характерных для XX в., необходимо указать еще на дадаизм. Дадаизм зародился во время войны, в 1916 г. (если только не в 1915 г.), в Швейцарии, в городе Цюрихе, где собралась компания интеллигентов «эмигрантов» из всех воюющих стран, отнюдь, однако, не противников войны, напротив, ее сторонников – как, по крайней мере, заявил немецкий дадаист Хюльзенбек, просто обывателей, спасавшихся от тяготей военного времени в тихом, безопасном, уютном ковчеге. И между тем как на полях битвы истреблялись рабочие и крестьяне, разрушались города и деревни, дадаисты устраивали в «Кафе Вольтера» свои сеансы по следующей, напр., программе:

«1916 г. – 14 апреля. В первый раз в мире: Дада – Музыка – Танцы – Поэмы – Картины – Костюмы – Маски...»

А в конце вечера была обещана всеобщая потасовка с вмешательством полиции.

Дадаизм явление интернациональное. В рядах дадаистов имеются французы, немцы, румыны, голландцы, американцы и т. д. Дадаизм – это, прежде всего, известный стиль жизни, на первый взгляд противоположный буржуазному стилю. Дадаист – как будто убежденный враг буржуазии и мещанства. Он не упускает случая поиздеваться над буржуа и мещанином, над всей буржуазно-мещанской культурой. Один из многочисленных дадаистских манифестов, озаглавленный «каннибальским», называет буржуа-мещанина довольно откровенно «вонючкой», противопоставляя ему «дада», которое не пахнет ничем, ибо «дада – это ничто, ничто, ничто», – и манифест продолжает, обращаясь снова к буржуазно-мещанской публике: «как ваши надежды – ничто, как ваши политики – ничто, как ваши герои – ничто, как ваши художники – ничто, как ваша религия – ничто». Поворачиваясь враждебным фронтом к буржуазии и мещанству, дадаисты ополчаются и против буржуазной культуры, и против буржуазных идеалов. «Как писатели, журналисты, художники – мы знаем, как делается культура и мораль, – говорят дадаисты. – И из честности, из отвращения мы ведем антикультурную пропаганду». Когда дадаисту приходится говорить об идеалах – т. е. об идеалах буржуазного общества, то, зная подлинную цену этих идеалов, зная как они фабрикуются, понимая их лживость, они только иронически восклицают: «бум, бум, бум». Но своего мировоззрения, своей идеологии, своих идеалов у дадаиста нет. Он нигилист. Ему в высокой степени «наплевать на человечество» (дадаистское выражение – более

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

крепкое). Если у него имеется какой-нибудь идеал, то это – публичный дом и то, что связано с ним. Один из дадаистских афоризмов (это их излюбленная форма выражения своих мыслей, их стиль) гласит: «Публичный дом есть то место, где человек больше всего чувствует себя дома». Один дадаист-поэт столь же откровенно заявляет в своем стихотворении: «Если бы у меня было 11 су, я пошел бы в публичный дом». Величайшим человеком дадаист готов считать Распутина – «он был дадаист и к тому же настоящий». Издеваясь над буржуазно-мещанской культурой, дадаизм так же легко и свободно издевается над самим собою. Он и себя не принимает всерьез. Один из дадаистских манифестов кончается многозначительно восклицанием: «кто против этого манифеста, тот истинный дадаист». Один из дадаистских афоризмов гласит: «Дада работает изо всех сил над распространением идиотизма и сам намерен скоро стать идиотом». Когда после войны дадаисты устроили в Париже свой первый вечер, то они взяли за руки и запели хором, обращаясь к публике: «Вы все идиоты, мы все идиоты, вы все идиоты...» и т. д.

Не имея никаких идеалов, дадаист аполитичен, беспартиен. Он готов мириться со всякой властью, лишь бы власти устроили ему материальное и социальное благоденствие.

Ошеломляя буржуа своими выходками, «эпатируя» его, дадаист отнюдь не думает о том, чтобы его «экспроприировать». Но если пролетариат совершит эту операцию, он, пожалуй, не будет возражать, если только рабочая власть даст ему тепленькое местечко, сделает его официальным поэтом советского государства и притом поэтом хорошо оплаченным.

В высокой степени любопытен манифест немецких дадаистов, написанный в дни разгоравшейся в Германии рабочей революции.

Вот с какими требованиями они намерены были обратиться к советской власти Германии:

1. Передача всех церквей для исполнения дадаистских стихотворений.
2. Введение дадаистского стихотворения в качестве коммунистической государственной молитвы.

(Что такое дадаистское или симультанистическое стихотворение, мы увидим позже.)

3. Контроль над всеми постановлениями советского правительства.
4. Учреждение в каждом городе с населением свыше 80 000 человек дадаистского совета, для преобразования существующих форм жизни.

Самыми любопытными пунктами декларации являются первый и последний.

Первый гласит:

1. Публичные ежедневные трапезы всех творческих и духовно-значительных личностей на Потсдамской площади в Берлине (конечно, бесплатные).

2. Немедленное регулирование всех половых отношений в интернациональном дадаистском духе, путем учреждения дадаистского ЦК по делам пола.

Регулировать половые отношения старого общества дадаист будет, конечно, в духе публичного дома, т. е. того места, где он – как гласит афоризм – более всего чувствует себя дома.

Дадаизм есть, однако, не только известный стиль мышления и жизни (нигилизм, издевательство, самоиздевательство), но и известный художественный стиль.

Подобно футуристам и отчасти экспрессионистам, дадаисты не мыслят искусство в отдельном существовании. Все виды искусства составляют одно целое – музыка и пляска, поэзия и живопись. Когда они устраивают концерты или сеансы, то они подносят публике и музыку, и пляску, и даже костюмы. Они хотят создать новый художественный стиль, как венец жизненного стиля эпохи. Они не только синтетики, но и интернационалисты. Свое дадаистское искусство они мыслят как международное и порой создают стихотворения, составленные из слов разных языков. Это синтетическое и международное дадаистское искусство должно явиться в качестве реакции против футуризма и экспрессионизма. Оба эти течения были по существу чрезвычайно интеллектуалистическими, рационалистическими. Они были порождены не столько чувством и фантазией, сколько мыслью – рассудком. В своих манифестах дадаисты постоянно подчеркивают, что не имеют ничего общего ни с футуризмом, ни с экспрессионизмом. «Довольно кубистических и футуристических академий – этих лабораторий формальной мысли, – говорится в одном из этих манифестов. – Долой все абстрактное». Другой манифест направлен специально против экспрессионизма, который «под предлогом борьбы с натурализмом» вернулся к «отвлеченным патетическим жестам», за которыми нет ни подлинной силы, ни живой жизни. «Долой бескровный, отвлеченный экспрессионизм», – кончается манифест. Поскольку дадаизм подвергает критике эти оба течения, он представляет собою шаг вперед, подобно тому как дадаизм, поскольку он ополчается против буржуазной культуры, является движением прогрессивным. Но подобно тому как, борясь против буржуазной культуры, дадаизм бессилен противопоставить ей нечто положительное, идеал другой культуры (социалистической и коммунистической), так футуризму и экспрессионизму дадаизм может противопоставить только или издевательство над старыми художественными формами, или упразднение их.

Художники-дадаисты – беспредметники и конструктивисты. «Новые художники, – заявляет один из их идеологов (Тцара), – не пишут больше картин (станковых), а творят непосредственно из камня, железа, дерева».

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

«Всякое живописное или пластическое произведение бесполезно». «Различие между живописью и глаженьем носовых платков перестало быть принципиальным». Если же они все-таки пишут картины, то под сильнейшим влиянием машинизма, как художник Пикабия (он же и поэт), вносящий в свои картины, – как он говорит – «вибрации, подсмотренные у машинных частей», или просто даже предварительно сфотографированные «железные конструкции, внутренности часов» и т. д., создавая таким образом «особую жизнь», в которой и здесь, поскольку речь идет о содержании, о настроении, оформляемом этими, у машин подсмотренными, формами, отчетливо встает психика именно мелкобуржуазного интеллигента, поставленного в рамки машинно-городской цивилизации, ибо это настроение представляет, по словам самого художника, смесь «иронии и эротики, веселости и усталости».

Что же касается поэтов-дадаистов, то они насмешкой развенчивают старые поэтические формы буржуазного периода, как несоответствующие времени, как пережиток прошлого.

Так, один дадаистский рецепт гласит:

«Возьмите газету, возьмите ножницы, вырежьте статью, длина которой соответствует той, какую вы хотите дать вашей поэме, вырежьте каждое отдельное слово, сложите все в мешок, вынимайте каждый отрезок в таком порядке, как он будет выходить из мешка, – и поэма готова».

Подобному тому как они насмешкой развенчивают старую стихотворную форму, так упраздняют они и тот материал, которым орудует поэт, т. е. слова. Некоторые из их стихотворений написаны заумным языком или, как они выражаются, «маорийским» или «африканским» языком, – словами, лишенными смысла. Или же они создают поэмы, которые они называют «симультанистическими» (симультанизм – одновременность разных явлений), т. е. поэмы, выдержанные в разных ритмах и написанные на разных языках и затем произносимые одновременно несколькими лицами. Нетрудно понять, какая какофония должна получиться в итоге такого творчества и такой передачи! И вот такое симультанистическое стихотворение должно было стать коммунистической молитвой советского государства на Западе!

Если же дадаисты не упраздняют старых форм, а создают свои собственные, то эти новые формы выходят за рамки чисто словесной формы, являются сочетанием двух форм – словесной и музыкальной, или словесной и пластической. Так, они придумали особый вид творчества, который они называют: поэма-шум (*poème bruitiste*), т. е. сочетание футуристической музыки шумов со словами, или так называемое «оптическое стихотворение», долженствующее сочетать словесные и зрительные образы и т. п.

Печатается по: Фриче В.М. Дадаизм // Западно-европейская литература XX века в ее главнейших проявлениях. Москва, Ленинград, 1926. С. 111–115. Текст публикуется с сохранением стилистики и в соответствии с современными правилами и нормами орфографии и пунктуации.

**»Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«**

Die russische Rezeption von DADA

И. МАЦА

ИСКУССТВО  
СОВРЕМЕННОЙ  
ЕВРОПЫ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ  
ИЗДАТЕЛЬСТВО  
МОСКВА 1926 ЛЕНИНГРАД



**»Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«**

Die russische Rezeption von DADA

János Mácza

## **Der Dadaismus und seine Erben<sup>1</sup>**

Die unterschiedlichen gesellschaftlichen Tendenzen in Literatur und Kunst setzten ihren Kampf miteinander vor und während der Kriegszeit fort – genauso wie die kreativen, progressiven Tendenzen der technischen Industrie und des konzentrierten Finanz- und Industriekapitals zu dieser Zeit mit den zerstörerischen, aufständischen Tendenzen kleinbürgerlicher ökonomischer und ideologischer Kräfte kämpften. Diese einander feindlichen Tendenzen befanden sich damals in der ersten Phase ihrer dialektischen Entwicklung, wenn These und Antithese sich so eng miteinander verflochten, dass sich ihre Ausformungen nur mit Mühe unterscheiden lassen. Charakteristischstes Beispiel für diesen Stand der Dinge ist der Futurismus [...], in dem die unterschiedlichsten positiven Kräfte der neuen Industrialisierungsformen, Formen des Privateigentums und des metaphysischen Individualismus miteinander ringen.

Die Situation wird in dem Maße klarer, in dem die Polarisierung der gesamten Gesellschaft in dieser Situation voranschreitet.

Während die revolutionären und konterrevolutionären Kräfte der Gesellschaft sich in der Epoche nach dem imperialistischen Krieg immer deutlicher voneinander abheben und im Inneren die konterrevolutionären Kräfte ihrerseits auseinanderdriften – einerseits die Kräfte der kleinbürgerlichen Restauration (des Faschismus in seinen verschiedenen Ausprägungen) und andererseits die Kräfte des imperialistischen Großkapitals, das den Terror mit liberalen Phrasen vom »Völkerbund« vertuscht – wird zugleich auch die Frage über die Natur der literarisch-künstlerischen Richtungen entschieden. Wie in dem von den gesellschaftlichen Kräften geführten Klassenkampf sind auch auf dem Gebiet von Literatur und Kunst drei Richtungen zu verzeichnen.

Im Einklang mit den Bestrebungen der proletarischen Revolution bilden sich Gruppen von Schriftstellern aus, die auf unterschiedliche Weise die Etablierung eines Systems anvisieren, das die revolutionären, proletarischen Gefühle und Gedanken auszudrücken vermag.

Die Bestrebungen des Großkapitals, seines Zentralismus und seiner realistischen Ausrichtung nehmen (wie wir im Weiteren detailliert zeigen werden) in der Kunst der sogenannten »Konstruktivisten« Form an.

Die dritte gesellschaftliche Schicht – das faschistische Kleinbürgertum – streift sich je nach Bedarf ein weißes, rotes, grünes oder jedes andre beliebige »Dada« über.

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

Fragen wir irgendeinen Dadaisten, was Dadaismus sei, so antwortet er uns, wir seien dümmliche Kleinbürger, einfältige Narren und dergleichen; weil es Wahrheit nicht gibt, ist auch »er nicht für sich selbst verantwortlich«, »aber, je nach Bedarf, kann er seine Wahrheit und deine Wahrheit beweisen und die Gegensätzlichkeit dieser Wahrheiten« usw.

Er sagt: »Die Frage Was ist Dada? ist undadaistisch. [...] Dada kann man nicht begreifen, Dada muß man erleben.«<sup>2</sup> So antwortet beispielsweise Richard Huelsenbeck in seiner »Etüde« über »Dada«<sup>3</sup>.

Von ihm erfahren wir Folgendes.

Vor allem »muss [man] Dadaist genug sein, um seinem eigenen Dadaismus gegenüber eine dadaistische Stellung einnehmen zu können.«<sup>4</sup> Das ist einigermaßen unverständlich, aber im Weiteren erklärt er: »Dadaist ist man, wenn man lebt.«<sup>5</sup> Aber wie lebt er? »Dada ist der tänzerische Geist über den Moral der Erde.«<sup>6</sup> Das war schon klar: dass beispielsweise ein Herr Mussolini sehr gut auf der Moral der Bourgeoisie herumtanzen kann. Nun muss man nur noch in Erfahrung bringen, welche Moral Dada an die Stelle der bürgerlichen Moral setzt. Behauptet wird, keinerlei, aber schreiben tut man so: »Dada ist die amerikanische Seite des Buddhismus, es tobt, weil es schweigen kann, es handelt, weil es in der Ruhe ist. Dada ist deshalb weder Politik noch Kunststrichung, es votiert weder für Menschlichkeit noch für Barbarei [...], aber es entscheidet sich für den Cherry Brandy Flip.«<sup>7</sup>

Da haben wir die Moral des »außermoralischen Dadaisten«, die Moral des Stammgasts der Nachtlokale, die Moral jener »Realisten«, die den Augenblick einfangen und nur für sich selbst leben. Das wird klar gesagt bei Huelsenbeck: »Wer für diesen Augenblick lebt, lebt immer«<sup>8</sup>, heißt es. Und weiter: »Der Dadaist ist der freieste Mensch der Erde. [...] Dada ruht in sich und handelt aus sich, so wie die Sonne handelt, wenn sie am Himmel aufsteigt.«<sup>9</sup>

Jetzt ist alles klar. Nur zwei Fragen sind noch zu klären.

Die erste Frage: Warum schreibt der Dadaist Gedichte und zeichnet, wenn er weder Politik noch Kultur anerkennt? »Dada hat für seine Aktivität ein kulturelles Gebiet gewählt, obwohl es ebensogut als Ueberseekaufmann, Börsianer oder Kinokonzerndirektor hätte auftreten können.«<sup>10</sup> Und: »Dada macht eine Art Anti-Kultur-Propaganda«<sup>11</sup>. Die Antwort erscheint nicht allzu klar, aber dadaistisch ist sie allemal.

Die zweite Frage: Worin besteht das Revolutionäre von Dada? (Denn natürlich ist Dada »Revolutionär« wie alle anderen auch.) Das hier ist die Antwort Huelsenbecks: »Der Bürger, der satte Karpfen und Viehhändler, [...] soll von Dada ermordet, abgemurkst, für immer unschädlich gemacht werden«, d.h. der Großkapitalist und der »Jude« sollen getötet werden, um die Herrschaft der jungen Offiziere, Ministerialräte und anderer Herren aus dem Chat-Noir wiederherzustellen.

Aber in dieser letzten Frage erweist sich der »Oberdada«, der Vater der deutschen Dadaisten, Huelsenbeck, als Verräter am dadaistischen Stil. Die unvergleichlich bessere Antwort gibt uns in einer der Nummern der holländischen Zeitschrift *Mesano* im »Manifest 0,96013« der Dadaist J. K. Bonset. Er schreibt übrigens Folgendes:

Ohne Namen, ohne [berühmte] Vorfahren bin ich ohne Bedeutung  
Ich bin alles und nichts [...]  
Ich spucke auf die Jungen die so schwachsinnig sind an Liebe Kunst oder  
Wissenschaft zu glauben [...]  
Ich spucke auf alle Philosophen diese Syphilogen  
Ich spucke auf Gott-Jesus-Marx [...]  
Ich spucke ich spucke ich spucke  
auf alle revolutionären Kakadus mit ihren vernickelten Hirnen.<sup>12</sup>

Das war klar und deutlich...

Doch darf man nie das Urprinzip des Dadaismus vergessen, das da lautet: »*Das Gegenteil von jeder Wahrheit ist auch Wahrheit.*« Und wenn wir unsere Zitate unter dem Blickwinkel dieses Prinzips betrachten, dann bleibt nur folgende mathematische Formel:

$$0 = 0,$$

wobei 0 = absolut.

Denn Dada ist nicht nur Mathematiker, sondern auch Philosoph. Wenn »alles« gleich Null ist, urteilt er, und Null gleich »alles«, dann versteht sich von selbst, dass diese Null absolut ist. Aber angesichts dessen, dass sowohl Null als auch »alles« von mir betrachtet wird, ist alles und nichts (d.h. das Absolute) gleich Ich. Die soziologische Seite dieser Philosophie: Wenn Ich = alles, dann versteht sich von selbst, dass jedes Phänomen des Lebens nur für mich geboren wird.

Da sehen wir, auf welche Weise sich zeigt, dass der Dadaismus, der als das unverständlichste Phänomen unserer Epoche galt, in der Tat simpler als das Simple ist. Er ist der letzte Ausdruck jenes Extremindividualismus, der in der Wiege der Individualproduktion und des freien Markts des städtischen Kleinbürgertums geboren wurde.

Nun noch einige Worte über die »Poesie« und die »Literatur« der Dadaisten.

Natürlich ist all ihre »Belletristik« vom inhaltlichen, logischen und so fort Gesichtspunkt aus unverständlich. Aber diesen Gesichtspunkt auf ein dadaistisches Werk anzuwenden, ist – dadaistisch ausgedrückt – einfach schwachsinnig. Denn was für eine Logik, was für ein Inhalt kann beispielsweise hierin sein:

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

Cigarren [elementar]

Kurt Schwitters

Cigarren	err
Ci	e
garr	en
ren	Ce
Ce	Cel
i	CelGe
ge	CelGeA
err	CelGeAErr [...] usw. <sup>13</sup>

»Keinerlei Inhalt, keinerlei Logik.« Aber etwas ist dran, was nur für Dadaisten verständlich ist. Und zwar ist dies das innere Bild einer ganzheitlichen Empfindung der gesamten Welt – der Welt des Dadaisten. Der Dadaist sagt »u«, streckt die Zunge raus und lacht. Entweder Du erschrickst, oder Du lachst auch, ihm ist das völlig gleich. Überhaupt: Du, er, ihr und sie sind ihm völlig gleich. Alles ist gleich Null. Wichtig ist, dass der Dadaist lacht, wichtig ist, dass er das angenehme Gefühl von Befriedigung hat – mehr nicht.

Da haben wir Sinn, Inhalt und Logik der dadaistischen Literatur und der dadaistischen Kunst.

Aber wie jede Erscheinung stellt der Dadaismus nicht irgendetwas endgültig Vollkommenes dar; auch er ist seinerseits nur eine Phase innerhalb der dialektischen Entwicklung. So gesehen trägt er außer der für ihn charakteristischen Grundtendenz auch noch einige negative Tendenzen in sich, die im Entwicklungsprozess positiv werden bzw. charakteristischeren Ausdruck finden können.

Ganz zu schweigen davon, dass die Grundtendenz des Dadaismus (ein 100%ig verneinendes Verhältnis zu allem) ganz und gar nicht dafür taugt, um aus ihm eine ständige ›Weltanschauung‹ zu machen, und sei es nur von einer kleinen Gruppe – der Dadaismus als solcher konnte sich schon allein deshalb nicht lange halten, weil ihm zwei lebendige Momente innewohnen, die für die weitere Entwicklung hinderlich waren.

Das erste Moment war die Losung: »*Nieder mit der Kunst!*« (insgesamt). Und das andere seine *satirische Neigung* zu einem Realitätsbegriff der Negation, d.h. dem Wunsch, »den Bürger, den satten Karpfen, abzumurksen« mittels Spott und Hohn.

Das erste Moment führte zum »Haptismus« und das zweite – zu der gesunden Entwicklung des künstlerischen Stils eines *George Grosz*.

Der Künstler George Grosz war von Anbeginn der dadaistischen Bewegung an in den Reihen der Dadaisten.

Obschon er der Natur seiner Kunst nach nie Dadaist *par excellence* war; auf die Dadaisten gekommen war er nur, weil er in der neuen Gruppe eine Organisation für den *Kampf* gesehen hatte.

Aber im Kampf gegen erstens jeden Ausdruck von Imperialismus, gegen den Kaiser und seine Banditen, und zweitens gegen die bourgeoise Gesellschaft insgesamt, sah er bald, dass der durch und durch negative Standpunkt der Dadaisten zu nichts taugte. Er begann, einen Ausweg zu suchen, und fand ihn in der Revolution des Proletariats. Dann sah er auch, dass die Bestrebungen der Dadaisten durch und durch konterrevolutionär waren, schließlich spucken sie nicht nur der bourgeoisen Gesellschaft ins Gesicht, sondern auf alles. Denn außer der eigenen Persönlichkeit erkennen sie nichts an. Denn sie unterhalten sich mit Witzen und kommen schlussendlich bei der *l'art pour l'art* an, im schlechtesten Sinne des Worts.

Aber der »Witz« von G. Grosz war immer ernst, hatte eine bestimmte gesellschaftliche Bedeutung und ein bestimmtes gesellschaftliches Ziel.

Die Dadaisten gingen nach rechts, und Grosz nach links, zur Agit-Kunst, zum Plakat und dem realen Karikaturstil.

Heute macht er als der wichtigste Künstler des westlichen Proletariats von sich Reden.

Sein Talent und seine Bedeutung für die Sache der Revolutionspropaganda muss man nicht eigens erwähnen. Aber einige objektive Fakten sollten nicht ungesagt bleiben.

George Grosz, dessen Arbeit dem revolutionären Proletariat angehört, ist kein Künstler des Proletariats und der proletarischen Revolution. Das mag paradox klingen, drückt aber in der Tat nur den inneren Widerspruch zwischen einerseits der gesellschaftlichen Entwicklung und andererseits der Psyche des Künstlers aus.

Und zwar: Wenn wir die Entwicklung der westlichen und vor allem der deutschen revolutionären Bewegung genau betrachten, so sehen wir, dass sich darin die negativen Momente deutlicher abzeichnen als die positiven, d.h. diese Bewegung negierte in erster Linie bis in die allerletzte Zeit hinein, während sie nur wenig aufbaute.

Genauso verhält es sich mit dem Künstler G. Grosz insgesamt.

Er, der ehemalige Dadaist, verneint und verneint nur, aber er verneint bewusst und vom Standpunkt der revolutionären Klasse aus. Insofern gehören seine Werke der Arbeiterklasse.

Aber die Revolution verneint nicht nur das Alte, sondern sie baut auch das Neue, oder zumindest weist sie den Weg zu dessen Aufbau. Gleich auf mit dem verneinenden Moment gibt es ein positives Moment.

Bei George Grosz gibt es das nicht.

Für ihn ist der Proletarier nur ein Sklave, ein Märtyrer oder Leichnam.

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

Die Anstrengung der Revolution ist die Anstrengung der Verzweiflung oder unbändiger Wut. Das einzige aktive Element in seinen Gemälden ist der Bourgeois, und das einzige positive Motiv ist der Hass auf diesen Bourgeois. Aber das entspricht nicht dem Standpunkt des revolutionären Proletariats, sondern nur einem Aspekt davon. Das revolutionäre Proletariat sieht und fühlt die positive Seite der Revolution. Und wer diese positive, die aufbauende und vorwärts führende Seite nicht sieht, der kann höchstens ein mitfühlender Humanist sein.

Also wurzelt die Kunst von George Grosz, ungeachtet ihrer ganzen inneren Stärke und all ihrer propagandistischen Bedeutung, in jener Gesellschaft, gegen die sie so mutig kämpft.

Eine der am meisten Wirbel machenden dadaistischen Losungen lautet: »Nieder mit der Kunst!«

Diese Losung hatte bei den Dadaisten keine besondere Bedeutung, waren die Dadaisten doch gegen »alles«, d.h. gegen jegliche »hochverehrte« gesellschaftliche Begriffe, gegen Kultur, Moral, Religion usw. Aber diese Losung gewann ernsthafte Bedeutung für die weitere Entwicklung einiger Dadaisten, die erkennen mussten, dass der Dadaismus wegen seiner Verneinung von allem und jedem in eine Sackgasse geraten war.

Völlig ziellos, ohne was auch immer für eine bestimmte Richtung kann man nicht leben; das ahnten diese Dadaisten, und einer von ihnen, *Raoul Hausmann*, wandelte die dadaistische Theorie in die Theorie des »Haptismus« um. Indem er allgemein dem Dadaismus das Recht auf Verneinung zuerkennt, stellte er gleichzeitig die Frage nach den »realeren« Lebensverhältnissen und versuchte, irgendeinen positiven Punkt zu finden, an dem man sich an die Realität heften kann.

Und diesen Punkt fand er in der Wissenschaft, in den breit gestreuten Möglichkeiten von Wissenschaft und Technik.

Sein Grundprinzip: Soll der Mensch ruhig der Herr sein über die Wissenschaft, und sollen ruhig alle Aspekte unseres Lebens von der modernen Wissenschaft reorganisiert werden. Wenn die Dadaisten sagen, »Wer für diesen Augenblick lebt, lebt immer«, so sagt Hausmann nun schon was ganz anderes: »Leben heißt, alle Möglichkeiten, Gegebenheiten der Sekunde zusammenzupressen in faßbare Energie, Weißheit«<sup>14</sup> (R. Hausmann, »Haptismus«, Manifest).

Die reale Lebensenergie und unsere Weisheit geben uns vor allem die Möglichkeit, jede schädliche Lüge, jede Form von »Illusion« der Kunst, Literatur und so fort an der Wurzel aus dem menschlichen Leben auszureißen, und zweitens geben sie uns die Möglichkeit, die »neue Schönheit« des Lebens aufzubauen.

Diese »neue Schönheit« ist natürlich real und wissenschaftlich. »Die Schönheit unseres täglichen Lebens«, sagt er, »wird bestimmt durch die Mannequins, die Perückenkünste der Friseure, die Exaktheit einer technischen Konstruktion. [...] Wir fordern die elektrische, naturwissenschaftliche Malerei.«<sup>15</sup> Die gegenwärtige Form des Dramas und des Kino-Theaters müssen verschwinden; »[n]achts werden riesige farbige Leuchtdramen sich an unserem Himmel abspielen, und tags werden diese Transformatoren auf Tonwellen umgestellt, die die Atmosphäre zum Tönen bringen«<sup>16</sup> usw. Es gibt keine wissenschaftlichen und technischen Errungenschaften unserer Epoche, die Hausmann nicht verwendete, um das alltägliche Leben des Menschen zu verschönern. Er richtet, wie auch Marinetti, seine Aufmerksamkeit auf die Tastorgane, findet aber, Marinettis Taktilismus sei nur »ein Ersatz für den Sadismus der altrömischen Gladiatorenkämpfe«<sup>17</sup>. Denn: »Wir fordern die Erweiterung und Eroberung *all* unserer Sinne! [...] WIR FORDERN DEN HAPTISMUS, WIE WIR AUCH DEN ODORISMUS FORDERN!!«<sup>18</sup>, d.h. die Kunst der Geruchsempfindung. Er fordert alles, die kapitalistische Kultur, die Zivilisation, die Weisheit, um das Leben des Individuums zu verschönern.

Und auf dieser Plattform, auf der Plattform einer theoretischen Synthese der Bestrebungen des Großkapitals (technischer Fortschritt) und des Kleinbürgertums (Vollkommenheit des Individuums), trifft der Dadaist-Haptist Hausmann dann doch wieder auf den Futuristen-Taktilisten Marinetti.

Aus dem Russischen von Anja Schloßberger



## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

<sup>1</sup> Diese Übersetzung basiert auf dem 7. Kapitel aus ders.: *Iskusstvo sovremennoj Evropy* (Die Kunst des heutigen Europa), Moskva 1926, 72–80.

<sup>2</sup> Huelsenbeck, Richard: »Einleitung«, in *Dada Almanach*. Im Auftrag des Zentralamts der deutschen Dada-Bewegung, hg. v. Richard Huelsenbeck, [Berlin 1920] New York 1966, 3–9, hier 3f.

<sup>3</sup> Gemeint ist die Einleitung zum *Dada-Almanach* (A. d. Ü.).

<sup>4</sup> Huelsenbeck: »Einleitung«, 3.

<sup>5</sup> Ebd., 4.

<sup>6</sup> Ebd., 3.

<sup>7</sup> Ebd.

<sup>8</sup> Ebd.

<sup>9</sup> Ebd., 6 u. 7.

<sup>10</sup> Ebd., 5.

<sup>11</sup> Ebd.

<sup>12</sup> Bonset, I. K.: »Manifest 0,96013«, in *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*, hg. v. Wolfgang Asholt und Walter Fähnders, Stuttgart/Weimar 1995, 288. Hervorhebungen, Interpunktion und Zeilen wie im Original (A. d. Ü.).

<sup>13</sup> Im Original sind alle Zeilen direkt untereinander angeordnet (A. d. Ü.).

<sup>14</sup> Das Manifest, in dem Raoul Hausmann den Haptismus fordert, heißt eigentlich »PRÉsentismus. Gegen den Puffkeismus der teutschen Seele«. Auszugsweise in Asholt u. Fähnders: *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*, 231f., komplett in *Was will Literatur? Aufsätze, Manifeste und Stellungnahmen deutschsprachiger Schriftsteller zu Wirkungsabsichten und Wirkungsmöglichkeiten der Literatur*, Band 2: *Von 1918–1973*, hg. v. Josef Billen u. Helmut H. Koch, Paderborn 1975, 42–48, 42 (A. d. Ü.).

<sup>15</sup> Hausmann: »Presentismus«, 44, 45.

<sup>16</sup> Ebd., 46.

<sup>17</sup> Ebd.

<sup>18</sup> Ebd..

Янош Маца

## **Дадаизм и его наследники**

Различные общественные тенденции в литературе и искусстве продолжали борьбу между собой до и во время войны – так же, как созидающие, прогрессивные тенденции технической промышленности и концентрированного финансового и промышленного капитала боролись в это время с разрушительными бунтарскими тенденциями мелкобуржуазных экономических и идеологических сил. Эти враждующие тенденции находились тогда в первом периоде своего диалектического развития, когда тезис и антитезис сплетаются так тесно, что формы их можно разграничить только с трудом. Самый характерный пример такого положения вещей – футуризм <...> в котором борются самые различные позитивные силы новых форм промышленности, частной собственности и метафизического индивидуализма.

Положение проясняется в той степени, в какой развивается противоречие в положении всего общества.

Когда в эпоху после империалистической войны резко разграничиваются революционные и контрреволюционные силы общества, а внутри контрреволюционных сил, в свою очередь, размежевываются, с одной стороны, силы мелкобуржуазной реставрации (фашизм и его разновидности), а с другой – силы крупного империалистического капитала, который замазывает террор либеральными фразами о «Völkerbund», – тогда-то решается вопрос и о сущности литературно-художественных направлений. Как в классовой борьбе общественных сил, так и в области литературы и искусства намечаются три направления.

Соответственно тенденциям пролетарской революции создаются группы писателей, которые по разным путям идут к созданию системы выражений революционных пролетарских чувств и мыслей.

Тенденции крупного капитала, его централизма и реалистического уклона (как мы это дальше подробнее увидим) получают свои формы в искусстве так наз. «конструктивистов».

Третий общественный слой – фашистская мелкая буржуазия – одевает на себя, если угодно, белую, если угодно, красную, зеленую или любую другую тогу «Dada».

Если мы спросим какого-нибудь дадаиста, что такое дадаизм, то он нам ответит, что мы глупые мещане, простодушные дураки и т. п., так как нет никакой истины, и поэтому «он не отвечает за самого себя», «но может доказать, если угодно, и свою правду, и твою правду, и противоположность этих правд» и т. д.

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

Он скажет: «Вопрос: что такое Дада, – не дадаистский... Дада нельзя понять, его нужно пережить». Так отвечает, например, Рихард Хюльзенбек в своем «этюде» о «Дада».

Мы у него узнаем следующее.

Прежде всего, «нужно быть настоящим дадаистом, чтобы и по отношению к своему дадаизму занять дадаистическую точку зрения». Довольно непонятно, – но дальше он объясняет: «Человек станет дадаистом, если живет». Но как живет? «Дада – над моралью земного шара танцующий дух». Это уже понятно: танцевать над буржуазной моралью очень хорошо умеет, например, г. Муссолини. Нужно еще узнать, какую мораль поставит Дада на место буржуазной морали. Он полагает, что никакой, но пишет так: «Дада – американское выражение буддизма: он в спокойствии. И поэтому Дада не представляет собой ни политического, ни художественного направления, не кричит ни за человечность, ни за варварство... но он голосует за Cherry Brandy Flip!»

Вот мораль «внеморального дадаиста», мораль завсегдачная ночных ресторанов, мораль тех «реалистов», которые ловят мгновение, живут лишь для себя. Это ясно сказано у Хюльзенбека. «Кто живет мгновением – живет вечно», – говорит он, и дальше: «Дадаист – самый свободный индивидуум в мире... основа Дада – он сам: он действует из самого себя так же, как действует солнце, когда подымается на небо».

Здесь все понятно. Только еще два вопроса необходимо выяснить.

Первый вопрос: почему дадаист пишет стихи и рисует, если он не признает ни политики, ни культуры? «Дада выбрал для своей деятельности область культуры, хотя он мог бы действовать не хуже в качестве колониального торговца, биржевика или директора киноконцертов». И «Дада ведет какую-то антикультурную пропаганду». Ответ как будто не совсем ясен, но безусловно дадаистический.

Второй вопрос: в чем же революционность Дада? (Ибо, конечно, Дада «революционер», как и все остальные). Вот ответ Хюльзенбека: «Дада должен убить... навсегда сделать безвредным буржуя, толстого карпа и лошадного барышника», т. е. убить крупного капиталиста и «жида», чтобы восстановить господство молодых офицеров, министерских советников и других господ из «Ша Нуар».

Но в этом последнем вопросе «Oberdada», папа немецких дадаистов, Хюльзенбек, оказывается предателем дадаистского стиля. Несравненно лучше отвечает нам в одном из номеров голландского «Mecano», в «Манифесте № 0,96013» дадаист J.K. Bonset. Он пишет, между прочим, так:

Я безымянный, не имею племени и никакого значеня. Я все и ничего.  
Плюю на молодежь, которая достаточно тупоумна, чтобы верить  
в любовь, в искусство, в науку...  
Плюю, на всех философов и сифилитиков, плюю на Иисус-маркс-бога...  
Плюю, плюю, плюю на все революционные кикапу и на их никелевый  
мозг...

Это сказано ясно и откровенно...

Но нельзя забывать коренной принцип дадаизма, по которому  
«противоположность всякой истины является тоже истиной». И если мы  
посмотрим наши цитаты с точки зрения этого принципа, то останется только  
следующая математическая формула:

$$0 = 0,$$

где 0 = абсолют.

Ибо Дада не только математик, но и философ. Если «все» равняется  
нулю, рассуждает он, а нуль равняется «всему», то само собой разумеется,  
что этот нуль – абсолют. Но ввиду того, что и нуль и «все» наблюдается  
мною, все и ничего (т. е. абсолют) равняется «Я». Социологическая сторона  
этой философии: если Я = все, то само собой разумеется, что всякое  
явление жизни рождается только для меня.

Вот каким образом оказывается, что дадаизм, который считается самым  
непонятым явлением нашей эпохи, на самом деле проще простого. Он  
является последним выражением того крайнего индивидуализма, который  
родился в колыбели индивидуального производства и свободной торговли  
городского мещанства.

Теперь еще несколько слов о «поэзии», о «литературе» дадаистов.

Конечно, вся их «беллетристика» с точки зрения содержания, логики  
и пр. – непонятна. Но эта точка зрения в применении к дадаистическому  
произведению просто безумна, дадаистически выражаясь. Ибо какая  
логика, какое содержание может быть, например, в этом:

СИГАРЫ

*Курт Швиттерс*

Сигары ер

Си еры

га еС

ры еСИ

еС еСИГе

и еСИГеЛ

Ге еСИГеАеР

а еСИГеАеРы!... и т. д.

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

«Никакого содержания, никакой логики». Но здесь есть нечто, понятное только дадаисту. А именно внутренняя картина цельного ощущения всего мира – мира дадаиста. Дадаист говорит: «у», высовывает язык и смеется. Ты испуган или тоже смеешься, это ему все равно. Вообще, ты, он, вы, они – все равно. Все равняется нулю. Важно, что дадаист смеется, важно, что у него приятное чувство довольства, и больше ничего.

Вот смысл, содержание, логика дадаистической литературы и дадаистического искусства.

Но, как всякое явление, дадаизм не представляет какого-то окончательного совершенства; в свою очередь, и он является лишь фазой диалектического развития. Таким образом, он имеет в себе, кроме основной, характеристической тенденции, еще и некоторые негативные тенденции, которые в процессе развития становятся позитивными или получают более характерное выражение.

Не говоря о том, что основная тенденция дадаизма (100% отрицательного отношения ко всему) вовсе не пригодна к тому, чтобы сделать его постоянным «миросозерцанием» хотя бы только одной маленькой группы, – дадаизм как таковой не мог держаться долго по одному тому, что в нем было два живых момента, которые явились препятствием дальнейшему развитию.

Первый момент – лозунг: «*Долой искусство!*» (в целом). А другой – *сатирическое расположение* к отрицательному пониманию реальности, т. е. желание «убить буржуа, толстого карпа» посредством насмешки.

Первый момент привел к «хаптизму», а второй – к здоровому развитию художественного стиля *Георга Гросса*.

Художник Георг Гросс находился в рядах дадаистов с самого начала дадаистического движения.

Однако по природе своего искусства он никогда не был дадаистом *par excellence*; он пришел к дадаистам только потому, что видел в новой группе организацию *борьбы*.

Но борясь, во-первых, против всех выражений империализма, против кайзера и его бандитов, а во-вторых, против буржуазного общества в целом, он скоро увидел, что вполне отрицательная точка зрения дадаистов никуда не годится. Он стал искать выход – и нашел его в революции пролетариата. Тогда он увидел и то, что тенденция дадаистов вполне контрреволюционна, ибо они плюют не только в лицо буржуазного общества, а на все. Ибо они, кроме своей личности, ничего не признают. Ибо они только забавляются шутками и, в конце концов, приходят к *l'art pour l'art*, в худшем смысле слова.

А «шутка» Г. Гросса была всегда серьезна, имела определенное общественное значение и определенную общественную цель.

Дадаисты пошли направо, а Гросс – налево, к агитискусству, к плакатному, реальному стилю карикатуры.

О нем говорят сейчас, как о наиболее значительном художнике западного пролетариата.

О талантности и о значении его в деле революционной пропаганды говорить не приходится. Но мы должны отметить здесь несколько объективных фактов.

Георг Гросс, работы которого принадлежат революционному пролетариату, не является художником пролетариата и пролетарской революции. Это звучит как будто парадоксально, но, на самом деле, выражает только внутренние противоречия, с одной стороны, общественного развития, а с другой, – психики художника.

А именно: если мы рассмотрим развитие западного и прежде всего германского революционного движения, то увидим, что в нем отрицательные моменты выражаются ярче, чем позитивные, т. е. это движение до самого последнего времени (до весны 1922 г.) в первую очередь отрицало и лишь понемногу строило.

То же самое – полностью – у художника Г. Гросса.

Он, бывший дадаист, отрицает и только отрицает, но отрицает сознательно и – с точки зрения революционного класса. Произведения его, в силу этого, принадлежат рабочему классу.

Но революция не только отрицает старое, но и строит новое или, по крайней мере, указывает путь к этому строению. Наряду с отрицательным моментом существует и положительный момент.

У Георга Гросса этого *нет*.

Пролетарий для него – только раб, мученик или труп. Напряжение революции – напряжение отчаяния или бешенства. Единственный активный элемент его картин – буржуа, а единственный положительный мотив – ненависть к этому буржуа. Но это не точка зрения революционного пролетариата, а только одна сторона ее. Революционный пролетариат видит и чувствует положительную сторону революции. А кто эту положительную, строительную и ведущую вперед сторону не видит, тот может быть только сочувствующим гуманистом.

Таким образом искусство Георга Гросса, несмотря на всю его внутреннюю силу и все его пропагандистское значение, коренится в том обществе, против которого оно так смело борется.

Один из самых громких дадаистических лозунгов: «Долой искусство!»

Этот лозунг у дадаистов не имел особого значения, ибо дадаизм был против «всего», т. е. против всяких «высокоцитимых» общественных понятий, против культуры, морали, религии и т. д. Но лозунг этот получил серьезное значение в дальнейшем развитии некоторых дадаистов, которые должны были признать, что дадаизм попал в тупик своего собственного сплошного отрицания.

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

Без всякой цели, без какого бы то ни было определенного направления жить нельзя, полагали эти дадаисты, и один из них, Рауль Хаусман, превратил дадаистическую теорию в теорию «хаптизма». Признавая в общем право дадаизма на отрицание, Хаусман в то же время поставил вопрос о жизненных отношениях «более реально» и старался найти какой-нибудь позитивный пункт, в котором можно прикрепиться к реальности.

И он нашел этот пункт в науке, в широких возможностях науки и техники.

Основной принцип его: пусть человек станет господином науки и пусть все стороны нашей жизни будут реорганизованы современной наукой. Если дадаисты говорили, что «кто живет мгновением, живет вечно», – то Хаусман говорит уже другое: «Жить – это значит возможности каждого мгновения превращать в реальную энергию и мудрость» (Р. Хаусман. «Хаптизм», манифест).

Реальная энергия жизни и наша мудрость дадут нам возможность прежде всего вырвать с корнем из человеческой жизни всякую вредную ложь, всякого рода «иллюзии» искусства, литературы и пр., а во-вторых, дадут возможность построить «новую красоту» жизни.

Эта «новая красота», конечно, реальная и научная. «Красоту нашей повседневной жизни, – говорит он, – определяют манекены, искусство парикмахеров и какой-то технической конструкции... Мы требуем электрической, естественно-научной живописи». Современная форма драмы и кинотеатра должна исчезнуть; «по ночам на нашем небе будут являться грандиозные цветники светописных драм, а днем наши трансформаторы перенесут свою энергию в звуковые волны, которые огласят атмосферу» и т. д. Нет таких научных и технических достижений нашей эпохи, которые не использовались бы Хаусманом для украшения повседневной жизни человека. Он, как и Маринетти, обращает внимание и на органы осязания, но он полагает, что тактилизм Маринетт только «заменяет собой садизм древнеримских гладиаторских состязаний». Ибо «мы требуем расширения и завоевания *всех* наших чувств... Наше требование – хаптизм, так же как и одоризм», т. е. искусство ощущения посредством нюхания. Он требует всего, – всю капиталистическую культуру, цивилизацию, мудрость для украшения жизни индивидуума.

И на этой платформе, на платформе теоретического синтеза тенденций крупного капитала (технический прогресс) и мелкой буржуазии (совершенство индивидуума), дадаист-хаптист Хаусман все-таки встречается с футуристом-тактилистом Маринетти.

Печатается по: Маца Я. Искусство современной Европы / М., 1926. С. 72–80. Текст публикуется с сохранением стилистики и в соответствии с современными правилами и нормами орфографии и пунктуации.





**»Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«**

Die russische Rezeption von DADA

Sergej Romov

## **Von Dada zum Surrealismus (Über Malerei, Literatur und die Intelligenz in Frankreich)<sup>1</sup>**

### *Die Dritte Republik und die einander ablösenden literarisch-künstlerischen Schulen*

Die Tragweite der modernen französischen Literatur und der westlichen Kunst zu erfassen, ohne eine gewisse Vorstellung von einer der charakteristischen Strömungen der letzten Zeit, dem Surrealismus, zu haben, ist fast unmöglich. Am Surrealismus lässt sich in ausreichendem Maße die Haupttendenz der geistigen Verfasstheit der zeitgenössischen bürgerlichen Intelligenz im Westen untersuchen und bestimmen, wie stabil die Gesellschaftsformen sind, in denen sie lebt.

Wir beschränken uns hier ausnahmslos auf Frankreich, da es das Zentrum war, wo sich die neuen Kunst- und Literaturströmungen der jüngsten Zeit entwickelten, um sich nachfolgend von dort über ganz Europa auszubreiten.

Aufgrund eigentümlicher, spezifisch französischer Lebensbedingungen mag es zeitweise so scheinen, als sei die Entwicklung der geistigen Strömungen in Frankreich nur entfernt mit den sie bestimmenden gesellschaftlichen und ökonomischen Krisen verbunden. Viele neigen dazu, die zahllosen, einander ablösenden literarischen und künstlerischen Strömungen der letzten fünfzehn Jahre unter rein spekulativem Aspekt zu betrachten, ohne sich hineinzuvertiefen und ohne die gesellschaftlichen Wurzeln zu analysieren.

Die Geschichte der Dritten Republik in Frankreich ist mit der Entwicklung einer ganzen Reihe von Kunst- und Literaturrichtungen verbunden, die vor allem von internationaler Bedeutung sind, und in hinreichendem Maße kennzeichnend für jenen tiefen gesellschaftlichen Riss, der heute durch das gesamte zeitgenössische Europa geht.

Mag sein, dass die Pariser Kommune zeitweilig besiegt schien, mag sein, dass ihre Durchbrüche anderswo Resonanz fanden und umgesetzt wurden, aber sie war für die geistige Strömung in ganz Europa gegen Ende des 19. Jahrhunderts von revolutionärer Bedeutung.

Nicht von ungefähr wurden in Frankreich – im Zuge des politischen Regimewechsels nach der Kommune – auch die formalen Kader sowie der thematische Gehalt der Prosaliteratur abgelöst und durch die epischen, generell für den westeuropäischen Roman mustergültigen Werke Zolas der Naturalismus etabliert; nicht von ungefähr hat Frankreich in seinen impressionistischen Bemühungen neue formale Methoden eines malerischen Realismus ausgebildet, die sich auf alle künstlerischen Schulen Europas

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

ausbreiteten; nicht von ungefähr schuf der Kommunarde Arthur Rimbaud eine neue Poesie, die schließlich das Terrain für die spätere Entwicklung der gesamten neuen europäischen Poesie abstecken sollte.

### *Literarischer Alltag*

In der Zeit zwischen der Pariser Kommune und dem Europäischen Krieg hatte Frankreich keine tiefgehende gesellschaftliche Krise erlebt, und seine schöpferische Bandbreite war in dieser Periode merklich zurückgegangen.

Im Zuge der Dreyfus-Affäre flammte das liberale Gewissen nur kurz auf, doch es hatte keine tieferen gesellschaftlichen Wurzeln; vielmehr markierte es letztlich in gewisser Weise nur einen letzten Anfall von animalischem Nationalismus und der damit einhergehenden Krise des kleinbürgerlichen Individualismus. Diese beiden konnten keine große Literatur nähren. In ihrer Einflusssphäre, aber unterschiedlich ausgerichtet, waren die typischsten Vertreter dieser Epoche: Maurice Barrès, Paul Bourget, Anatole France und zum Teil Pierre Loti. Zola hat hier nichts zu suchen, da seine Schöpferkraft schon in voller Blüte stand und sein berühmtes »Ich klage an...!« – der bourgeoisen öffentlichen Meinung und den Richtern von Dreyfus hinge- knallt – rein episodischen Charakter hatte.

Diese vier Namen repräsentieren eine von Stagnation geprägte Epoche, in ihnen erschöpft sich faktisch die gesamte französische Literatur Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts. Jeder von ihnen ist unterschiedlich hoch begabt, aber ihr Einflussbereich ist gänzlich unbedeutend. Schulen konnten sie schon nicht mehr begründen, und außerhalb Frankreichs fanden sie wohl kaum Nachahmer, ausgenommen vielleicht Barrès, der die Literatur mit Publizistik und die Kunst mit der kriegerischen und die Trommel schlagenden Politik vertauschte. Seinen Boulangismus und provinziellen Chauvinismus legten in der Folge diverse europäische Faschismen ihrer Ideologie zugrunde.

Sieht man von literarischen Einzelercheinungen ab – wie Octave Mirbeau oder Romain Rolland, die auf Umwegen etwas in der Art eines Tolstoj'schen Pazifismus oder der deutschen sentimental Romantik entwickelten, oder Charles-Louis Philippe, dem ersten vorrevolutionären proletarischen Schriftsteller, aufgewachsen mit Zolas Naturalismus und der präzisen, mutigen Prosa des Kämpfers für die Pariser Kommune Jules Vallès –, so kann man sagen, die französische Literatur hatte bereits am Vorabend des Kriegs den Verlauf ihrer Entwicklung abgeschlossen und sich vollkommen erschöpft. Das, was die letzten Vertreter ihr verliehen, waren nur Reminiszenzen und schon ganz der Vergangenheit angehörig.

Weder der über die Oberfläche des Alltags hinweggleitende, substanzlose Skeptizismus Anatole Frances noch der vereinfachte, mit elementarem Psychologismus versehene Pragmatismus Paul Bourgets

noch das sehnsüchtige, sentimentale Flanieren Pierre Lotis vermochten absolut niemanden in Wallung zu bringen. Sie wurden als leichte, kaum ans Bewusstsein rührende Lektüre wahrgenommen.

Was die Poesie dieser Zeit betrifft, so erwies sich der aus ihr geborene Symbolismus seinem Wesen nach als exotische Pflanze; und eventuell einzig mit Ausnahme Verlaines, der sich nur die schwarze Seite Baudelaire'scher Poesie zu eigen gemacht hatte, brachte der Symbolismus keine gesunden oder originellen Triebe hervor. Den schnell ausgelaugten Unanimismus muss man sowieso in Klammern anführen, da es sich um eine Schule ohne »Maître« und ohne Schüler sowie um eine Poesie ohne poetischen Inhalt handelte. Jules Romains suhlte sich in einer recht eigenartigen und für einen Unanimisten paradoxalen Einsamkeit.

*Hoch lebe Rimbaud!*

Um die eigenen schöpferischen Möglichkeiten zu erneuern, musste die französische Literatur näher an die Gegenwart herankommen und, nachdem sie sich von der bourgeoisen Träumerei losgesagt hatte, in jene neue materielle Kultur vordringen, die sich ringsum entwickelte. Auf dem Grat zum 20. Jahrhundert war der Eiffelturm keine Grille eines phantasierenden Ingenieurs, sondern eine Bedrohung für das Vergangene und ein verführerisches Leuchtf Feuer der Zukunft.

Das alte Frankreich gab sich der Ewigkeit hin, das neue Leben stürmte mit schwindelerregender Schnelligkeit herbei, orientierte sich an der Geschwindigkeit von Flugzeugen und dem Tempo, mit dem sich die Schwerindustrie entwickelte.

Der neue Inhalt erforderte auch eine neue Sprache und neue Formen. An der Schwelle zu neuen Versuchen in Poesie und Literatur, kennzeichnend für die Periode zwischen den Jahren 1905 und 1914, stoßen wir erneut auf das Echo der mächtigen Stimme des Kommunarden Arthur Rimbaud. Dieser Zusammenhang ist durchaus kein Zufall, da der voranschreitende Europäische Krieg gewissermaßen den französisch-preußischen Krieg der [18]70er Jahre spiegelte; alle gesellschaftlichen Nachkriegsumwälzungen, die Europa durchlebte, sind in gewisser Weise eine Fortführung des vom französischen Proletariat zur Zeit der Pariser Kommune geführten Kampfs.

Kurz vor dem Krieg, etwa fünf, sechs Jahre davor, stiegen eines schönen Frühjahrmorgens drei Männer vom Hügel Montmartre herab zu den Boulevards in Montparnasse: Guillaume Apollinaire, Pablo Picasso und André Salmon. Eng aneinander geschmiegt schritten sie untergehakt im Zickzack die Brücke entlang und schrieten, trunken von Sonne, Jugend und Lebensfreude:

*Hoch lebe Rimbaud!*

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

So erfuhr die Welt vom radikalen Bruch mit den althergebrachten Traditionen der französischen Kunst wie Literatur und von der Geburt des *Kubismus*.

Guillaume Apollinaire, gemeinsam mit den Künstlern Braque und Picasso einer der Begründer des Kubismus in der Malerei, ist als direkter Nachfolger Rimbauds auch der Stammesvater der neuen französischen Poesie, die, warum auch immer, ebenfalls als »kubistisch« bezeichnet wurde; obwohl diese Bezeichnung ihren Inhalt so wenig charakterisiert, wie die Poesie das Wesentliche der in der Ästhetik der kubistischen Malerei herausgestellten Probleme der Malerei verschleiert.

Wenngleich die Entwicklung des literarischen Kubismus und die Entwicklung des Kubismus in der Malerei parallel vor sich gingen, so blieb die Literatur faktisch doch um einiges zurück. Ihre technischen Möglichkeiten waren nicht hoch genug entwickelt, um das neue Material beherrschen und der Lösung jener Probleme nah genug kommen zu können, die vor ihr auftauchten. Die Literatur hielt immer noch an einigen symbolistischen Verfahren fest, und ästhetisch stand sie dem Impressionismus näher als dem Kubismus.

Doch dessen ungeachtet brachte die Literatur glänzende Beispiele neuer Poesie hervor. Die Dichter der Gruppe um Apollinaire verdienen aufrichtigste Aufmerksamkeit. Einige ihrer Gedichte, geschrieben vor und nach dem Krieg, wie »Prikaz« von André Salmon, »Neunzehn elastische Gedichte« von Blaise Cendrars, Auszüge aus den Sammelbänden »Alkohol« und »Kaligramme« von Apollinaire selbst und die Prosagedichte von Max Jacob werden als Musterbeispiele für die neue europäische Poesie in die Geschichte eingehen.

### *Die Entstehung des Dadaismus*

Mit dem Krieg kam der Wachstumsprozess der französischen Poesie zeitweilig zum Erliegen. Erst nach dem Krieg war es möglich, ihre Entwicklung fortzusetzen, durch die Berührung mit dem Dadaismus und dem von ihm herangezögtem Surrealismus. Man kann eigentlich nicht über den Surrealismus sprechen, ohne detailliert auf den Dadaismus einzugehen, obwohl dieser für die französische Literatur nur ein Wachstumsschmerz zwischen literarischem Kubismus und Surrealismus war. Aber dieser Schmerz wurzelte tief in der Gesellschaft und ist deshalb von extrem wichtiger Bedeutung.

Die Entstehung des Dadaismus fällt ungefähr in die Mitte des Jahres 1916, als der Europäische Krieg in vollem Gang war.

Drei lange Jahre war Europa in tiefe Finsternis gehüllt und fest in der Hand des Wahnsinns gewesen. Alle Begriffe von Ehre, Gerechtigkeit und Menschlichkeit waren dahin. Auf beiden Seiten der Schützengräben unterzeichneten die Vertreter der sogenannten europäischen Intelligenz in Form von berühmten Manifesten ihren Bankrott. Die Stimme des Gewissens und des

Menschenverstands verstummte im Getöse der Maschinengewehrsalven und im Donnern schwerer Geschütze. Alle animalischen Instinkte waren entfesselt. Europa war in Brand gesteckt, von Blut durchtränkt, und Verwesungsgeruch lag über ihm.

In diesem heillosen Durcheinander fiel es schwer, Lüge von Wahrheit und Wahrheit von Lüge zu unterscheiden. Alle Karten waren in Unordnung geraten, ebenso die Ideen, Glaube und Hoffnung. Alle Errungenschaften der Kultur und des menschlichen Wissens standen im Dienst blindwütiger Zerstörung. Im Namen des Kriegs war alles erlaubt: Plünderung, Verrat und Gewalt.

*Wer hat recht, wer ist schuld?*

Angesichts dieser bedrohlichen, unheilverkündenden Frage erzog man einen Teil der jungen Generation Westeuropas, der in diesen Jahren zu einem gewissen Selbstbewusstsein heranwuchs.

*Alle sind schuld, keiner hat recht. Es gibt keine Gerechtigkeit, keine Wahrheit und keine Lüge. Alles ist Lüge!*

Während die bescheidene Stimme Romain Rollands erstickte und der Europäische Krieg seine historisch-logische Konsequenz noch nicht in den machtvollen Worten Lenins gefunden hatte, zog die westeuropäische Jugend eigenwillig daraus eine Schlussfolgerung, die zu nichts außer der Verneinung von allem und jedem führte. Die Krise ihres Wachstumsprozesses und die Behauptung ihrer Persönlichkeit führte sie in eine unmotivierte nihilistische Übermütigkeit.

Jede potenzielle Form von Energie, jeder Vorrat an Lyriismus, den die Jugend in sich trägt und auf das Preisen des Lebens, auf Liebeshymnen und im Dienst der höheren Ideale der Menschheit verschwendet, konzentrierte die Jugend auf einen aktiv ausgelebten Skeptizismus, der sie trunken machte.

Ihren ersten Reim, ihr erstes literarisches Gelalle, ihren ersten lodernden Jugend-Calembour verwandelte sie in ein hitziges und kapriziöses »Nein«.

*Nein zu Gott, nein zu den Heiligen, nein zur Liebe und nein zur Kunst!*

Begleitet von diesen Losungen wurde der literarische Dadaismus geboren.

Diesen darf man nicht unter dem Gesichtspunkt künstlerischer Errungenschaften oder theoretischer Grundlegungen betrachten, sondern namentlich als eine bestimmte Geisteshaltung, hervorgebracht vom Krieg.

Aber hatte der Dadaismus überhaupt irgendwelche Theorien?

Sein Grundprinzip oder vielmehr seine Grundhaltung war die totale Negation. Und die wiederum ersetzte ihm jede Art von theoretischem Postulat.

Wenngleich unlegbar ein bestimmter Zusammenhang zwischen den Dadaisten und dem Futurismus sowie dem Kubismus bestand und die Dadaisten unlegbar deren Nachfolger waren, so ist dieser Zusammenhang faktisch rein äußerlich und hat den Charakter von taktischem Opportunismus. Was sie einander etwas näher brachte, war einzig eine

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

gewisse Gemeinsamkeit der formalen Verfahren. André Breton, einer der Hauptvertreter der französischen Dadaisten, schreibt dazu in einem seiner Manifeste: »Der Kubismus war eine Schule der Malerei, der Futurismus eine politische Bewegung: DADA ist ein Geisteszustand. Das eine dem anderen entgegenzuhalten, zeugt von Unkenntnis oder Böswilligkeit.«<sup>2</sup>

Das Wort »Dada« oder Dadaismus bedeutet an und für sich nichts; es war rein zufällig entdeckt worden, eine kapriziöse Lautverbindung. Ausgewählt dank ihrer Äquivozität, Zweideutigkeit oder völligen Sinnfreiheit. In der Lakonik und phonetischen Versuchung ist der Hauptgrund für seinen Erfolg zu suchen.

Auf Französisch bedeutet das Wort »dada« in der Kindersprache Pferd. Außerdem sagt der Volksmund: »Das ist sein dada«, was bedeutet: »Das ist sein Steckenpferd.«

### *Von Zürich nach Paris*

Als Erfinder des Worts »Dada« und als einer der führenden Stammesväter des Dadaismus ist Tristan Tzara anzusehen, seiner Herkunft nach Rumäne, er hatte es als erster im Jahr 1916 in Zürich ausgesprochen. Es wurde von seinen Freunden und Mitstreitern für gut befunden, und so wurde es zur Losung der literarischen Strömung auserkoren.

Unter dem gleichnamigen Titel *Dada* veröffentlichte Tristan Tzara im Jahr 1917 erstmals eine literarisch-künstlerische Zeitschrift, und von da ab, wie er in einem offenen Brief an den Redakteur der *Nouvelle Revue Française* schreibt, wird »dada« aus Sarkasmus gegenüber allen literarischen Schulen und aus Protest gegen jeglichen Dogmatismus zur dadaistischen Bewegung.

Als Bewegung begnügt sich der Dadaismus schon nicht mehr nur mit Literatur, sondern durchdringt alle Bereiche der Kunst und beginnt lautstarke, skandalträchtige Demonstrationen in Theatern, Salons und auf öffentlichen Versammlungen aufzuführen.

Das erste Manifest des Dadaismus, in dem in vergleichsweise konkreter Form seine explosiven Hauptthesen formuliert werden, stammt aus dem Jahr 1918.

Der Dadaismus findet bei den jungen Pariser Dichtern und Schriftstellern Gehör, die sich um die von Louis Aragon, André Breton und Philippe Soupault geleitete Zeitschrift *Littérature* gruppieren.

Hier traf man auf ein entsprechendes Umfeld und auf eine verwandte Geisteshaltung.

Im November 1918 starb Guillaume Apollinaire, der eine so enorme Rolle für die Erneuerung der französischen Poesie und der französischen Kunst gespielt hatte. Die progressive Künstlerjugend, auf der Suche nach neuen künstlerischen Werten, hatte keinen Anführer mehr und verwaiste.

In der Ferne zeichnete sich die russische Revolution ab, aber hier in Frankreich, umgeben von noch nicht fortgeräumten Leichen, inmitten von Ruinen und auf kaum geronnenem Blut feierte man den Waffenstillstand, und »das Dröhnen des Sieges ertönte«. Millionen junger Leben waren auf den Schlachtfeldern verendet, die galligen Alten aber begehen lärmend den Leichenschmaus und knien andächtig vor dem gebrechlichen Clemenceau nieder, als sei der ihr Erlöser. Raubtieren gleich teilten die Versailler Statthalter die Landkarte Europas auf, die verbündeten Streitkräfte besetzten die deutschen Provinzen, und rund um die russische Revolution errichtete man Drahtverhau.

### *Übermütiger Pazifismus*

*Das also ist er, der letzte der Kriege, der Krieg im Namen des Rechts und der Zivilisation samt Wilsons Schönfärberei.* »Es gibt kein Recht und keine Zivilisation«, antwortet darauf in einem seiner Manifeste André Breton, und schreibt in einem anderen: »Schließlich hat uns die Kriegspresse nicht daran hindern können, Marschall Foch für einen Flunkerer und Präsident Wilson für einen Schwachsinnigen zu halten!«<sup>3</sup>

Seit dieser Zeit konzentriert sich das Zentrum der dadaistischen Bewegung in Paris, und der feierlichen Hymne des Siegerlandes beschert der Dadaismus nicht nur einen disharmonischen Ton, sondern ohrenbetäubende Kakophonie.

*Ihr seid weder Sieger noch Helden, rufen die Dadaisten von allen Seiten. Euer Heldentum unterscheidet sich von der Ängstlichkeit der Deserteure nur hinsichtlich der Richtung. Die einen jagt die Angst zurück, und Euch hetzt sie nach vorn!*

*All eure Zeitungen lügen. Man darf sie nicht mit der ersten Seite beginnend lesen, sondern muss bei der vierten anfangen. Das ist sowohl vergnüglicher als auch interessanter, überdies ist die Reklamelüge der propagierten Literatur weniger zynisch als Eure Leitartikel.*

Ende des Jahres 1919 entwickeln die Dadaisten in Frankreich nahezu überschäumende Energie und ziehen die Aufmerksamkeit der gesamten bourgeois Presse auf sich. Es war die Rede von einer Zersetzung der Moralvorstellungen, einem Anschlag auf die Reinheit der französischen Tradition, einer Gefahr für die Gesellschaft und literarischem Bolschewismus.

Die Kubisten beziehungsweise jener Teil von ihnen, der sich in der Vereinigung »*Der Goldene Schnitt*« organisiert hatte, welcher wiederum einige Dadaisten beigetreten waren, schlossen diese gar aus ihrer Mitte aus.

Es kam zu einem völligen Bruch mit dem Vergangenen. Die Dadaisten erklärten dem Kubismus, allen literarischen Gruppierungen, allen und jedem den Krieg.



## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

Und je mehr sich der Kampf zuspitzte, desto größer wurde die Neugier der Gesellschaft den Dadaisten und deren Hitzigkeit gegenüber. Aus Ironie gegenüber Präsident Wilson erklärten sie sich alle zu Präsidenten, und jeder Einzelne von ihnen publizierte nicht nur ein eigenes Manifest, sondern auch eine eigene Zeitschrift. Manifeste und Zeitschriften begannen, wie Pilze aus dem Boden zu schießen. Es begann eine Jagd nach eingängigen Formulierungen und Schlagwörtern, um einander an Übermütigkeit und Scharfsinnigkeit zu überbieten.

Als Titel für diese Zeitschriften wählte man alles Mögliche – Phantastisches und Doppeldeutiges: Picabia gibt *Cannibale* und *391* heraus, Tzara *Dadaphon* und *Das bärtige Herz*, Paul Éluard *Redensart* und Ribemont-Dessaignes *SO<sub>4</sub>H<sub>2</sub>* usw.

Im Jahre 1920 veranstalteten Dadaisten jedweder Couleur eine vielbeachtete Demonstration im ersten offiziellen Nachkriegssalon, dem »Salon der Unabhängigen«,<sup>4</sup> mit Lesungen von Manifesten und Verlautbarungen von Proklamationen. Besonders sarkastisch wirkte, dass Gemälde, auf denen Heldentaten im Krieg und Kriegsszenen dargestellt waren, mit einem Katzenkonzert untermalt wurden.

Und genau in diesem Jahr verliert Francis Picabia an einem Abend im Theater »L'Œuvre« sein »Manifest eines Kannibalen über die Dunkelheit«<sup>5</sup>; diese Lesung endete in einem Streit und einer allgemeinen Prügelei zwischen Dadaisten und Publikum.

Nicht weniger skandalös endete ein anderer dadaistischer Abend im Konzertsaal »Gaveau«.

Ende 1920, Anfang 1921 kam es zum Kulminationspunkt der Entwicklung des Dadaismus und zum totalen Höhepunkt seiner Aktivitäten. Die einzelnen Auftritte ebenso wie die Formen, in denen sie abgehalten wurden, können nicht aufgezählt werden – so verschiedenartig, unvorhersehbar und kapriziös waren sie. Was man aber sagen kann, ist, dass in diese Zeitspanne das Pariser Leben, die Pariser Literatur und Kunst und sogar die Pariser Straßen in dadaistischen Farben gestrichen und von den Lauten »Dada« erfüllt waren. Dada stand im Zentrum der Aufmerksamkeit und dominierte das Tagesgespräch in allen Zeitungen und Zeitschriften sowie der bourgeoisen Öffentlichkeit. Den einen Schreckbild, den anderen Objekt der Neugier, eröffnete der Dadaismus der Pariser Literaturjugend die Möglichkeit, sich vor der erschreckenden Leere, die der Krieg geschaffen, und vor der eigenen Leere zu verbergen.

Bereits gegen Jahresende 1921 beginnt der Dadaismus, Verluste zu verzeichnen und beendet sein Dasein. Geboren im Chaos, endet er in Zersetzung: in Intrigen und kleinmütigen Machtspielen.

Der Snobismus ist die Grimasse der Kunst, die Mode die Grimasse der Zeit. Der Dadaismus war in zu hohem Ausmaß davon genährt und gesättigt worden,

um auf eine länger andauernde Existenz zu hoffen. Und die Dadaisten selbst bemühten sich vergeblich darum, irgendwelche Schlüsse aus der eigenen Vergangenheit zu ziehen, im Zuge der Erneuerung der Zeitschriftenreihe *Littérature*, die nur mit Mühe 4, 5 Nummern durchhielt, und dem präventösen Projekt, einen »Internationalen Kongress« auszurichten zum Zweck der »Bestimmung der Direktiven und der Verteidigung der neuen geistigen Richtung oder des modernistischen Geists«, der nie einberufen wurde.

Es war die Zeit, die für sie Schlüsse zog.

Allerdings muss man, da dies bereits in die Periode des Niedergangs fällt, den Dadaisten zwei Momente aus ihren Aktivitäten anrechnen, die unterschiedlich motiviert sind, aber in der jeweiligen Sphäre von extrem wichtiger Bedeutung: den *Dadaistischen Salon* und die *Inszenierung des Schauprozesses gegen Maurice Barrès*.

#### *Literarisch-Reinemachen*

In keinem der zahlreichen Manifeste, in keiner der schlagkräftigen Losungen oder scharfsinnigen Kalauer offenbarten die Dadaisten ihre insgeheimen Geschmacksvorlieben und Neigungen. Opfer der eigenen Begeisterung, begannen sie zu denken, das »Machen« von Literatur mit dem Revolver in der Hand beim Krachen berstenden Geschirrs und der auf ihre Köpfe niederrauschenden Stühle sei für junge Dichter das beneidenswerteste Los.

Was sich aber mit gewisser Sicherheit schon fast seit den ersten Auftritten der Dadaisten abzeichnete, war, dass alles, was mit dem Krieg verbunden war, sie organisch abstieß, und mehr noch, dass sie einen unversöhnlichen Hass jedem gegenüber empfanden, der als ideologischer Impulsgeber in diesem Krieg fungiert hatte. In diesem Sinne hat der »Barrès-Prozess« ihre eigenen politischen Überzeugungen geschliffen und ganz von allein besondere, gesellschaftspolitische Bedeutsamkeit erlangt.

Hier gilt es, von den Phänomenen zu abstrahieren und sie von tieferen sozialen Motivierungen zu isolieren. Schematisch und quer durch die literarischen Geisteshaltungen war die Situation in diesem Moment die folgende:

Die Rolle, die Barrès im Zuge der Ausbildung des französischen Chauvinismus, seiner umjubelten Ideen zur militärischen Revanche und zur Festigung imperialistischer Absichten samt der Forderung des linken Rheinufers gespielt hatte, war überdeutlich. Im Taumel der Siegesfreuden säumte die französische Reaktion nicht, diese Elemente des »Barrèsismus« anzuführen, um dessen Namen zum Symbol für nationales Heldentum sowie für die neue französische Renaissance und Barrès selbst zum »Herrscher über das Denken« der französischen Jugend zu machen.

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

Irgendwo im Verborgenen sammelten sich derweil bewaffnete Streitkräfte und formierten sich die Kader der künftigen Faschisten. Es fehlte bloß noch das weiße Ross samt des dazugehörigen Korporals für die Rolle Boulangers, und die Apotheose Barrès' wäre mit dem notwendigen Brimborium ausgespielt worden. Doch da wurde so plötzlich wie eine explodierende Bombe der von den Dadaisten inszenierte »Barrès-Prozess« eröffnet. Es kam nicht zur Apotheose, sondern zu gehässiger Karikatur und Schaustellerei. Alle begriffen plötzlich sofort, dass Barrès nicht Stärke verkörperte, sondern ein Leben lang die eigene kleine, erbärmliche Feigheit kaschiert hatte, und dass sein Wechsel in die Politik nur eine Flucht vor der eigenen Hilflosigkeit und seinem persönlichen Pech war. Barrès, das ist der »überflüssige Mensch« in Reinform, ein Neurastheniker, der sich zufällig in der Rolle eines gesellschaftlichen Akteurs wiederfindet. Deputierter für viele Jahre, hatte er doch keinerlei Befähigung erworben, um staatliche Funktionen auszufüllen. Schriftsteller und Vertreter der Intelligenz des aristokratischen Lagers, vertrat er in der Kammer die Interessen der Markthändler des Zentralen Markts in Paris. Was für eine gehässige Ironie des Schicksals für den zartfühlenden Ästhet und raffinierten Träumer!

Seine einzige wirkliche Neigung und Begeisterung galt der schönen Rede. Sein Kult der Selbstverführung führt naturgemäß auch nur zur Begeisterung für die eigene Phraseologie. Ein Pechvogel und verspäteter Romantiker, der sein ganzes Leben lang dem Phantom des untalentierten General Boulanger nachjagt, findet er nur in Worten Trost. Sie ersetzen ihm all seine Träume, Illusionen und eine echte, reale Betätigung.

Mag sein, dass die Dadaisten diese Schlüsse selbst nicht mit ausreichender Klarheit formulierten, aber allen, die mit einer gewissen Aufmerksamkeit den Barrès-Prozess verfolgten, fielen sie ganz von allein zu. Mag sein, dass sich nicht die gesamte Jugend, dem Beispiel seiner besten ideologischen Zöglinge Montherlant und Drieu la Rochelle folgend, von Barrès abwandte. Doch allein ihre Abkehr vom »Barrèsismus« und seinem ideologischen Erbe ist in ausreichendem Maß symptomatisch und teils durch eine gewisse Annäherung dieser beiden jungen Schriftsteller an den Dadaismus zu erklären, aber hauptsächlich durch das zweifelhafte literarische Prestige, das die wichtigsten Wortführer des Dadaismus, die jetzigen Surrealisten, in der neuen französischen Literatur genossen und genießen.

Den Dadaisten kam dabei die Rolle von Reinigungskräften zu, und da sie ihren Schlag gegen ein rein ideelles, literarisches Phänomen geführt hatten, enthüllten sie zugleich auch dessen gesellschaftspolitisches Übel.

In allen Ländern, wo der Dadaismus auftrat, nahm er eine revolutionärpolitische Färbung an, abhängig davon, welche Spannungen sich allgemein in der sozialen Konjunktur auftraten. So war es in Deutschland, Belgien, der Schweiz, Spanien und Italien. Nur in Amerika war er apolitisch. Was Frankreich

betrifft, so konnte man seine politische Physiognomie – ungeachtet dessen, dass der französische Dadaismus in sich gewissermaßen jakobinisch-renitente Wurzeln trug – nur erahnen. Der Barrès-Prozess bestimmte endgültig, dass die Dadaisten zum linken revolutionären, anarchisch-individualistisch geprägten Lager tendierten.

### *Der Dadaistische Salon oder der heutige Stil*

Mit den ästhetischen Neigungen des Dadaismus verhält es sich genauso. Sie blieben unausgesprochen beziehungsweise wurden sie vielmehr von einem destruktiven Programm überlagert. Währenddessen sprachen die Dadaisten permanent über Kunst, und diese war wirklich Gegenstand eifersüchtiger Besorgtheit. Sie kämpften mit den Kubisten, protestierten gegen den Akademismus, erklärten sich zum entschiedenen Gegner von jeglichem Dogmatismus in der Kunst usw., bildeten aber keine eigenen ästhetischen Ansätze aus.

Zwei ihrer aktiven Anführer, Picabia und Ribemont-Dessaignes, professionelle Maler, stellten in den Salons ihre dadaistischen Gemälde aus; aber auch diese waren von jenem übermütigen Duktus. Sie unterschieden sich wenig von den ersten Versuchen, die in der dadaistischen Zeitschrift *391* abgedruckt worden waren: Marcel Duchamp bildete Leonardos Gioconda mit Schnurrbart ab, und F. Picabia gab eine Abbildung der Heiligen Jungfrau in Form eines Tintenklecks zum Besten. Diesem Muster beziehungsweise diesem Geist entsprachen all ihre Bilder.

Der »Dadaistische Salon«, eröffnet im Theater *Champs Élysées*, bot gewisse Anhaltspunkte und erlaubte es, die gemeinsame Note der ästhetischen Bemühungen vage zu erhaschen.

Organisiert wurde er in dem minutiös geplanten Vorhaben, ein komisches Panoptikum, eine Art Jahrmarkt zu kreieren, faktisch übertraf er aber das von den Organisatoren Beabsichtigte bei Weitem.

Neben einer Kopie nach Raffael hingen medizinische Gummihandschuhe und das Rad eines Vélos. Gemeinsam mit einem Gemälde Picabias waren Hosenträger und die Hupe eines Automobils aufgehängt. Unter einer Zeichnung von Ribemont-Dessaignes hingen eine Krawatte und Manschetten. Und diese Verflechtung beziehungsweise Gegenüberstellung von sogenannten Kunstgegenständen und industriell produzierten Gegenständen zog sich über alle Wände. Da gab es genauso alten Plunder aus Aluminium für die Küche wie Feuerlöschautomaten und Zahnpastatuben, ebenso Reklameplakate wie Aushängeschilder. Und in der Mitte, geradewegs auf dem Ehrenplatz, erhob sich erhaben wie eine Gottheit auf einem Sockel eine Figur aus Pappmaché, wie man sie in billigen Marktbuden gebraucht, um Kleider von der Stange auszustellen.

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

Das Resultat war eine frappierend anschauliche Lehrstunde.

Man konnte nicht umhin zu fühlen, wie sehr die Gegenwartskunst sich tatsächlich außerhalb des Lebens in Richtung eines reinen Ästhetizismus entwickelte, und in wie hohem Maß der Stil von heute jenseits der Kunst erschaffen wird. Irgendwie wurde klar, dass ein beliebiges modisches Gemälde seinem Geist nach jedem der Zeitgenossen näher und verständlicher war als die Venus von Milo. Es wurde klar, dass wir an der Gegenwart vorbeigehen, ohne von ihr Notiz zu nehmen. Auf diesem Jahrmarkt der Komik spürte jeder sofort, dass beim Erschaffen eines neuen, unserer Epoche entsprechenden Stils eine grobe, lästerliche Profanierung der alten Kunstdenkmäler nötig war, gegenüber der ein die Lippen der Gioconda zierender Schnurrbart nur eine Kinderei, ein harmloser Anfall von Übermütigkeit war; nötig waren heftige und radikale Maßnahmen, damit der althergebrachte Fetischismus nicht die Gegenwart und das echte lebendige Leben vor uns verdecken konnte; nötig waren neue Barbaren und vitale, kräftige Zerstörer.

Aber zogen die Dadaisten selbst diese Schlussfolgerungen?

Weder angesichts des Barrès-Prozesses in gesellschaftspolitischer Hinsicht noch angesichts des »Dadaistischen Salons« auf dem Gebiet der Ästhetik – sie zogen keine Schlüsse und konnten auch keine ziehen. Ihre Rolle war zu Ende. Und diese Rolle war naturgemäß auch durch die eigene Verlorenheit und Hilflosigkeit begrenzt, die in der totalen Negation zum Ausdruck kam.

Die Dadaisten erwiesen sich nur als Raumreiniger, die ein wenig frischen Wind in die Atmosphäre der französischen Poesie gebracht hatten.

Die Krise des Denkens, aus der sie geboren und auf die sie nach dem Krieg gestoßen waren, war in all ihrer schrecklichen Schärfe geblieben. Sie vermochten diese weder zu überwinden noch zu vertiefen.

Um gewisse von den Dadaisten aufgebrachte Probleme zuzuspitzen und zu vertiefen, bedurfte es ab einem bestimmten Grad der Surrealisten, die gekommen waren, um sie abzulösen.

### *Zurück zu Apollinaire: die Geburt des Surrealismus*

Wir haben schon darauf hingewiesen, dass der Dadaismus in Frankreich im Milieu der sich um die Zeitschrift *Littérature* gruppierenden Dichter angesiedelt war, welche zu dieser Zeit wiederum alle möglichen jungen literarischen, aus dem Erbe Guillaume Apollinaires geborenen Strömungen einte. Dazu zählten ebenso enge Freunde und Weggefährten Apollinaires wie jüngere seiner Schüler und Anhänger, die einmütig und eifersüchtig sein Vermächtnis bewahrten. Und obwohl der Dadaismus dieses Gleichgewicht plötzlich störte, schmälerte er um keinen Deut die Wichtigkeit der innovativen Fragestellungen, die Apollinaires Dichtung und seine theoretischen Postulate aufgeworfen

haben. Der Dadaismus hatte, wie wir gesehen haben, keinerlei Probleme gelöst, und die jungen Dichter – die den dadaistischen Wachstumsschmerz hinter sich hatten, was ihnen eine gewisse Umwertung der Werte gestattet und die Dichtung von alten Überresten und fremden Überlagerungen befreit hatte – mussten sich erneut den Quellen, dem Vermächtnis Apollinaires, zuwenden. Andere Wege schien es für die neue französische Poesie nicht zu geben. Weder die oratorische Dichtung mit mystisch-katholischer Symbolik eines Paul Claudel noch das Mallarmé-Nachbeten in den schwülstigen Variationen Paul Valéries verhiessen irgendwelche neuen Möglichkeiten.

Apollinaire: seine Kunde, seine Durchbrüche und seine Prognosen!

Man wandte sich zurück, um der Dichtung wieder Auge in Auge gegenüberzutreten. Helfen konnte ihnen dabei nur Apollinaire.

Der Surrealismus ist eine Idee, die Apollinaire hegte und pflegte, und obwohl sein plötzlicher Tod ihm nicht die Möglichkeit ließ sie weiterzuentwickeln, finden sich bei ihm trotzdem die einen oder anderen Notizen und methodischen Hinweise.

Und just diesen Notizen wandten sich die jungen Dichter zu, um sich erneut in die Dichtung zu vertiefen.

»Gegen die Literatur, für die Poesie« – so lautete ursprünglich, vor der Periode des Dadaismus, ihre Devise. Diese Devise enthält auch den geheimen Sinn des anmaßenden, absichtlich ironischen Titels der Zeitschrift *Littérature*, die ausschließlich der Poesie gewidmet war. Es gibt nur Dichtung, alles andere ist Literatur – das war zugespitzt der verborgene Sinn der ersten Stunde, zu dem man erneut zurückkehren sollte.

Aber hinter ihnen lag die Erfahrung des Umbruchs und der dadaistischen Zerstörungen, eine kunterbunte Chronik schwungvoller Abenteuer, umgestürzter Tempel und gestürzter Götter.

Um diese traurige Realität zu überflügeln und ihr zu entkommen, war ein gleichsam überrealer Flug nötig, ein überreales Emporsteigen und sogar eine überreale beziehungsweise surrealistische – was das gleiche ist – Revolution.

Das war die Geburt der Zeitschrift:

*Die Surrealistische Revolution – La Révolution Surréaliste.*

Das war die Geburt des Surrealismus, feierlich verkündet im vorangegangenen Manifest André Bretons »Manifest des Surrealismus«<sup>6</sup>.

### *Erster Versuch, den Surrealismus zu begründen*

Als erster von Surrealismus zu sprechen begann Apollinaire im Vorwort zu seinem Stück *Die Brüste des Tiresias*, das er als »surrealistisches Drama« bezeichnete und dem er in etwa die folgende Erklärung des Terminus voranstellte:

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

»Um mein Drama zu charakterisieren, habe ich einen Neologismus gewählt; da ich dies selten tue, hoffe ich, man wird mir verzeihen. Ich habe das Adjektiv ›surrealistisch‹ geprägt, das aber nicht mit ›symbolisch‹ gleichzusetzen ist; vielmehr umschreibt dieser Terminus recht gut eine Bewegung in der Kunst, die – wenn auch nicht das Neueste unter der Sonne – so doch noch nie als Credo, als künstlerisches und literarisches Bekenntnis, formuliert wurde.

... Ich will etwas Neues versuchen. Und wenn es auch keine Revolution des Theaters sein mag, so ist es doch ein ganz persönlicher Ansatz: ich greife nämlich auf die Natur selbst zurück, aber ohne sie nachzuäffen, wie das die Photographen tun [...].

[...] Das Theater ist genausowenig wie das Leben, wie das Rad ein Bein ist [...].

[...] Als der Mensch das Gehen nachahmen wollte, erfand er das Rad, das nun wirklich einem Bein nicht ähnelt. In gleicher Weise erfand er den Surrealismus, ohne es zu wissen.«<sup>7</sup>

Das also ist der Ausgangspunkt, von dem der Surrealismus sein Prinzip bekam.

Aber handelt es sich dabei nur um eine rein äußerliche formale Folgeerscheinung, und erschöpfen sich wohl in diesen grundlegenden Vorbemerkungen Apollinaires alle weiteren theoretischen und ideologischen Postulate des Surrealismus?

Bei der Grundlegung seines Manifests verweist André Breton zwar auf Apollinaire, aber nicht auf das Vorwort zu *Die Brüste des Tiresias*, und ebenso wenig weist er auf einen anderen Artikel Apollinaires hin, »L'Esprit nouveau et les poètes«, den dieser kurz vor seinem Tod im *Mercure de France* publizierte und dessen Hauptthesen der Surrealismus zweifellos verwandte.

Deshalb war es mir wichtig, diesen Zusammenhang herzustellen und zu betonen, dass der Surrealismus bei seiner Rückkehr zur Poesie auf das Werk Apollinaires stoßen musste.

Was nun die Probleme der Dichtung selbst betrifft, so spitzte der Surrealismus sie um einiges zu. Er dehnte den Bereich des Realen bis in den Bereich des Überrealen aus. Nicht der Prozess des Schaffens und der poetischen Transposition selbst werden zu etwas Überrealem, sondern das Wesen der Poesie selbst, ihr Inhalt und ihre Möglichkeiten werden in Bereiche über- und sogar außerrealer Erfahrungen überführt.

Daher auch die Revision aller vom poetischen Schaffen durchlaufener Etappen und die Neubewertung der Bestimmung von Poesie beziehungsweise ihrer Beschränkung auf den Bereich reiner Emotion und lyrischer Erfahrung, die unser Unterbewusstsein jenseits der Kontrolle von Logik und Verstand hervorbringt.

»Surrealismus«, sagt André Breton in seinem Manifest, ist »[r]einer psychischer Automatismus, durch den man mündlich oder schriftlich oder auf jede andere Weise den wirklichen Ablauf des Denkens auszudrücken sucht. Denk-Diktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft, jenseits jeder ästhetischen oder ethischen Überlegung.«<sup>8</sup>

»Der Surrealismus«, ergänzt er weiter in Form einer enzyklopädischen Erläuterung, »beruht auf dem Glauben an die höhere Wirklichkeit gewisser, bis dahin vernachlässigter Assoziationsformen, an die Allmacht des Traumes, an das zweckfreie Spiel des Denkens. Er zielt auf die endgültige Zerstörung aller anderen psychischen Mechanismen und will sich zur Lösung der hauptsächlichsten Lebensprobleme an ihre Stelle setzen.«<sup>9</sup>

Lassen wir zunächst die Frage nach dem Eindringen des Surrealismus in die Lösung der Probleme des Lebens beiseite (darauf werden wir im Verlauf zurückkommen müssen) und befassen wir uns mit der Poesie und der Methode des poetischen Schaffens, wie sie diese Formulierung der Surrealisten liefert.

Wie weit weg sind wir da von allen thematischen und formalen Problemen, wie die gegenwärtige Poesie sie aufbrachte!

#### *Velimir Chlebnikovs Schatten oder Wege in die Poesie*

Im Bemühen, die Poesie auf die höchste Stufe reiner Emotion emporzuheben und im Kampf mit den Symbolismusepigonen, die die Poesie auf Musik umgestellt hatten, vergaßen die Surrealisten ganz das Material der Dichtung selbst: Das Wortkunstschaffen und das Wort als solches hatten sie dem elementaren, blinden Automatismus untergeordnet.

Im Wachstums- und Befreiungsprozess vom Dadaismus gab es einen Moment, in dem die französische Poesie des linken Lagers auf die Bemühungen der russischen »Zaum'« hätte treffen können. Genauso wie die Blok'schen »Zwölf« auf dem Höhepunkt der russischen Revolution ihren Widerhall im »Prikaz« André Salmons gefunden hatten, und die dynamische Poesie Blaise Cendrars mit der Intonations-Rhythmik, dem Stakkato und dem schlagkräftigen Vers Majakovskijs kongruiert hatte, hätte die Poesie des mit dem Niedergang der Bourgeoisie einhergehenden Tohuwabohus beim Übertrumpfen der Tradition und Etablieren eines neuen Stils auf das Problem der selbstwertigen Wort- und Lautbedeutung und die ungegenständliche Poesie treffen müssen. Aber der Schatten des großen Schein-Heiligen, des genialen Narren in Christo und Poeten Velimir Chlebnikov war nur kurz aufgeflackert.

Der Zusammenbruch der Surrealisten war zu jäh.

Das, was bei Chlebnikov mit seinen psychologischen Verschiebungen nur ein Konstruieren von Poesie als höchster Gedankenalgebra war, das, was bei Apollinaire nur der Versuch war, eine neue Methode des poetischen Schaffens zu etablieren, verkehrte sich bei den Surrealisten in chaotische Inhaltsleere



## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

und chaotischen Automatismus, wozu keinerlei Schaffen nötig war. Sie gingen bis zum äußersten Extrem seelischer, an Wahnsinn grenzender Verwirrung.

Aber entlang der Meilensteine der großen Wahnsinnigen zeichnet sich der Weg ab, wie man alte Formen überwinden und revolutionäres Schaffen erlangen kann. Das ist das Schicksal der Poesie. Da sie nur auf Empfindungen und Gefühle baut, die kaum ins Bewusstsein dringen, und der Welt reiner Emotion vorbehalten ist, kann die Poesie sich nicht in Bilder, Metaphern und Allegorien verwandeln. Poesie ist all das, was nicht unter Prosa fällt. Ließe Poesie sich erzählen, verwandelte sie sich in Literatur niedrigster Sorte.

Die Entwicklung der Gegenwartspoesie verläuft fast parallel zur Evolution der Psyche des heutigen Menschen mit all ihren Verschiebungen und komplexen Erfahrungsinhalten.

Betrachtet man die westliche Dichtung der letzten Zeit, für die die völlige Verlorenheit der kapitalistischen Gesellschaft und die Zersetzung ihrer Grundsätze und Normen kennzeichnend ist, sehen wir, dass alle neuen Geistesströmungen des literarisch-künstlerischen Schaffens völlig durchtränkt sind von mystischer Trunkenheit, Irrationalismus, pathologischer Erregtheit, geistiger Perversion, Erotik, raffinierter Neuropathologie, Pseudo-Prophetei, einer Dominanz des Instinkts über das Gefühl, Alpträumen und Träumen, Halluzinationen und Phantastik, Ängsten und auswegloser Furcht.

Freuds Theorie hat das Problem der inneren Erfahrungen verschärft, da er sie bis in die nicht mehr fassbaren unterbewussten Wurzeln vertieft hat.

Wer entschlüsselt deren verborgenen Sinn, deren unheimliche Zielgerichtetheit? Alle Nuancen zwischen Wahnsinn und Genialität sind wie weggewischt. Und der schwindelerregenden kapitalistischen Wirklichkeit mit ihrem bestialischen Appetit und ihren animalischen Instinkten entsprechen grausame Echorufe: der Schrei seelischer Bestürzung und das Geheul rasenden Zorns.

So rufen von Land zu Land, von Generation zu Generation große Wahnsinnige einander zu.

Und je tiefer der ohrenbetäubende Rhythmus der bourgeois-kapitalistischen Anarchie ins Leben vordringt, desto pathetischer und tragischer wird das Geheul. Edgar Allan Poe, Nietzsche, Baudelaire, Arthur Rimbaud, Oscar Wilde, Velimir Chlebnikov.

Wie viele solcher »unerkannter« Genies und ungehörter Wahnsinniger es sonst wohl noch gibt!

Ein Verdienst der Surrealisten besteht auch gerade darin, dass sie nicht nur die Meilensteine der traditionellen Dichtung mit den Meilensteinen der großen revolutionären Einzelgänger verbunden haben, sondern zudem erstmals erzwungen haben, vieles genauer zu betrachten. Dank ihnen erschienen Schriftsteller wie Gérard de Nerval, Aloysius Bertrand, Petrus Borel und sogar solch ein abgedroschener Name wie Marquis de Sade in einem völlig anderen Licht.

*Lautréamont – ein Dichter mit tragischem Schicksal*

Aber das Bemerkenswerteste ist, was für ein Interesse sie für den Dichter Lautréamont entfachten. Sein Name hatte zwar die Aufmerksamkeit der führenden Literatur zu Beginn der [18]70er Jahre auf sich gezogen: Rémy de Gourmont äußerte sich über ihn durchaus überheblich; Léon Bloy lobte ihn weder noch kritisierte er ihn – und so geriet er in Vergessenheit.

Hinter dem absichtsvoll präventiösen Pseudonym Comte de Lautréamont verbarg sich der junge französische Dichter Isidore Lucien Ducasse, geboren im südamerikanischen Montevideo, wo sein Vater französischer Konsul war. Ungefähr mit 19 befreite Lautréamont sich vom Joch des ihn bevormundenden Vaters und begab sich nach Paris. 1870 blitzte seine Gestalt auf den Arbeitstreffen der künftigen Streiter der Pariser Kommune auf. Manch einer erinnert sich, wie Isidore Ducasse, zerlumpt und schlecht gekleidet, es liebte, die Cafétische zu erklimmen, um von dort aus seine grauenerweckenden revolutionären Reden zu halten, die bei den Pariser Kommunarden begeisterte Zustimmung fanden.

Aber hier vermischen sich Legende und Wirklichkeit, gesicherte Fakten über sein Pariser Leben gibt es nicht. Er starb mit 24, verbraucht, hungrig, einsam und verlassen; und er hinterließ den Band *Die Gesänge des Maldoror*<sup>10</sup> sowie ein recht kurzes Vorwort zu einem Gedichtband, der nicht überliefert ist.

Lautréamont ist ein Dichter mit tragischem Schicksal, großem Zorn und Anfällen von Rachsucht. Nicht eine zeitgenössische Literatur kennt eine derartige Gotteslästerei und solch blasphemische Worte, wie seine *Gesänge des Maldoror* sie enthalten. Renitent fordert er Gott zum Kampf heraus. Seine verdammenden, bedrohlich erhobenen Arme scheinen sich auf alle Kontinente zu erstrecken, seine gellende bestialische Stimme scheint alle Horizonte zu erreichen, und vom Donnern seiner Verwünschungen hallt das ganze Himmelsgewölbe wider. Lautréamont misst seine Kraft mit den Elementen: Er streitet mit dem Ozean, unterhält sich mit dem Wind und liefert sich auf der Stelle Wortgefechte mit den Planeten. Doch das ist kein selbstzufriedenes vertrautes Liebäugeln mit der Sonne Vladimir Majakovskijs, sondern eine Ohrfeige und ein dem ganzen Weltenbau wutentbranntes Ins-Gesicht-Rotzen. Nicht die Gutherzigkeit eines »Leuchte, keine Widerrede«, sondern das Boshafte »Veschwinde, keine Teufelei«<sup>11</sup>. Lautréamont wirkt wie eine Ausgeburt der Hölle. Der Teufel selbst, wenn es ihn denn gäbe, fände keine solchen Worte und keinen solchen Tonfall, um die Welt zu verfluchen.

Lautréamont ist majestätisch gottlos oder göttlich besessen vom Paroxysmus wütender Verzweiflung. Zu so einem Pathos der Verwünschung brachte es nicht einmal der furiose Savonarola im Kampf mit den irdischen Anfechtungen, solche Töne wie in den *Gesängen des Maldoror* werden wohl nur in Dantes *Hölle* angeschlagen.

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

Lautréamont sieht in dieser Welt niemanden, außer Gott und sich selbst. Zwischen ihm und Gott ereignet sich gleichsam ein grausames, monströses Duell, für das allein er, Lautréamont, auserkoren und würdig ist. Und in diesem Duell wird die ganze Kraft der Leidenschaft, der ganze Energievorrat, die ganze innere Anspannung seitens Lautréamonts mit der Passivität, Gleichgültigkeit und Unpersönlichkeit seines ebenbürtigen Widersachers konfrontiert. Die Vergegenwärtigung dieser furchtbaren menschlichen Tragödie macht seine Größe aus.

Lautréamont ist wahnsinnig einsam. Er steht allein vor dieser majestätischen Leere, ihn dürstet, zu voller Größe zu gelangen, sich in unmenschlicher Anspannung mit ihr zu messen, von gleich zu gleich; daraus schöpft sein dichterisches Talent seine Kraft. Das ist der höchste Grad des romantischen Sich-Emporschwingens, sogar in Geist und Wesen um ein Vielfaches überlegen. In Lautréamont ist die ganze Beunruhigung der Einsamkeit mit dem erdrückenden Pessimismus der Romantiker verwoben, aber nicht zu einem lyrischen Ergießen verbinden sie sich bei ihm und nicht zu der Schmeichelei von die Seele erbauenden Täuschungen, sondern in einem tosenden elementarem Protest.

Wegen dieses Rebellentums galt ihm jetzt auch die Anerkennung der französischen Dichtung.

Aber worin besteht das Neue, worin das Verführerische, das die zeitgenössischen jungen surrealistischen Dichter ein halbes Jahrhundert später in ihm sahen? Natürlich nicht in dem Gotteskampf allein, sondern in der Aufrichtigkeit und der undurchdringlichen Tiefe; in der Präzision seines Sprachmaterials, im Fehlen heuchlerischer Worte und in der mutigen Expressivität; in der Identität von Ausdruck und Erfahrung und der Zuspitzung des inneren, bis in die Tiefe des Unterbewusstseins reichenden Dramas; in seiner pathetischen schöpferischen Imagination und in der Originalität individueller Wahrheit.

### *Die Hauptströmungen der französischen Poesie*

Verfolgt man die Entwicklung der französischen Poesie von den Romantikern bis heute, so merkt man schnell, dass der Weg zu Lautréamonts Poesie von allen vorangegangenen Dichterschulen vorbereitet wurde.

Im Wunsch, sich von den starren klassizistischen Formen zu lösen, begann die Poesie, sich etwas vom Didaktismus und der logischen Abhängigkeit der Wörter zu befreien. Allmählich verdrängte sie die praktische Bedeutung der Sprache und fand zur Dominanz von Rhythmus und Musikalität über den Sinn und des Lauts über das Wort. Gleichzeitig gelangte sie auch zur Loslösung von der Realität zugunsten der schöpferischen Erfindungsgabe und zum Erschaffen selbstwertiger poetischer, jenseits der sichtbaren

Welt liegender Fakten. Die Persönlichkeit mit den unerforschten Bereichen ihrer Innenwelt und der ganzen Rätselhaftigkeit des menschlichen Daseins wurde zum einzigen Kriterium für poetisches Schaffen. Dieser extreme Individualismus bedurfte keinerlei tradierter ästhetischer Gesetze, es genügte, mit ausreichender Klarheit die innere Wahrheit des Dichters auszudrücken. Der Dichter hatte so unmittelbar und exakt wie möglich all seine intimen inneren Erfahrungen wiederzugeben, sich nur auf die Schärfe seiner Empfindungen, die Schnelligkeit und Lebendigkeit seiner Wahrnehmungen zu verlassen. Die poetische Wahrheit wurde zum Synonym für absolute Unmittelbarkeit und die totale Unterwerfung unter jenen ursprünglichen Automatismus.

Von hier zum Surrealismus war es nur noch ein Schritt.

Und der Weg zu ihm lag zweier Strömungen wegen in der französischen Poesie.

Erstens – mit einem etwas zugespitzteren formalen Moment – von Aloysius Bertrand über Mallarmé zu Max Jacob und Reverdy; und zweitens – stärker thematisch unterfüttert – von Gerard de Nerval über Baudelaire, Rimbaud und Lautréamont zu Guillaume Apollinaire und den Surrealisten.

Wenn wir hier ausführlicher nur auf Lautréamont eingegangen sind, so deshalb, weil er im Geiste seines schöpferischen Werks dem Surrealismus am nächsten stand.

Aber erschöpft sich die gesamte französische Poesie in den Surrealisten allein? Bei weitem nicht. Jede der genannten Strömungen brachte einzelne Schulen hervor, die gut miteinander auskamen. Neben Epigonen des Symbolismus, wie Paul Claudel und Francis Jammes, setzen Freunde und Anhänger Apollinaires ihre Arbeit fort, erblühen die Neoklassiker sowie einzelne Dichter, wie Paul Valéry oder Jean Cocteau, den man in keiner Schule unterbringt, und irgendwas arbeiten sogar die Unanimisten beziehungsweise die, die man gewöhnlich als Unanimisten bezeichnet.

Meine Aufgabe ist nicht, hier eine erschöpfende Analyse der gesamten französischen Poesie zu liefern, sondern lediglich, die Hauptrichtung aufzuzeigen, da der Surrealismus darin den dominierenden Platz einnimmt und da seine Vertreter die wirksamste und einflussreichste literarische Gruppe im gegenwärtigen Frankreich stellen. Der surrealistische Einfluss ist unbestritten. Man kann sogar ohne zu übertreiben behaupten, dass sich die französische Literatur insgesamt im Verlauf der nächsten Jahre unter dem Einfluss des Surrealismus entwickeln wird und, unabhängig davon, unter dem von Marcel Proust.

Vielleicht wird der surrealistische Einfluss nicht uneingeschränkt sein und sich eher durch ein Sich-Abstoßen vom Surrealismus ausdrücken und nicht durch die imponierende Anziehungskraft seiner schöpferischen Möglichkeiten; vielleicht wird er am häufigsten nicht darin zum Ausdruck kommen, was er

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

erschafft oder annimmt, sondern darin, was er negiert; aber es besteht kein Zweifel daran, dass der Surrealismus in den nächsten Jahren die Rolle eines Gradmessers für die französische Literatur spielen wird.

Auch heute schon hat das Beste von dem, was die französische Poesie und ein Teil der französischen Prosa in den letzten drei Jahren geboten hat, in gewissem Grad die Feuerprobe des Surrealismus durchlaufen oder unmittelbare Berührungspunkte mit ihm – etwa die Werke von Philippe Soupault, Joseph Delteil, Drieu la Rochelle, René Crevel, Ribemont-Dessaigues, Jules Supervielle und Marcel Jouhandeau u. a.

Was die Werke der Surrealisten selbst und die Charakteristika ihrer Hauptwortführer anbelangt, so ist es noch etwas zu früh, um sich darüber zu äußern beziehungsweise kann man dies nur mit Vorbehalt tun.

Zuerst zu den Wortführern.

Als solche müssen André Breton, Louis Aragon und Paul Éluard gelten. Um sie gruppieren sich ganze Plejaden junger Dichter, die talentiertesten sind: Robert Desnos, Roger Vitrac, Pierre Naville, Bénjamin Péret, André Masson und Max Morris.

### *Die Leitfiguren des Surrealismus*

Der Haupt-Impulsgeber der Gruppe und Theoretiker der Surrealisten ist André Breton. Außer dem »Surrealistischen Manifest« und der Gedichtsammlung *Clair de Terre*<sup>12</sup> hat er eine Reihe literarisch charakteristischer und kritischer Artikel geschrieben, zusammengefasst unter dem Gesamttitel *Die verlorenen Schritte*<sup>13</sup>. In Zusammenarbeit mit Philippe Soupault unternahm er erstmals den Versuch surrealistischer Dichtung: »Die magnetischen Felder«<sup>14</sup>. Vor ungefähr sechs Monaten brachte er seinen ersten Roman *Nadža* heraus, der richtig transkribiert auf Russisch eher *Nadža* heißen sollte. Seine engsten Mitarbeiter und Freunde sind Paul Éluard, einer der besten französischen Gegenwartsdichter, und Louis Aragon, ein glänzender Essayist, der eine ganze Reihe Bücher geschrieben hat, mit denen er sich als talentiertester Pamphletist der Gegenwart empfiehlt. Seine unlängst erschienene »Abhandlung über den Stil«<sup>15</sup> ist wahrlich ein Musterbeispiel dieses Genres.

Selbstverständlich erfüllt die Mehrzahl dieser Werke nicht ganz jene Grundforderung des unkontrollierten psychischen Automatismus, den der Surrealismus von ihnen einfordert, aber bis zu einem gewissen Grad sind sie doch atmosphärisch davon durchdrungen und gesättigt.

Das regulatorische Grundprinzip surrealistischen Schaffens ist faktisch nicht der psychische Automatismus, sondern eher eine psychische, pathologisch-ästhetische Anspannung, das Dominieren der Vorstellungskraft über die Wirklichkeit bei totaler Freiheit der Phantasie.

Alle Formen von Literatur und alle Arten der bildenden Künste werden der Kontrolle durch diese Prinzipien unterzogen.

### *Vom Kubismus zur surrealistischen Malerei*

Waren in der Literatur bestimmte surrealistische Experimente möglich, weil Wort und Bild miteinander Schritt halten und die Bilder letztlich von Worten erschaffen beziehungsweise ausgedrückt werden, so war die Aufgabe der Surrealisten in den bildenden Künsten vollkommen unlösbar, da ein plastisches Werk nur räumlich ausgedrückt werden kann und soll und der Prozess seiner Konkretisierung noch langwieriger und komplexer ist. Es blieb ihnen nichts anderes übrig, als ein gewisses absolutes Ungegenständlichkeit<sup>16</sup> ausfindig zu machen, von dem Larionov mit seinem berühmten »Rayonismus«<sup>17</sup> und Malevič auf der Suche nach dem Suprematismus noch nicht einmal zu träumen wagten.

Und da kam den Surrealisten der Kubismus und vor allem der große Verführer Pablo Picasso zu Hilfe.

Unbegründet denken viele teils schadenfroh, teils einfach befriedigt, der Kubismus sei tot und habe die Bühne für immer geräumt. Der Kubismus ist kerngesund und durchaus noch bei Kräften. Das ist eine Tatsache, und zwar eine von großer Bedeutung, man hat sie zu berücksichtigen und braucht bloß die entsprechenden Schlüsse zu ziehen. Ganz zu schweigen von Picasso selbst sind auch Braque, Léger, Lhot, Gleizes und Metzinger noch überaus lebendig und machen weiter; es ist sogar eine zweite Generation aufgetaucht: Souverbie, Lurçat und andere. Aber jetzt geht es nicht um den Kubismus. Das ist ein spezielles Thema, von dem man gesondert sprechen muss. Ich möchte jetzt nur festhalten, dass, wenn man von Kubismus spricht, man nicht jenes erste Stadium vor Augen haben darf, das längst überlebt ist und unsere Vorstellung bis zum Krieg beziehungsweise bis 1920 prägte; vielmehr muss man ihn bezogen auf seine Entwicklungslinie und jene Etappen betrachten, die er seit dem Moment seiner Entstehung durchlaufen hat.

In seinem ersten Stadium war der Kubismus hauptsächlich eine Gegenreaktion zum Impressionismus. Allseits bekannt sind die überragenden Einflüsse, die von Cézanne, Seurat, der Negerkunst, El Greco und anderen ausgingen. Seine Hauptintention war es, die Dinge von allen Seiten zu erfassen, die Gegenstände in ihre elementaren geometrischen Formen zu zerlegen und daraus, strengen Kompositionsprinzipien folgend, ein autonomes, geschlossenes Ganzes zu erschaffen; so sollte jedes Gemälde sein im Gegensatz und als Gegenreaktion auf die Verstreutheit, Zufälligkeit und fehlende Komposition bei den Impressionisten.

Dieser Dogmatismus und die mathematische Exaktheit erschienen zurecht wie ein neuer, raffiniert getarnter Akademismus.

In der nächsten Etappe begannen die Kubisten – ihrem obersten Grundprinzip folgend, der Verstand müsse unsere visuelle Wahrnehmung dominieren –, sich allmählich von der Tyrannei der Dinglichkeit zu befreien.

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

Sie verwendeten die durch Zerlegung gewonnenen plastischen Elemente der realen Welt, isolierten und gruppieren sie, den Kompositionsgesetzen folgend, vollkommen eigentümlich und eigenwillig. Angesichts der Realität verwandelt sich das Gemälde auf diese Weise in eine zweite, unabhängige und eigenständige Realität, was dem Künstler spezifische, streng malerische Konsequenzen abverlangt, für welche ihm die sichtbare Welt nur eine bestimmte Grundlage liefert. Diese Schritte kann der Maler nur aus sich selbst schöpfen, aus seinen schöpferischen Möglichkeiten, dem Grad der eigenen Kultur und seinem Talent entsprechend.

Die Entwicklung des Kubismus im zweiten Stadium wäre insofern vollkommen folgerichtig, führte sie nicht dialektisch zur Negation seiner selbst. Von der Freiheit der schöpferischen Erfindungsgabe hin zu absolut grenzenloser Freiheit stehen alle Tore offen.

Das Schaffen Picassos dient in diesem Sinne als eindrucklichstes Beispiel.

### *Pablo Picasso und seine Verschiebungen*

Hatten Cézanne und ihm folgend die Impressionisten im Zuge der Pleinairmalerei das Fenster in die Natur und die sichtbare Welt geöffnet, so hatte Picasso alle Türen schon nicht mehr zur realen Welt, sondern zur jenseitigen, transzendenten Welt sperrangelweit aufgestoßen.

Befreit davon, die Natur abzubilden, ließ Picasso nun die unmittelbar wahrgenommene reale Welt ebenfalls hinter sich. Nicht nur die von ihm verwendeten plastischen Figuren verloren ihre reale, räumliche Bedeutung, vielmehr hüllte er auch deren Transposition in eine gleichsam komplexe Ideographie und Metaphysik ein.

Deshalb muss und sollte man, wenn man vom Kubismus als Malerschule spricht, einzig an Georges Braque denken und Picasso indes nur erwähnen. Das, was Picasso jetzt macht, hat die Grenzen der Malerei gewissermaßen hinter sich gelassen. Es reißt sich von der Leinwand los, durchbricht den Gemälde Rahmen und wird fortgetragen in endlose philosophische Weiten. Seine bildende Kunst und seine plastischen Objekte haben jede fühlbare und vorstellbare Realität verloren und sich in plastische philosophische Hypothesen verwandelt. Ihr mit bloßem Auge zu folgen ist völlig ausgeschlossen! Picassos Kunst widerspricht nicht nur allen optischen Gesetzen, sondern ist auch für den Verstand nur schwer zugänglich. Unsere visuelle Erfahrung kann sich nur schwer damit arrangieren. Angesichts der Gemälde Picassos dominieren der Denkprozess und unsere Verstandeswahrnehmung über die rein visuelle Wahrnehmung. Sogar dann, wenn er sich mit simplen Fakturuntersuchungen unterhält und bestrebt ist, die Relativität von Formen auszudrücken, hinterlassen diese Versuche Spuren von Unruhe. Er versetzt uns in eine Welt des Unerreichbaren und Außerrealen mit all ihren unheimlichen Möglichkeiten.

Picassos Gemälde der letzten Zeit entsprechen mehr als alles andere den surrealistischen Grundthesen, wie sie André Breton in seinem Buch *Der Surrealismus und die Malerei* formulierte.

»Der Irrtum, der begangen wurde, lag in der Meinung, der Bildgegenstand könne nur der äußeren Welt entnommen werden, oder es war einfach der Irrtum, ihn da überhaupt zu suchen. [...] Die Werte des Wirklichen müssen einer grundlegenden Prüfung unterzogen werden, darin sind heute alle geistigen Menschen einig; und um dieser Notwendigkeit zu gehorchen, muß sich das bildnerische Werk einem rein inneren Vor-Bild zuwenden, oder es wird aufhören zu sein.«<sup>18</sup>

Auf diese Weise war Picasso, ohne es selbst zu merken, zu einem Impulsgeber für den Surrealismus geworden.

Nicht von ungefähr huldigte ihm eine ganze Gruppe Surrealisten vor Kurzem öffentlich im Theater und verschickte ein Sendschreiben an ihn, um »ihre Verehrung und Ergebenheit« auszudrücken.

Der zweite Impulsgeber für den Surrealismus war Giorgio de Chirico.

### *Giorgio de Chirico und das Geschreibsel der Maler*

Im künstlerischen Werk de Chiricos sind, da wir ihn im Zusammenhang mit dem Surrealismus betrachten, zwei Perioden zu unterscheiden: die metaphysische Periode, die vom Anfang seiner künstlerischen Tätigkeit bis ungefähr 1922 reicht, und die allegorische Periode, der er bis heute treu geblieben ist. Auf die erste Periode beziehen sich die Surrealisten selbst, erkannten sie ausnahmslos an und leiteten von ihr teils ihre Ästhetik ab; die zweite aber lehnten sie ab, da sie von ihrer eigenen ideologischen Einstellung abwich. Die Surrealisten sprachen von einem Bruch, hervorgerufen durch de Chiricos Weggang von Paris nach Italien, durch den Einfluss der alten Meister auf ihn sowie durch die gegenwärtige neoklassizistische italienische Malerei.

Um den Verlauf von de Chiricos Entwicklung nachzuvollziehen und die faktische Möglichkeit eines Bruchs zu ermitteln, den wir jedoch für rein äußerlich halten, muss man seine ersten Versuche als Maler heranziehen.

Als de Chirico 1911 nach Paris kam, hatte er noch nicht völlig mit den für ihn dringlichen impressionistischen Problemen abgeschlossen. De Chirico, Italiener der Herkunft nach, war in Griechenland geboren und ausgebildet worden; er hatte es geschafft, sein italienisches Temperament und seine feurige Phantasie zu bewahren. Aus Griechenland brachte er vor allem einen mit einem Arsenal majestätischer Ruinen angefüllten Kopf mit nach Paris: Erinnerungen an Frontone und die Kolonnaden des Parthenons, an antike Statuen und an die sich vor den griechischen Wagen aufbäumenden Pferde. Angekommen war er mit überholten Vorstellungen über die Entwicklung in der neuen Malerei, den Kubismus hatte er vorbeiziehen lassen und nur



## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

dessen technische Verfahren wahrgenommen; im Impressionismus erkannte er statt einer malerischen Disziplin dessen oberflächliche theoretische Äußerlichkeit. De Chirico wollte aus der etymologischen Bedeutung des Wortes »Impressionismus« (*impression*: Eindruck!) ein ästhetisches Postulat ableiten. Er wollte, dass die Malerei nicht *nur unsere Eindrücke von der Natur und den Dingen wiedergäbe*, sondern dass sie *selbst den Eindruck erzeugte*. Daher auch sein Bemühen um Sujethaftigkeit und Ausdrucksstärke, und da liegt der Ausgangspunkt, von dem aus sein Werk sich entwickelte. Ohne Didaktismus und Anekdotenhaftigkeit zu verfallen, wovor ihn die führenden Strömungen bewahrten, brauchte de Chirico bloß alle möglichen Alltagsgegenstände der impressionistischen und kubistischen Stillleben gegen Überreste von Tempeln und Götterstatuen einzutauschen und sich seines Arsenalts griechischer Ansichten zu bedienen, und jedes beliebige Gemälde gewann deutlich an fesselndem Inhalt und Sujethaftigkeit.

Und die Frage nach der Sujethaftigkeit, jedes Mal unter verschiedenen Vorzeichen gestellt, ist aktuell die Frage in der Malerei. Das Interesse an de Chiricos Werk erklärt sich gerade damit, dass die ganze Periode mit der französischen Malerei an der Spitze – vom Impressionismus bis zum Kubismus – einerseits unter dem Zeichen stand, Didaktismus und Sujethaftigkeit zu verbannen, und andererseits unter dem Zeichen, sich am Ding als solchem zu ergötzen. Abgesehen vom Inhalt übersteigerte de Chirico teils die plastische Ausdruckskraft der Dinge; er verlieh den Objekten etwas Subjekthafes und Beseeltes und hüllte sie so gleichsam in metaphysische Bilder ein. Aber de Chirico erreicht diesen Effekt häufig auf rein mechanischem Weg: durch eine Veränderung der Umgebung oder durch die Zerstörung unserer gewohnten Wahrnehmung von den uns umgebenden Gegenständen. Schlaf- oder Esszimmermöbel versetzt er in die Umgebung einer Gewitterlandschaft, die schlanken feierlichen Figuren alter Götter verpflanzt er gemeinsam mit Artischocken und Bananen in einen leeren Raum wie auf einen Müllplatz; den sich aufbäumenden edlen Rossen des Parthenonreliefs verpasst er einen monumentalen Hintergrund aus Fabrikschloten, als handelte es sich um Mustangs in der amerikanischen Prärie. Durch die Unerwartetheit und die paradoxe Situation gewinnen die Gemälde eine unheilvolle Tragik und einen metaphysischen Symbolismus. Diese Tendenz ist in all seinen Gemälden zu beobachten. Naturgemäß gibt es einen äußeren Unterschied zwischen der ersten und zweiten Periode, aber das Schaffen de Chiricos hat sich im Wesentlichen kaum verändert, und von einem Bruch zu sprechen ist absolut nicht notwendig. Sein Schaffen wurde schablonenhafter, monotoner und repetitiver. De Chiricos Einfälle hatten schlicht an Brisanz verloren. Seinen Phantomen und Mannequins ging das Phantasmagorische nur deshalb verloren, weil wir uns an sie gewöhnt haben. Wir begegneten ihnen so häufig,

dass sie uns nicht mehr berühren und keine Neugier wecken. Wir wissen, dass jenes Phantom – das fast so dargestellt ist wie auf einer Provinzbühne der Schatten von Hamlets Vater – auf dem einen Gemälde, ob allein oder mit seinem Zwilling, die Architektur verkörpern wird, auf einem zweiten die Wissenschaft, auf einem dritten die Philosophie oder eine andere Abstraktion, abhängig von den jeweiligen Attributen, mit denen de Chirico die Schatten ausstattet. Aber furchterregende Gesichter sind das längst nicht mehr, sondern nur Allegorien, die mit mehr oder weniger Erfolg Vignetten zieren und auf Universitätsdiplomen figurieren können; Kunstwerke sind das jedenfalls keine.

De Chirico ist ein überaus mittelmäßiger Künstler. Probleme der Farbe und des Kolorits haben ihn nie beschäftigt. Vom Standpunkt malerischer Meisterschaft aus machen seine Leinwände einen erbärmlichen Eindruck. Nähert man sich der Frage nach dem malerischen Werk nicht mit den Mitteln der Malerei, sondern der Literatur, so hat de Chirico nur eine Symbolik der Maskerade und ein metaphysisches Geschreibsel geschaffen. Was für ein wirklich grässliches und präntiöses Geschreibsel klingt allein schon in seinen Gemäldetiteln an: »Betrachter der Unendlichkeit«, »Die beunruhigenden Musen«<sup>19</sup>, »Freude und Geheimnis einer seltsamen Stunde«. Da haben wir ein Geschreibsel, das, oberflächlich betrachtet, für Poesie gehalten werden kann und offenbar die Surrealisten im ersten Moment verführte. De Chirico ist ein schlechter Maler und kein Dichter. Sein Werk ist ein sehr grelles Beispiel für die Verfallsstimmung. Er gemahnt an einen anderen Dekadenten, der im gleichen Maße wie er an Geschreibsel krankt, an den Akademiker Gustave Moreau, obwohl das Übergewicht im Sinne malerischer Meisterschaft zweifellos aufseiten Moreaus liegt. Expressivität und Sujethaftigkeit sind grundsätzlich unter der Bedingung in der Malerei annehmbar, dass sie nicht auf Kosten der Malerei und ausschließlich mit den ihr eigenen Mitteln erreicht werden und nicht mit solchen der Literatur. Bei de Chirico verhält es sich genau umgekehrt. Wenn die Surrealisten de Chirico zu seiner Zeit als ihren Impulsgeber erwählten, haben sie sich hauptsächlich von der literarischen Seite seines Werks und seiner poetischen Phraseologie verführen lassen.

### *Die surrealistischen Maler*

Nach den Hauptimpulsgebern für den Surrealismus, Picasso und de Chirico, können wir nun zu den normalen Malern übergehen. Allerdings muss hier erwähnt werden, dass sich die Surrealisten, neben Picasso und de Chirico, auch Georges Braque als Ideengeber einverleibten. Aber bezogen auf diesen Künstler erhebe ich aufs Kategorischste und Energischste Einspruch. Ich weigere mich, ihn im Lichte der surrealistischen Ästhetik zu betrachten. Georges Braque ist momentan der glänzendste Maler-Poet. Die Aufgaben, die er sich stellt, und die Art, wie er sie löst, stehen auf einem ganz anderen

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

Blatt. Als Repräsentant der wahren französischen Tradition mit ihrer tiefen malerischen Kultur ist Georges Braque in der neuen Gegenwartskunst deren bester Vertreter. Sein Schaffen wird nicht von Scholastik oder metaphysischen Problemen getrübt. Jene Vorbehalte – unabhängig von ihrer Begründetheit und Wahrhaftigkeit –, die die Surrealisten selbst gegenüber diesem Künstler erheben, erlauben es uns, ihn hier nicht näher zu betrachten.

Aus dem allgemeinen Umfeld surrealistischer Maler sind vor allem Max Ernst und Yves Tanguy hervorzuheben. Vielleicht wurde nicht so sehr von Letzterem wie von Ernst erstmals die Frage nach der plastischen Metapher in der Malerei aufgebracht. Die Erfahrung der Poesie nutzend gestattet sich Ernst, von »Kristall-Bächen« zu sprechen, von »Korallen-Lippen« und verwendet in der Malerei, so wie Lautréamont in der Poesie, unerwartete, bildliche Assoziationen in der Art wie »Meine Augen wurden schwer von der ewigen Schlaflosigkeit des Lebens« oder »Leg in die Messer deine Tränen«. Pferd oder Mensch werden bei ihm häufig zu einem komplexen Trugbild. Aber nicht zum Imaginismus wie in Esenins Dichtung oder Chagalls Malerei, nicht zu allegorischen Darstellungen wie bei de Chirico und nicht zu mythischen Figuren, Kentauren oder Sirenen, sondern zu einem satten plastischen Bild von der verkörperten malerischen Form. Besonders interessant ist es, die Entwicklung dieses Künstlers vom Jahr 1926 an zu verfolgen. Freilich unterläuft Ernst oft Dekorativität, aber selten oder fast nie Symbolismus oder Allegorik.

Ähnliche Verfahren wandte auch Yves Tanguy an, wenngleich in einem anderen Genre. Sein Sujet ist meist eine märchenhafte, zauberhafte Landschaft mit magischen Feuer- oder Kometenschweiften.

Doch sowohl Max Ernst als auch Yves Tanguy sind vor allem Maler; mehr noch: Sie sind regelrecht Maler-Meister. Ungeachtet des auch für sie in gehörigem Ausmaß typischen Geschreibsels, erreichen sie Zauberhaftigkeit mit dem Mittel des sich selbst genügenden, gemalten Bilds im engen wie weiten Sinne dieses Worts. In ihren Gemälden dominieren Elemente der Malerei wie Farbauftrag, Farbgebung und Kolorit. Ihre magischen Verfahren überdecken die von ihnen verwendeten malerischen Mittel nie komplett. Die Elemente der Märchen- und Zauberhaftigkeit haben zweifellos ein eingeschränktes Existenzrecht in der gegenwärtigen Malerei unter der Bedingung, dass sie nicht in irgendeine Roerich-Manier abdriften. Und genau deshalb scheint mir, dass aus der ganzen Gruppe von Surrealisten gerade diese beiden Künstler hervorgehoben werden müssen, da ihre Experimente und Intentionen zu schöpferischer Weiterentwicklung taugen und zu sehr interessanten Phänomenen der Malerei führen werden.

Sowohl Ernst als auch Tanguy rehabilitierten in den letzten Jahren erstmals wieder das Figürliche in der Malerei – das über die Maßen vom engen Formalismus der vorausgegangenen Schulen verdrängt worden war –

sowie ein Moment lyrischer Expressivität, erlangt nicht nur durch technische Farbverfahren, sondern durch die Form und die Sujethaftigkeit, wengleich bislang abstrakt.

Von diesen beiden Malern gelangen wir zu zwei Veteranen, die schon die dadaistische Phase mitgemacht haben: Francis Picabia und Man Ray. Seit der Krise des Dadaismus stehen die Surrealisten nicht mehr uneingeschränkt zu Picabia, sehen ihn aber noch als einen der ihren an. Und vielleicht müsste man ihn nicht unbedingt erwähnen, zumal er bereits gestreift wurde, als vom Dadaismus die Rede war. Picabia ist ein zwar lautstarkes, aber unbedeutendes Phänomen. Er gehört zu jenem Menschenschlag, der im literarisch-künstlerischen Milieu recht häufig ist. Solche Leute sind nicht fähigkeiten- und talentlos und können mit allen Kunstarten in eine dilettantische Beziehung treten. Sie schreiben Gedichte, Romane, beschäftigen sich mit Malerei, Musik und so sofort. Ihre Werke sind qualitativ häufig besser als durchschnittliche Arbeiten ausgewiesener Spezialisten, doch haftet ihnen immer etwas Seichtes und Fingerfertiges an. Sie machen alles gewissermaßen gut und gekonnt, aber sie sind nur groß gewordene Wunderkinder, die bis ins Alter mit dem schneidigen Gebaren des Jünglings durchkommen, mit gekräuseltem Schnurrbart und Chrysantheme im Knopfloch. Dies schneidige Aussehen bleibt ihnen ein ganzes Leben lang treu und spiegelt ihre innere Verfassung in ausreichendem Maß wider. Zu seiner Zeit hatte Picabia mit dem Impressionismus begonnen, war dann zum Futurismus übergegangen und schließlich zum Kubismus. Und mit ebensolcher Leichtigkeit und Seichtigkeit ist er jetzt zum Surrealismus übergetreten.

Was Man Ray betrifft, so ist er kein Maler, sondern ein Fotograf. Freilich leistet er sich zuweilen den Luxus eines malerischen Exzesses, doch passiert das sehr selten und, zum Glück, ohne dass jemand dies rührt oder aufregt. Es kommt über ihn wie ein Fieberanfall oder Zahnschmerzen. Er kränkelt und beruhigt sich. Auf fotografischem Gebiet macht er ungefähr das gleiche, wenn auch mit anderen Mitteln, wie der Künstler Rodčenko. Der Unterschied liegt nur in der Rezeptur und der perfektionierteren Apparatur. Es handelt sich um das gleiche Fotomontageprinzip; Man Ray führt äußerst durchdachte Manipulationen, denen fotografische Positive und Negative unterzogen werden, im Labor durch, und die liefern überaus erstaunliche Resultate oder eher noch Zaubertricks und Schelmenstücke. Durch zufällige Doppel- oder Dreifachbelichtung ein und desselben Negativs im Fotoapparat erhält er mitunter seltsame, trügerische Ablichtungen, die Man Ray danach beim Abziehen der Positive übersteigert. Das Element des Zufälligen und die willkürliche Mechanisierung der bildnerisch-schöpferischen Tätigkeit durch den Fotoapparat ist für die kinematografische Technik von eigener Bedeutung, weil sie darin zur Anwendung und Entwicklung kommt. Aber verglichen mit der

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

bereits existierenden hochentwickelten kinematografischen Technik wirkt die von Man Ray praktizierte Fotomontage lächerlich amateurhaft, ein bisschen wie ein provinzieller Zeitvertreib. Man muss ergänzen, dass Man Ray in letzter Zeit begonnen hat, sich von der Fotomontage zu distanzieren, um sich der Kinematografie zu widmen. Und da hat er tatsächlich, auf dem Gebiet des avantgardistischen Kinos des Ungegenständlichentums, das in Frankreich so breite Anerkennung erfährt, eine überdurchschnittliche Erfindungsgabe entfaltet.

Nun müssen noch einige Worte über die orthodoxen Surrealisten gesagt werden, wobei Orthodoxie im Sinne größter Folgsamkeit gegenüber dem psychischen Automatismus zu verstehen ist, wie ihn André Breton dem surrealistischen Schaffen zugrunde gelegt hat.

Am folgsamsten in dieser Beziehung sind André Masson, Arp und Joan Miró. In der Malerei von Masson spiegelt sich eine überaus komplexe Verstandes- und Malerei-Chemie wider, in der Reagenzien und Reaktionen ausschließlich phantastische Resultate liefern, obwohl es richtiger wäre, hier nicht von Chemie, sondern von Alchemie zu sprechen. Nicht von ungefähr verweist André Breton in seinen ästhetischen Postulaten häufig auf Alchemisten und zitiert eifrig den bekannten Raimundus Lullus. Es kann sein, dass Masson tatsächlich durch das Malen den Stein der Weisen entdeckt. Sollte ihm das gelingen, dann und nur dann wird man ausführlicher auf ihn eingehen müssen. Vorerst stehen wir vor seinen Gemälden und vermögen weder Intention noch Willen zu erraten.

Arp hat alle bildnerischen Probleme mit beneidenswerter Naivität und Einfachheit gelöst. Alles plastisch Figurative hat er auf extrem vereinfachte und willkürliche Formen reduziert. Um sie zu verstehen, braucht man gleichfalls enorm viel Phantasie.

Das Werk Joan Mirós hat die Anziehungskraft von Feuerwerksfunken. Manchmal wirkt es wie eine Rakete, die in der Luft in plötzlich aufblitzende Sterne explodiert. Aber wenn die Fata Morgana verloschen und der erste blendende Effekt vorüber ist, bleibt man vor der Leere, vor dem gewohnten tiefblauen Abendhimmel zurück. Die Leinwände Mirós sind grafisch dekorativ, farblich attraktiv, aber dahinter ist nichts als Leere oder krumme kabbalistische Zeichen. Da gibt es nichts zu verstehen und zu fühlen. Das ist schon nichts plastisch Figuratives mehr, sondern Fiebergrafik, ohne jeden emotionalen Inhalt und ohne jede Bedeutung. Wenn ich oben von einem absoluten Ungegenständlichkeit sprach, von der weder Larionov noch Malevič zu träumen wagen, so hatte ich gerade Joan Miró im Blick.

Man könnte noch Paul Klee, Georges Malkine und andere erwähnen, aber das würde hier zu weit führen.

In groben Zügen waren das also die Charakteristika des Surrealismus und seiner Haupt-Wortführer.

Welche Schlussfolgerungen man angesichts dieses allgemeinen Überblicks ziehen kann, scheint vollkommen klar.

### *Das Schicksal des Surrealismus*

Wenn auf die Literatur bezogen und im Vorgriff auf bestimmte Ereignisse der – freilich relative und bedingte – Einfluss des Surrealismus auf die Erneuerung der Formen der Gegenwartsdichtung und auf den französischen Roman prognostizierbar ist, so kann man dies in Bezug auf die bildenden Künste keinesfalls sagen. Zumal da die Impulsgeber für den Surrealismus, Picasso und de Chirico – auf die sich derzeit die allgemeine Aufmerksamkeit aller jungen Künstler in Frankreich und Europa konzentriert –, weiterhin als Impulsgeber für den Surrealismus die Autorität stellen und die gegenwärtige Malerei mit ihren packenden Experimenten beeinflussen werden; die gegenwärtige Malerei wird sich wiederum immer stärker in Richtung Surrealismus entwickeln, auf dem Gebiet nackter Abstraktion, für das die Probleme der Malerei fremd sind und das nichts mit dem Leben zu tun hat. Als Kunstströmung wird der Surrealismus sich als Holzweg erweisen, der nicht zur allgemeinen Hauptentwicklung der französischen Malerei und Kultur zählt.

Das gleiche Schicksal wird dem surrealistischen Kino-Schaffen zuteil, ungeachtet dessen, dass es die sogenannte Gruppe der »Avantgarde« überaus belebend beeinflusst hat und sehr fruchtbar war und sich das französische Kino ohne es zum oberflächlichsten Typ des Boulevard-Melodramas entwickelt hätte.

Aber der Surrealismus als Ganzes, ungeachtet gewisser positiver Eigentümlichkeiten, stellt unserer Ansicht nach nur einen Aspekt jener Denkkrise dar, auf die wir am Anfang des Artikels hingewiesen haben und die derzeit von der gesamten europäischen Intelligenz durchlebt wird.

Und wenn wir an den Wurzeln des Surrealismus den anarchisch-nihilistischen Dadaismus finden, geboren aus dem Pathos der Verzweiflung angesichts der Schreckgespenster des Krieges, so bewahrt der Surrealismus im weiteren Verlauf die für den romantischen Individualismus und die Abspalterei der Intelligenz charakteristischen Merkmale, unabhängig davon, dass das Leben und die Ereignisse den Surrealismus auf tiefeschürfende gesellschaftliche Probleme gestoßen haben, die von ihm nicht verlangen, sich ideell-spekulativ zu positionieren, sondern konkret und aktiv zu partizipieren.

### *Das Pathos der Verzweiflung und die soziale Revolution*

Wenn die Surrealisten auf den Tod Anatole Frances Ende 1924 mit dem gehässigen Pamphlet »Haben Sie schon einmal eine Leiche geohrfeigt«<sup>20</sup> reagierten, das seinem Grundgedanken nach nicht weit über eine

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

oberflächliche, übermütige Kritik an der bourgeoisen Moral – wie sie vollkommen und grell vom Werk Frances verkörpert wurde – sowie über die traditionelle kleinbürgerliche Literatur hinausging, so forderten die Geschehnisse in Marokko 1925, sich anders zu positionieren und sie anders zu bewerten – nicht nur unter moralischen Gesichtspunkten, sondern im Rahmen jenes komplexen historischen Entwicklungsprozesses, da die bourgeoise Moral nicht mehr das Produkt abstrakter ideologischer Normen ist, sondern die Folge räuberischer bourgeoiser Instinkte, das Resultat imperialistischer Ansprüche der herrschenden Bourgeoisie und der Gesamtstruktur der bourgeois-kapitalistischen Gesellschaft.

Und wir haben gesehen, wie die Surrealisten allmählich von der festgestellten Notwendigkeit einer ideologischen Revolution zur Notwendigkeit einer sozialen Revolution übergehen, die einzig imstande ist, die Menschheit vom Klassen-Zwist zu befreien, von der Ausbeutung des Menschen durch den Menschen, denn nur sie kann völlige Freiheit der menschlichen Persönlichkeit gewährleisten.

Daraus resultierte ein Manifest, das die Surrealisten zusammen mit anderen Gruppen der Intelligenz wie »Philosophies«, »Correspondance« und »Clarté« veröffentlichten und »La Révolution d'abord et toujours« betitelten.

Von all diesen Gruppen war »Clarté« die einzige, die sich zur marxistischen Ideologie bekannte und sich dem linken Flügel der französischen kommunistischen Partei anschloss.

Von diesem Moment an beginnen die Surrealisten auch, sich genauer mit den gesellschaftlichen Problemen zu befassen; Ende 1925 bildeten sie mit der Gruppe »Clarté« einen Block und traten der Partei bei.

Von Interesse ist in diesem Zusammenhang Pierre Navilles Broschüre *Die Revolution und die Intelligenz*; darin versucht der Autor mit großem Raffinement, nicht ohne Talent und mit dem Übereifer des gerade Neubekehrten, die marxistische Ideologie mit den idealistischen Tendenzen des Surrealismus in Einklang zu bringen.

Aber dieses Revolutionsspielen der Surrealisten war nur von kurzer Dauer.

Und es lohnt wohl kaum, sich länger mit dem komplizierten Hin-und-Her zu befassen, von dem der Parteieintritt der Surrealisten und ihr baldiger Wiederaustritt begleitet war, und ebenso wenig mit den mannigfaltigen, von ihnen hervorgebrachten literarischen Materialien. Um dies zu belegen, braucht man nur auf eine Reihe Artikel zu verweisen, die in *Clarté* und in der Zeitschrift *Die Surrealistische Revolution* erschienen sowie vor allem auf zwei Sonderhefte: *Légitime défense*<sup>21</sup> von André Breton und *Au grand jour*<sup>22</sup>, unterzeichnet von allen Surrealisten.

Ungeachtet der überall sichtbaren Verweise auf den Marxismus und das dialektische Denken unterscheidet sich ihr Schreiben, bei extrem

linker revolutionärer Phraseologie, durch absoluten Eklektizismus und kleinbürgerliche, romantische Phantasterei.

Die von ihnen so ersehnte Revolution dachten sie nicht als gesetzmäßige historische Notwendigkeit, zu der die kapitalistische Gesellschaft unvermeidlich gelangen musste, sondern gleichsam als eine Art mystische Antithese, die irgendein phantastisches Reich symbolisiert, unterschieden von der sie umgebenden bourgeoisen Realität – in der sie einen Ausweg aus dem Pathos ihrer Verzweiflung finden und sich vor ihrer ungegenständlichen Intelligenzler-Sehnsucht und vor dem Leben selbst verbergen mussten.

Diese Lebensflucht ist nicht nur für die Surrealisten typisch, sondern allgemein charakteristisch für die Stimmung der gesamten führenden französischen Intelligenz.

Egal wie oft die Legende bekräftigt wird, dass zugleich mit der temporären Stabilisierung des Kapitalismus in Europa Ruhe und umfassender Wohlstand eingekehrt seien – der erdrückende Teil der französischen Literatur widerlegt fast vollständig, sie entspreche absolut nicht der Realität. Und zieht man die besten Werke der Vertreter der französischen Gegenwartsprosa heran wie Paul Morand, Drieu la Rochelle, Jean Giraudoux, Mac Orlan, Blaise Cendrars, Valéry Larbaud und Pierre Montherlant, so handelt es sich am ehesten um Tagebücher von Reisenden, genauer von Reisenden auf der Flucht (voyageurs traqués)<sup>23</sup> und nicht tatsächlich um Romane oder belletristische Werke. Sie machen sich auf nach Afrika und Amerika, tauschen Paris mit London, Madrid mit New York, Berlin mit Moskau usw. Sie machen sich auf zu anderen Breitengraden, in andere Länder, um nur ja nicht stehenzubleiben, Hauptsache, es atmet sich leichter.

Westen und Osten, Amerika und die UdSSR – das sind keine Länder und keine Welt-Teile mehr für sentimentale Reisen, sondern eine beunruhigende Ideo-Grafie jenseits von Fauna und Flora mit verfluchten Fragen an allen Punkten und Stationen. Die europäische Intelligenz lebt in heller Aufregung vor dem heutigen und in Angst und Unruhe vor dem morgigen Tag.

### *Hamlet-Metaphysik*

Jene komplexe gesellschaftliche Verschiebung, die zum europäischen Krieg geführt hat, ist erwiesenermaßen noch nicht überstanden. Die Oktoberrevolution konfrontierte die europäische Intelligenz nicht nur mit der Frage, wie es um das Schicksal der bourgeoisen Gesellschaft steht, sondern auch damit, wie es um die Existenz der bourgeoisen europäischen Kultur allgemein bestellt ist. Und in ihrer Verwirrung und in ihrer Lebensfremdheit, entfremdet von den breiten Massen, steht die Intelligenz am Scheideweg ohne zu wissen, mit wem sie ihr Schicksal verknüpfen soll – mit der bourgeoisen gestrigen Kultur oder mit der proletarischen, sozialistischen Kultur, die im Zuge



## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

der sozialen Revolution neue materielle und ideologische Werte mitbringt.

»New York oder Moskau – das sind Zwillinge, die meinem Herzen beide gleich fremd und nah sind«, schrieb unlängst einer der talentiertesten jungen Schriftsteller, Drieu la Rochelle, als wüsste er, dass von diesem Dilemma das Schicksal des gegenwärtigen Europa sowie der europäischen Kultur insgesamt abhängt.

Dem Los der Verwirrung und der totalen, kollektiven Aberration der französischen Intelligenz konnten sich auch die Surrealisten nicht entziehen. Vielleicht tragen ja gerade sie die Schuld an jenem sich jetzt gerade in Frankreich behauptenden Revolutionsfetischismus, der nicht Folge des Klassenkampfes ist, nicht der sich organisierenden und organisierten proletarischen Kräfte, deren Aufgabe die Ablösung der bourgeoisen-kapitalistischen Anarchie ist, sondern eine Folge der Revolution als übernatürlicher Kraft oder wunderwirkendes Prinzip.

Als Intelligenzler ohne Fundament waren die Surrealisten auf politischem Gebiet romantische Träumer und kleinbürgerliche Mystiker. In Unterredung mit den Schatten großer Geister und jonglierend mit den Schädeln genialer Toter, erschufen sie nur eine Art eigentümliche Hamlet-Metaphysik, die ihnen jede Ideologie ersetzt. Hinter dieser Hamlet-Metaphysik verbergen sich vielleicht auch im Wesentlichen all ihre ideellen Umtriebe und politischen Aktivitäten.

Aus dem Russischen von Anja Schloßberger

- <sup>1</sup> Die Übersetzung basiert auf Romovs Artikel »Ot dada k šjurrealizmu (o živopisi, literature i francuzskoj intelligencii)«, in *Vestnik inostrannoj literatury* 3 (1929), 178–208.
- <sup>2</sup> Breton, André: »Geographie Dada«, in *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*, hg. v. Wolfgang Asholt u. Walter Fähnders, Stuttgart/Weimar 1995, 188. Der letzte Satz dieses Zitats ist in der russischen Übersetzung, die Romov verwendet, im Vergleich zum Original erheblich abgemildert und lautet wörtlich übersetzt: »Man hat sie weder einander gegenüberzustellen noch miteinander zu vergleichen« (A. d. Ü.).
- <sup>3</sup> Breton, André: »Dada-Schlittschuhlauf«, übers. v. Hanns Grössel, in *DADA total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*, in Verbindung mit Angela Merte hg. v. Karl Riha und Jörgen Schäfer, Stuttgart, 250–251, hier 250.
- <sup>4</sup> Fr. *Salon des Indépendants* (A. d. Ü.).
- <sup>5</sup> Picabia, Francis: »Manifeste cannibale Dada«, in *Dadaphone* Nr. 7/1920.
- <sup>6</sup> Breton, André: »Erstes Manifest des Surrealismus. 1924« (»Le Manifeste du Surréalisme«), in *Die Manifeste des Surrealismus*, Dtsch. v. Ruth Henry, Reinbek bei Hamburg 1968, 11–43.
- <sup>7</sup> Apollinaire, Guillaume: »Vorwort«, in *Die Brüste des Tiresias* (»Les Mammelles de Tiresias«), Basel/Boston/Berlin 1989, 5f. u. 9.
- <sup>8</sup> Breton: »Erstes Manifest des Surrealismus. 1924«, 26.
- <sup>9</sup> Ebd., 26f.
- <sup>10</sup> Comte de Lautréamont: *Die Gesänge des Maldoror*, in *Werke*, Berlin 1985, 8–363.
- <sup>11</sup> Romov zitiert etwas ungenau aus Vladimir Majakovskijs »Neobyčajnoe priključenje, byvšee s Vladimirom Majakovskim letom na dače«. Aus »svetit' –i nikakich gvozdej!« macht er »sgin', i nikakich čertej« (A. d. Ü.).
- <sup>12</sup> Dtsch. etwa »Der Erdschein« (A. d. Ü.).
- <sup>13</sup> Breton, André: *Die verlorenen Schritte: Essays, Glossen, Manifeste*, Berlin 1989.
- <sup>14</sup> Breton, André u. Philippe Soupault: »Die magnetischen Felder« (Auszüge), in *Surrealismus in Paris. 1919–1939. Ein Lesbuch*, hg. v. Karlheinz Barck, Leipzig 1986, 43–58.
- <sup>15</sup> Aragon, Louis: »Abhandlung über den Stil«, in *Surrealismus in Paris*, 633–639.
- <sup>16</sup> Hier verwendet Romov den Begriff *bespredmetničestvo* im Gegensatz zu *bespredmetnost'*, dtsh. »Ungegenständlichkeit«. Um diesen Unterschied in der Übersetzung nicht aufzuheben – häufig ist auch *bespredmetničestvo* als »Ungegenständlichkeit« übersetzt – wird dieser Begriff als »Ungegenständlichkeit« wiedergegeben (A. d. Ü.).
- <sup>17</sup> Russ. lučizm (A. d. Ü.).
- <sup>18</sup> Breton, André: »Der Surrealismus und die Malerei« (»Le Surréalisme et la peinture«, 1928), in *Surrealismus in Paris*, 605.
- <sup>19</sup> It. »Le muse inquietanti« (A. d. Ü.).
- <sup>20</sup> Fr. »Avez-vous déjà giflé un mort?«. Dieser war nur ein Teil des Pamphlets »Un cadavre«, in dem man sich gegen Anatole France wendete (A. d. Ü.).
- <sup>21</sup> Dtsch. »Notwehr« (A. d. Ü.).
- <sup>22</sup> Dtsch. »Am helllichten Tag« (A. d. Ü.).
- <sup>23</sup> Romov spielt hier auf Henry de Montherlants *Aux fontaines du désir* (Les voyageurs traqués, 1927) an (A. d. Ü.).

**»Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«**

Die russische Rezeption von DADA

Сергей Ромов

## **От ДаДа к сюрреализму (О живописи, литературе и французской интеллигенции)**

### *Третья республика и смена литературно-художественных школ*

Трудно войти в круг понимания современной французской литературы и западного искусства без некоторого представления о сюрреализме, являющемся одним из самых характерных течений последнего времени. По нему можно в достаточной мере проследить за основным уклоном умонастроений современной буржуазной интеллигенции Запада и определить степень устойчивости тех социальных форм, в которых ей приходится жить.

Мы ограничимся здесь одной только Францией, поскольку она явилась центром развития новых художественных и литературных течений последнего времени, откуда они впоследствии получили общеевропейское распространение.

По каким-то особым, специфическим условиям французской жизни временами может казаться, что развитие умственных течений во Франции таит лишь весьма отдаленную связь с социальными и экономическими кризисами, которые они определяют. Многие склонны рассматривать бесчисленную смену литературных и художественных течений последнего пятидесятилетия в их чисто спекулятивном аспекте, не углубляя и не анализируя их социальных корней.

История Третьей республики во Франции связана с развитием целого ряда направлений в искусстве и литературе, которые имеют прежде всего интернациональное значение и которые в достаточной мере определяют тот глубокий социальный сдвиг, который переживает сейчас современная Европа.

Пусть французская Коммуна временно оказалась побежденной, пусть прорывы ее нашли свой отклик и претворение в другом месте, но революционное ее значение наложило свой отпечаток на умственное течение всей Европы конца XIX века.

Недаром Франция, меняя свой политический режим после Коммуны, сменила и формальные кадры и тематическое содержание своей прозаической литературы и создала натурализм с эпическими произведениями Золя, которые послужили образцами для всего западноевропейского романа; недаром она устанавливает новые формальные методы живописного реализма в импрессионистических исканиях, которые распространились на все художественные школы

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

Европы; недаром один из участников Коммуны Артюр Рембо создает новую поэзию, которая должна была впоследствии определить те вехи, по которым пойдет развитие всей новой европейской поэзии.

### *Литературные будни*

Между Парижской коммуной и Европейской войной Франция не знала никаких глубоких социальных кризисов, и ее творческий диапазон за этот период значительно понижается.

Дело Дрейфуса было только мимолетной вспышкой либеральной совести, не имевшей глубоких социальных корней, но в какой-то степени все же определившей последний приступ зоологического национализма с сопровождавшим его кризисом мелкобуржуазного индивидуализма. Питаться ими большая литература никак не могла. В сфере их влияния и под разными уклонами оказались как наиболее типичные представители этой эпохи: Морис Барес, Поль Бурже, Анатолий Франс и отчасти Пьер Лоти. О Золя тут говорить не приходится, поскольку он был уже в полном расцвете своих творческих сил и поскольку его знаменитое «Я обвиняю», брошенное буржуазному общественному мнению и судьям Дрейфуса, имело чисто эпизодическое значение.

Этими четырьмя именами знаменуется период безвременья и фактически исчерпывается вся французская литература конца XIX и начала XX вв. Степень талантливости каждого из них разноценна, а сфера влияния весьма незначительна. Школы они уже создать не могли и вряд ли, кроме самой Франции, нашли себе где-либо подражателей, за исключением, быть может, одного Бареса, променявшего литературу на публицистику и искусство на воинственную барабанную политику. Его буланжизм и провинциальный шовинизм были впоследствии восприняты как идеология для разновидностей европейского фашизма.

Если оставить в стороне отдельные литературные явления, как Октава Мирбо или Ромена Роллана, развившегося каким-то окольным путем в свете русского толстовского пацифизма и немецкой сентиментальной романтики, или Шарль-Луи Филиппа – первого в Европе пролетарского писателя дореволюционной эпохи, вскормленного натурализмом Золя и четкой, мужественной прозой борца Парижской коммуны Жюль Валеса, – то можно сказать, что уже накануне войны французская литература замкнула круг своего развития и окончательно себя исчерпала. То, что дали ее последние представители, явилось только реминисценцией и уже всецело принадлежало прошлому.

Ни скользкий по поверхности жизни легковесный скептицизм Анатоля Франса, ни упрощенный прагматизм с элементарным психологизмом Поля Бурже, ни скучающее сентиментальное фланирование Пьера Лоти – никого

абсолютно волновать не могли. Они воспринимались как легкое чтение, едва доходившее до сознания.

Что касается поэзии этого периода, то рожденный им символизм оказался по существу своему тепличным растением и за исключением, быть может, одного Верлена, усвоившего только отрицательные стороны бодлеровской поэзии, он не дал никаких здоровых или оригинальных ростков. А быстро рассосавшийся унанимизм вообще следует ввести за скобку, поскольку он явился школой без «мэтров» и без учеников и поэзией без поэтического содержания. Жюль Ромен метался в довольно странном и парадоксальном для унанимиста одиночестве.

*Да здравствует Рембо!*

Чтобы обновить свои творческие возможности, французской литературе нужно было стать ближе к современности и, отказавшись от буржуазного мечтательства, проникнуться той новой материальной культурой, которая вокруг развивалась. На гребне XX в. Эйфелева башня оказалась не прихотью фантазирующего инженера, а угрозой прошлому и манящим маяком будущего.

Старая Франция уходила в вечность, и новая жизнь врывалась с головокружительной быстротой, равняясь на скорость самолетов и на темп развивающейся крупной промышленности.

Для этого нового содержания нужны были и новый язык, и новые формы. На пороге новых исканий в поэзии и литературе, знаменующих период между 1905 и 1914 гг., мы вновь находим отклик мощного голоса коммунара Артюра Рембо. Совпадение это далеко не случайное, поскольку надвигавшаяся Европейская война явилась как бы отражением франко-прусской войны 1870-х гг., а все послевоенные социальные сдвиги, пережитые Европой, – неким продолжением борьбы французского пролетариата во время Парижской коммуны.

Незадолго до войны, быть может, за пять-шесть лет до нее, в весеннее утро с Монмартрского холма к Монпарнасским бульварам спускалось три человека: Гийом Аполлинер, Пабло Пикассо и Андре Сальмон. Плотно прижавшись друг к другу и обнявшись под руки, они зигзагообразно шагали вдоль мостовой и, опьяненные солнцем, молодостью, радостью жизни, кричали:

– Да здравствует Рембо!

Так возвещалось миру о ломке старых традиций французского искусства и литературы и о рождении кубизма.

Гийом Аполлинер, один из основоположников вместе с художниками Брак и Пикассо живописного кубизма, является также, как прямой преемник Рембо, и родоначальником новой французской поэзии, которую почему-то

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

тоже принято называть «кубистической», хотя это название так же мало определяет ее содержание, как она затемняет сущность тех живописных проблем, которые были выдвинуты эстетикой кубистической живописи.

Развитие литературного кубизма хотя и шло параллельно с развитием кубизма живописного, но фактически литература намного от него отставала. Техника ее оказалась не на достаточной высоте, чтобы суметь овладеть новым материалом и вплотную подойти к разрешению тех проблем, которые ей предьявлялись. Она еще продолжала пользоваться некоторыми приемами символистов, а эстетически она стояла значительно ближе к импрессионизму, чем к кубизму.

Но несмотря на это она дает блестящие образцы новой поэзии. Поэты группы Аполлинера заслуживают самого серьезного внимания. Некоторые их стихи, написанные до и после войны, как «Приказ» Андре Сальмона, «19 эластических поэм» Блеза Сандрара, отрывки из сборников «Алкоголь», «Калиграммы» самого Аполлинера и стихотворения в прозе Макса Жакоба – останутся для истории как лучшие образцы новой европейской поэзии.

### *Зарождение дадаизма*

С войной рост французской поэзии временно задержался. Она получила дальнейшее свое развитие только после войны в соприкосновении с сюрреализмом и вскормившим его дадаизмом. Нельзя действительно говорить о сюрреализме, не остановившись подробно на дадаизме, несмотря на то, что между литературным кубизмом и сюрреализмом он явился для французской литературы и поэзии лишь болезнью роста. Но болезнь эта имела слишком глубокие социальные корни, и поэтому она приобретает особо важное значение.

Зарождение дадаизма относится приблизительно к середине 1916 г., когда Европейская война была в самом разгаре.

Три долгих года Европа была погружена во мрак и охвачена безумием. Все понятия о чести, справедливости, человечности были попорчены. С обеих сторон окопов представители так называемой европейской интеллигенции расписывались под знаменитыми манифестами в собственном банкротстве. Голос совести и человеческой мысли был заглушен раскатным пулеметным треском и громом пушечных снарядов. Все животные инстинкты были разнузданы. Европа была охвачена пожаром, залита кровью, и над всем стоял запах разложения.

В этом общем сумбуре трудно было отличить ложь от истины и истину от лжи. Все карты были спутаны, как и спутаны идеи, верования, надежды. Все достижения культуры и человеческого знания были отданы в услужение слепой стихии разрушения. Во имя войны все стало дозволено: грабежи, предательство, насилие.

– Кто прав, кто виноват?

Под этим грозным, зловещим вопросом воспитывалась часть молодого поколения Западной Европы, которая за эти годы выросла до какого-то самосознания.

– Все виноваты, никто не прав. Нет справедливости, нет истины, нет лжи. Все ложь!

Пока заглушался скромный голос Ромена Роллана и пока Европейская война не нашла своего исторического логического разрешения в мощных призывах Ленина, западноевропейская молодежь сделала из нее свое специфическое заключение, приведшее ее к сплошному всеотрицанию. Свой кризис роста и утверждение личности она направила на огульное нигилистическое озорство.

Всю потенциальную энергию, весь запас лиризма, которые молодежь таит и расточает на упоение жизнью, на гимны любви, на служение высшим идеалам человечества, она обратила на действенный скептицизм, которым опьянялась.

Свой первый стих, свой первый литературный лепет, свой первый пылкий, юношеский каламбур она претворила в задорное, капризное «Нет».

– Нет бога, нет святынь, нет любви, нет искусства!

Под этими лозунгами родился литературный дадаизм.

Его следует рассматривать не с точки зрения его художественных достижений или теоретических обоснований, а именно как определенное умонастроение, рожденное войной.

Но были ли вообще какие-нибудь теории у дадаизма?

Основным его принципом, или, вернее, линией поведения, было всеотрицание. Оно-то и заменяло ему все теоретические постулаты.

Хотя нельзя отрицать у дадаистов определенной связи и преемственности от кубизма и от футуризма, но фактически связь эта была чисто внешняя и носила характер тактического оппортунизма. Их несколько сближала только некоторая общность формальных приемов. Андре Бретон, один из главных французских дадаистов, по этому поводу пишет в одном из своих манифестов: «Кубизм был живописной школой, футуризм – политическим движением, а дадаизм является определенным состоянием духа. Ни противопоставлять, ни сравнивать их не следует» («Littérature», 1922. № 13).

Слово «дада», или дадаизм, само по себе ничего не выражает и было найдено совершенно случайно как капризное сочетание звуков. Оно было принято благодаря своей экивожности, двусмысленности или отсутствию какого бы то ни было смысла. В его лаконичности и фонетическом искусстве надо искать главную причину его успеха.

По-французски слово «дада» на детском языке означает «лошадка». Существует еще народное изречение: «Это его дада», что выражает – «это его излюбленная мысль».



## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

### *Из Цюриха в Париж*

Изобретателем слова «дада» и одним из главных родоначальников дадаизма надо считать Тристана Тцара, румына по происхождению, который в 1916 г. в Цюрихе его впервые произнес. Оно было одобрено группой его друзей и соратников и избрано лозунгом литературного течения.

Под этим же названием «Дада» Тристан Тцара в 1917 г. впервые выпускает литературно-художественный журнал, и с тех пор, как он писал в своем открытом письме редактору «Nouvelle Revue Française», – «дада» из сарказма ко всем литературным школам и как протест против всякого догматизма становится дадаистическим движением.

Как движение оно уже не ограничивается одной только литературой, а проникает во все области искусства и начинает устраивать шумные скандальные демонстрации в театрах, салонах и на публичных собраниях.

Первый манифест дадаизма, в котором в какой-то сравнительно конкретной форме намечаются его основные взрывчатые формулы, относится к 1918 г.

Он находит отклик среди молодых парижских поэтов и писателей, группировавшихся вокруг небольшого журнала «Литература», которым руководили Луи Арагон, Андре Бретон и Филипп Супо.

Здесь-то почва оказалась соответствующей, умонастроение родственным.

В ноябре 1918 г. умер Гийом Аполлинер, который сыграл такую крупную роль в обновлении французской поэзии и французского искусства. Передовая художественная молодежь, метавшаяся в поисках новых художественных ценностей, осталась без руководителя, осиротела.

Вдали маячила русская революция, а здесь во Франции, вокруг еще не убранных трупов, среди развалин, на едва остывшей крови праздновали перемирие и «гром победы раздавался». Миллионы молодых жизней погибли на полях сражения, а желчные старички справляли шумную тризну, в умилении преклоняясь перед дряхлым Клемансо как перед своим спасителем. Версальские сатрапы хищнически делили карту Европы, союзные войска оккупировали немецкие провинции, а вокруг русской революции сооружали проволочные заграждения.

### *Озорной пацифизм*

– Так вот она, последняя из войн, война во имя права и цивилизации с Вильсоновским прекраснотушничаньем. «Нет права, нет цивилизации», – ответит им в одном из своих манифестов Андре Бретон, – «никакая воинствующая печать не мешает нам считать генерала Фоша мистификатором, а президента Вильсона идиотом!»

С этого времени центр дадаистического движения сосредоточивается в Париже, и в торжествующий гимн победной страны дадаизм вносит не только дисгармоническую ноту, но оглушительную какофонию.

– Вы не победители и не герои, – кричат им дадаисты со всех сторон.

– Между вашим героизмом и трусостью дезертиров разница только в направлении. Одних страх гонит назад, а вас он гнал вперед!

– Все газеты ваши врут. Их надо читать не с первой страницы и начинать с четвертой. Это и забавней и интересней, причем рекламная ложь объявленческой литературы менее цинична, чем ваши передовые статьи.

С конца 1919 г. дадаисты развивают во Франции кипучую энергию и обращают на себя внимание всей буржуазной печати. Заговорили о разложении нравов, о посягательстве на чистоту французских традиций, об общественной опасности, о литературном большевизме.

Даже кубисты или часть из них, организовавшаяся в общество «Золотого сечения», к которому некоторые дадаисты примыкали, исключили их из своей среды.

Разрыв с прошлым оказался полным. Дадаисты объявляют войну кубизму, всем литературным группировкам, всему и всем.

И чем больше обостряется борьба, тем сильнее растет общественное любопытство к ним и их собственный задор. Из иронии к президенту Вильсону они все объявляют себя президентами, и каждый в отдельности выпускает не только свой манифест, но и свой отдельный журнал. Манифесты и журналы стали расти как грибы. Пошла погоня за броскими формулами и ударными словами, чтоб друг друга перещегоолять в озорстве и остроумии.

Названия для этих журналов выбирались самые разнообразные – фантастические и двусмысленные: Пикабия издает «Каннибал» и «391», Тцара – «Дадафон», «Бородатое сердце», Поль Элюар – «Поговорку», Рибемон-Дессень выпускает «SO<sub>4</sub>H<sub>2</sub>» и т. д.

В 1920 г. дадаисты всей гурьбой устраивают шумную демонстрацию в первом после войны официальном «Салоне независимых» с чтением манифестов и раздачей прокламаций. Особенному сарказму с кошачьим концертом они подвергают картины, изображающие военные подвиги и сцены войны.

В том же году Франсис Пикабия на вечере в театре «Л'Эвр» читает свой «Манифест Каннибала о темноте», и чтение его заканчивается дракой и общей свалкой между дадаистами и публикой.

Не меньшим скандалом закончился другой дадаистический вечер в концертном зале «Гаво».

Конец 1920 г. и начало 1921 г. знаменуют кульминационный пункт развития дадаизма и полный разгар их деятельности. Их отдельные

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

выступления не поддаются учету, как и формы, в которых они проявлялись, – так они были разнообразны, неожиданны и капризны. Но можно сказать, что в этот период времени парижская жизнь, парижская литература и искусство и даже парижские улицы были окрашены в цвет дадаизма и пронизаны звуками «дада». Он был центром внимания и вопросом дня всех газет и журналов и буржуазной общественности. Пугало для одних, предмет любопытства для других, – он давал парижской литературной молодежи возможность укрыться от ужасающей пустоты, созданной войной, и от собственной пустоты.

Уже к концу 1921 г. дадаизм начинает сходить на убыль и заканчивает свое существование. Рожденный в сумбуре, он кончается в разложении: в интригах и игре маленьких страстей.

Снобизм – это гримаса искусства, мода – это гримаса времени. Дадаизм в достаточной мере был ими вскормлен и насыщен, чтоб рассчитывать на более длительное существование. И напрасно сами дадаисты пытались сделать какие-то выводы из своего прошлого в обновленной серии журнала «Литература», который с трудом выдержал только 4–5 номеров, и в претенциозном проекте созыва «Интернационального конгресса» для «определения директив и для защиты новых веяний или модернистического духа», который никогда не был созван.

Все заключения за них сделало само время.

Надо, однако, поскольку это относится уже к периоду упадка, отнести в актив дадаистов еще два момента из их деятельности, которые имеют, по различным мотивам и каждый в своей сфере, чрезвычайно важное значение: Дадаистический салон и Инсценировка показательного процесса над Морисом Баресом.

### *Литературная ассенизация*

Ни в одном из своих многочисленных манифестов, ни в одной из ударных формул или остроумных каламбуров дадаисты не раскрыли своих скрытых вкусов и тенденций. Став жертвами собственного увлечения, им стало казаться, что «делать» литературу с револьвером в руках под шум битой посуды и летящих на их головы стульев – является завиднейшей участью молодых поэтов.

Но что с некоторой ясностью определилось почти с первых выступлений дадаистов – это их органическое отталкивание от всего, что было связано с войной, и тем более непримиримая ненависть ко всем, кто явился идеологическим вдохновителем этой войны. В этом отношении «Процесс над Баресом» заострил их собственные политические взгляды и сам по себе приобрел особую общественно-политическую значимость.

Здесь приходится абстрагировать явления, изолируя их от более глубоких социальных основ. Схематически и в разрезе литературных настроений положение в этот момент было следующее.

Роль Бареса в развитии французского шовинизма, в торжестве его идеи военного реванша и утверждении империалистических намерений с требованием левого берега Рейна – была слишком очевидна. В угаре победных увлечений французская реакция не преминула воспользоваться этими элементами баресизма, чтоб создать из его имени символ национального героизма и нового французского возрождения, а самого Бареса превратить во «властителя дум» французской молодежи.

Уж где-то под шумок собирались рати и организовывались кадры будущих фашистов. Не хватало только белого коня и соответствующего капрала для роли Буланже, чтоб апофеоз Бареса был разыгран с необходимой торжественностью. И тут с неожиданностью разорвавшейся бомбы открылся «Процесс Бареса» в инсценировке дадаистов. Получился не апофеоз, а злостная карикатура и балаган. Все вдруг сразу поняли, что Барес никакой энергии не воплощал, а всю жизнь маскировал свою маленькую жалкую трусость и что его уход в политику был только бегством от собственной беспомощности и личных неудач. Барес – это типичный «лишний человек», неврастеник, который случайно оказался в роли общественного деятеля. Депутат в течение долгих лет – он никогда не проявлял никакой способности к государственным функциям. Писатель и интеллигент аристократического уклона, он в Палате был представителем интересов базарных торговцев Парижского Центрального рынка. Какая злая ирония судьбы для тонкого эстета и рафинированного мечтателя!

Его единственным искренним влечением и увлечением было красноречие. Его культ самообольщения по существу только и сводится к увлечению собственной фразеологией. Неудачник и запоздалый романтик, всю жизнь преследуемый призраком бездарного генерала Буланже, он находит свое утешение в словах. Они ему заменяют все его мечты и иллюзии и подлинную, настоящую активность.

Пусть эти выводы не с достаточной ясностью были сформулированы самими дадаистами, но они сами по себе напрашивались для всех тех, кто с некоторым вниманием прислушивался к этому «Процессу Бареса». Пусть не вся молодежь, по примеру его лучших идейных питомцев, как Монтерлан, Дриё ла Рошель, от Бареса отвернулась. Но уже их отказ от «баресизма» и его идейного наследия представляется в достаточной мере симптоматичным и объясняется отчасти некоторым приобщением к дадаизму этих двух молодых писателей, а главным образом тем несомненным литературным престижем, которым в новой французской литературе пользовались и пользуются главные руководители дадаизма, нынешние сюрреалисты.

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

Дадаисты тут сыграли роль ассенизаторов и, направляя свой удар по чисто идейному литературному явлению, раскрыли заодно и его общественно-политическое зло.

Во всех странах, где дадаизм развивался, он принимал революционно-политическую окраску того или иного напряжения в зависимости от общей социальной конъюнктуры. Так дело обстояло в Германии, Бельгии, Швейцарии, Испании, Италии. Только в Америке он оказался аполитичным. Что касается Франции, то несмотря на то, что французский дадаизм таил в себе какие-то якобинско-бунтарские истоки, об его политической физиономии можно было только догадываться. «Процесс Бареса» их тенденцию окончательно определил в сторону левого революционного уклона анархо-индивидуалистического порядка.

### *Дадаистический салон и стиль современности*

То же самое можно сказать и об эстетических тенденциях дадаизма. Они остались неформулированными, или, вернее, заслоненными их разрушительной программой. А между тем об искусстве они постоянно говорили, и оно было поистине предметом их ревностных забот. Они боролись с кубистами, протестовали против академизма, объявляли себя яростными врагами всякого догматизма в искусстве и т. д., но эстетических своих тенденций не проявляли.

Двое из их активных руководителей – Пикабия и Рибемон-Дессень как профессиональные художники – выставляли в салонах свои дадаистические картины, но они носили все тот же отпечаток озорства. Они немногим отличались от их первых образцов, которые были воспроизведены в дадаистическом журнале «391»: Марсель Дюшан изобразил леонардовскую Джоконду с подрисованными усиками, а Ф. Пикабия дал изображение Святой Девы в виде чернильной кляксы. По этому образцу или в этом духе делались все их картины.

«Дадаистический салон», открытый в театре Елисейских Полей, дал какие-то намеки, позволил как-то отдаленно уловить общий тон их эстетических устремлений.

Он был организован с определенной предвзятостью создать смешной паноптикум и балаган, но фактически он намного превзошел намерения организаторов.

Рядом с копией Рафаэля висели медицинская резиновая перчатка и колесо велосипеда. Наряду с картиной Пикабия были подвешены подтяжки и автомобильный рожок. Под рисунком Рибемон-Дессеня висели галстук и манжеты. И так по всем стенам шло переплетение или противопоставление так называемых предметов искусства с предметами фабричного производства. Тут была и кухонная рухлядь из алюминия,

и автоматы-огнетушители, и тюбы с зубной пастой, и рекламные плакаты и вывески. А посредине, на самом почетном месте, как величественное божество на пьедестале, возвышалась фигура из папье-маше, которыми пользуются в дешевых базарных лавках для выставления напоказ моделей готового платья.

Получился разительный наглядный урок.

Нельзя было бы не почувствовать, насколько действительно современное искусство развивается в уклоне чистого эстетизма и вне жизни и насколько стиль нашего времени создается за пределами искусства. Понятно как-то стало, что любая модная картинка должна быть по духу своему ближе и понятнее каждому из наших современников, чем Венера Милосская. Ясно стало, что мы проходим мимо современности и ее не замечаем. В этом смешном балагане каждый легко мог почувствовать, что для создания нового стиля, созвучного нашей эпохе, нужна именно какая-то грубая кощунственная профанация старых памятников искусства, в которой подрисовка усов на губах Джоконды является лишь детской игрой и безобидным выпадом озорства; нужны сильные и радикальные меры, чтоб фетишизм старинки не заслонял перед нами современности и подлинной живой жизни; нужны новые варвары, нужны здоровые крепкие разрушители.

Но сделали ли сами дадаисты эти выводы?

Ни из «Процесса Бареса», в плоскости социально-политической, ни из «Дадаистического салона», в плоскости эстетической, – они никаких выводов не сделали и сделать их не могли. Их роль была закончена. Да и по самому существу своему эта роль была ограничена их же собственной растерянностью и беспомощностью, которые выразились в сплошном всеотрицании.

Дадаисты оказались только комнатными ассенизаторами, несколько освежившими атмосферу французской поэзии.

Кризис мысли, который их породил и с которым они столкнулись после войны, остался во всей своей ужасающей остроте. Ни изжить его, ни углубить его они не могли.

К заострению и углублению некоторых проблем, поднятых дадаистами, должны были в какой-то степени приступить сюрреалисты, пришедшие им на смену.

### *Возврат к Аполлинеру и рождение сюрреализма*

Мы уже указывали, что дадаизм нашел себе почву во Франции в среде поэтов, группировавшихся вокруг журнала «Литература», который в то время объединял все разрозненные молодые литературные течения, порожденные наследием Гийома Аполлинера. К нему примыкали и близкие

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

друзья и соратники Аполлинера, и молодые его ученики и поклонники, которые единодушно и ревностно охраняли все его заветы. И если дадаизм неожиданно нарушил это равновесие, то он нисколько не умалил значения тех новаторских проблем, которые были выдвинуты поэзией Аполлинера и его теоретическими построениями. Дадаизм, как мы видели, никаких вопросов не решал, и молодые поэты, изжившие дадаистическую болезнь роста, позволившую им произвести некоторую переоценку ценностей и освободить поэзию от старых пережитков и чуждых ей наслоений, должны были вновь вернуться к тем же истокам, к тем же заветам Аполлинера. Других путей для новой французской поэзии как будто и не было. Ни ораторная поэзия с мистико-католической символикой Поля Клоделя, ни перепевы Малларме в напыщенных вариантах Поля Валери не предвещали никаких новых возможностей.

Аполлинер – его вещания, его прорывы, его прогнозы!

Обернуться назад, чтоб снова стать лицом к поэзии. Только Аполлинер мог им в этом помочь.

Сюрреализм – это идея, взлелеянная Аполлинером, и если неожиданная смерть не дала ему возможности более широко развить ее, то мы все же находим о ней кое-какие намеки и схематические указания.

И к этим-то намекам вернулись молодые поэты, чтоб снова окунуться в поэзию.

«Против литературы за поэзию» – таков был их первоначальный девиз до периода дадаизма. В этом девизе и таился смысл надменного, нарочито иронического названия журнала «Литература», исключительно посвященного поэзии. Есть только поэзия, а все остальное – это литература, таков был заостренный, скрытый смысл их первых начинаний, к которым они снова должны были вернуться.

Но позади стоял опыт ломки и дадаистических разрушений, пестрая хроника размахистых походов, повергнутых храмов и свергнутых богов.

Чтоб подняться над этой печальной реальностью и уйти от нее, нужен был какой-то сверхреальный взлет, нужен был сверхреальный подъем и даже понадобилась сверхреальная или сюрреалистическая, – что одно и то же, – революция.

Так родился журнал:

«Сюрреалистическая революция» – «La Révolution Surréaliste».

Так родился сюрреализм, возвещенный предварительным манифестом Андре Бретона «Le Manifeste du Surréalisme»<sup>1</sup>.

### *Первый опыт обоснования сюрреализма*

О сюрреализме впервые заговорил Аполлинер в предисловии к своей пьесе «Les Mamelles de Tiresias»<sup>2</sup>, которую он назвал «сюрреалистической драмой», дав этому термину следующее приблизительно объяснение:

«Для характеристики своей драмы я воспользовался неологизмом, который мне простят, поскольку со мной это редко бывает, и я создал прилагательное “сверхреальный” (сюрреалист), отнюдь не означающее, как многие полагали, символический, но достаточно хорошо определяющее некую тенденцию в искусстве, которая если не очень нова, то все же никогда еще не была использована ни для какого-нибудь эстетического кредо, ни для утверждения какого-нибудь художественно-литературного принципа.

...Чтоб произвести – не то что обновление в драматургии, но скорее – личный опыт, мне казалось, что нужно вернуться к самой природе, но отнюдь не затем, чтоб ей подражать или ее имитировать, как это делают фотографы...

...Театр в такой же степени не жизнь, которую он отображает или имитирует, как колесо – не человеческая нога...

...Когда человек вздумал воссоздать или уподобить человеческое движение или походку, то он придумал колесо, которое никак на человеческую ногу не похоже, – он, сам того не замечая, делал сюрреализм, творил сюрреалистки»<sup>3</sup>.

Вот тот исходный пункт, от которого получил свое начало сверхреализм. Но есть ли это только чисто внешняя формальная преемственность и исчерпываются ли этими основными предпосылками Аполлинера все дальнейшие теоретические и идеологические построения сюрреализма?

В обосновании своего манифеста Андре Бретон хотя и ссылается на Аполлинера, но на это предисловие к «Les Mamelles de Tiresias» он не указывает, так же как не ссылается и на другую его статью, «L'Esprit nouveau et les poètes», которую Аполлинер напечатал незадолго до своей смерти в «Mercure de France» и которая в своих основных положениях была несомненно использована сюрреализмом.

Поэтому нам важно было эту связь установить и подчеркнуть, что, возвращаясь к поэзии, сюрреализм не мог не столкнуться с творчеством Аполлинера.

Что же касается проблем самой поэзии, то сюрреализм намного их заострил. От пределов реального он расширил их до пределов сверхреального. Не сам процесс творчества и поэтической транспозиции становятся сверхреальными, а сущность самой поэзии, ее содержание и возможности заносятся в пределы сверхреальных и даже внереальных переживаний.

Отсюда и пересмотр всех этапов, пройденных поэтическим творчеством, и переоценка самого назначения поэзии или ограждение ее областью чистой эмоции и лирических переживаний, рождаемых нашим подсознанием вне контроля логики и разума.

«Сюрреализм, – говорит Андре Бретон в своем манифесте, – это чистый психический автоматизм, путем которого полагают выразить словесно



## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

или на бумаге действительную работу мышления. Это диктовка мысли в отсутствии всякого контроля со стороны разума и вне забот эстетического или морального порядка».

«Сюрреализм, – добавляет он дальше в виде философско-энциклопедического пояснения, – основан на утверждении высшей реальности некоторых форм ассоциаций, на которые до него не обращали никакого внимания, как равно и на всемогущество снов и бескорыстную игру мысли. Поэтому, стремясь окончательно уничтожить все другие психические процессы, сюрреализм всюду их заменит в разрешении главнейших проблем жизни».

Оставим пока вопрос о вторжении сюрреализма в разрешение проблем жизни, к которому нам впоследствии придется вернуться, и обратимся к поэзии и к методу поэтического творчества, данному этой формулировкой сюрреалистов.

Как далеки мы здесь от всех тематических и формальных проблем, выдвинутых современной поэзией!

### *Тень Велимира Хлебникова и пути поэзии*

В стремлении возвести поэзию до высшей ступени чистой эмоции, в своей борьбе с эпигонами символизма, переключившими поэзию на музыку, сюрреалисты забыли о самом материале поэзии: словотворчество и слово как таковое они подчинили стихийному, слепому автоматизму.

В процессе роста и освобождения от дадаизма был момент, когда французская поэзия левого уклона могла встретиться с поисками русской «зауми». Так же как в разгаре русской революции блоковские «Двенадцать» нашли свой отклик в «Приказе» Андре Сальмона, а динамическая поэзия Блеза Сандрара совпала с интонационной ритмикой, с стаккатным, ударным стихом Маяковского, – поэзия сумбура буржуазного заката для преоборения традиции и построения нового стиля должна была встретиться с проблемой самодовлеющего значения слова и звука и беспредметной поэзией. Но тень великого святоши, гениального юродивого, поэта Велимира Хлебникова только промелькнула.

Срыв сюрреалистов оказался слишком крутым.

То, что у Хлебникова, с его психологическими сдвигами, явилось лишь построением поэзии как высшей алгебры мысли, то, что у Аполлинера было только опытом утверждения нового метода поэтического творчества, – у сюрреалистов превратилось в хаотическую бессодержательность, в хаотический автоматизм, ни в каком творчестве не нуждающийся. Они дошли до крайнего предела душевного смятения, граничащего с безумием.

Но по вехам великих безумцев определяется путь преоборения старых форм и революционного творчества. Такова судьба поэзии.

Поскольку она оперирует только ощущениями и чувствами, едва переходящими в сознание, и замкнута в мир чистой эмоции, поэзия не может не претворяться в образы, метафоры, иносказания. Поэзия – это все то, что не укладывается в прозу. Если бы поэзию можно было рассказать, она превратилась бы в самый низкий род литературы.

Эволюция современной поэзии идет почти параллельно с эволюцией психики современного человека со всеми его сдвигами и усложненными переживаниями.

Если взять поэзию Запада последнего периода, знаменующего полную растерянность капиталистического общества с разложением его устоев и норм, то мы увидим, что все новые веяния литературно-художественного творчества сплошь пронизаны мистическим опьянением, иррационализмом, патологическим возбуждением, умственной извращенностью, эротикой, рафинированной невропатологией, лжепророчеством, преобладанием инстинкта над чувством, кошмарами и снами, миражами и фантастикой, беспокойством, страхами и безысходной тревогой.

Теория Фрейда еще больше усугубила проблему внутренних переживаний, углубив их до неуловимых корней подсознания.

Кто разгадает их затаенный смысл, их жуткую целеустремительность? Все грани между безумием и гениальностью как будто стерты. И головокружительной капиталистической действительности с ее хищническими аппетитами и животными инстинктами отвечают грозные отзвуки: крик душевного смятения и вопль исступленного гнева.

Так перекликаются из страны в страну, из поколения в поколение великие безумцы.

И чем глубже в жизнь вторгается оглушительный ритм буржуазно-капиталистической анархии, тем вопль становится все патетичней и трагичней. Эдгар По, Ницше, Бодлер, Артюр Рембо, Оскар Уайльд, Велимир Хлебников.

А сколько их еще – таких же «непризнанных» гениев и неопознанных безумцев!

Заслуга сюрреалистов в том и заключается, что они не только переключили вехи традиционной поэзии на вехи великих революционных одиночек, но еще впервые заставили ко многим внимательней присмотреться. В совершенно другом аспекте благодаря им предстали такие писатели, как Жерар де Нerval, Алоизиус Бертран, Петрюс Борель и даже такое затасканное имя, как Маркиз де Сад.

### *Лотреамон – поэт трагической судьбы*

Но самым знаменательным является тот интерес, который они вызвали к поэту Лотреамону. Имя его привлекло к себе внимание передовой

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

литературы в начале 1870-х годов: о нем довольно высокомерно отозвался Реми де Гурмон; Леон Блуа его не то похвалил, не то выругал, – и он был забыт.

Под нарочито претенциозным псевдонимом графа де Лотреамона скрывался молодой французский поэт Изидор Дюкасс, родившийся в г. Монтевидео Южной Америки, где отец его был французским консулом. Лет девятнадцати Лотреамон вырвался из-под гнетущей опеки отца и поехал в Париж. В 1870 г. его фигура мелькала на рабочих собраниях будущих борцов Парижской коммуны. Кто-то вспоминает, как, растрепанный, в плохенькой одежде, Изидор Дюкасс любил взбираться на столы кофеев и оттуда произносить свои грозные революционные речи, которые находили восторженное одобрение парижских коммунаров.

Но легенда здесь переплетается с действительностью, и строго проверенных данных о его парижской жизни нет. Он умер 24 лет, истощенный, голодный, заброшенный, одинокий, оставив после себя том «Песен Мальдорора» и небольшое предисловие к сборнику стихов, которые до нас не дошли.

Лотреамон — поэт трагической судьбы, великой злобы и мстительных надрывов. Ни одна из современных литератур как будто не знает такого богохульства, таких кощунственных слов, какие таят его «Песни Мальдорора». Это бунтарский вызов богу. Его проклинающие грозно поднятые руки кажутся распластанными на все континенты, а зычный звериный голос как будто разносится по всем горизонтам и громом проклятий отдаёт по всему небосводу. Свою силу Лотреамон равняет на стихии: он спор ведет с океаном, переговаривается с ветром и тут же бросает реплики планетам. Но это не самодовольное приятельское заигрывание с Солнцем Владимира Маяковского, а пощечина и неистовый плевок в лицо всего мироздания. Не добродушие «Свети, и никаких гвоздей», а злобное «Сгинь, и никаких чертей». Лотреамон кажется каким-то исчадием ада. Сам дьявол, если бы такой нашелся, не подыскал бы для проклятия мира ни таких слов, ни таких интонаций.

Лотреамон – это царственный безбожник иль божественный одержимый в пароксизме гневного отчаянья. До такого пафоса проклятий едва ли доходил исступленный Савонарола в борьбе с земными пороками, такие ноты, как в «Песнях Мальдорора», можно найти разве только в дантовском «Аду».

Лотреамон никого вокруг себя в этом мире не видит, кроме бога и себя. Между ним и богом происходит какой-то жестокий, чудовищный поединок, для которого он, Лотреамон, себя считает единственно признанным и достойным. И в этом поединке вся сила страсти, весь напор энергии, все внутреннее напряжение на стороне Лотреамона перед пассивностью,

безразличием, безличием его достойного противника. И в этом наличие страшной человеческой трагедии и ее величие.

Лотреамон безумно одинок. Он одинок перед этой величественной пустотой, и в жажде его вытянуться во весь рост, в его нечеловеческом напряжении стать рядом с ней, как равный с равным, вся творческая сила его поэтического таланта. Это конченый предел романтического взлета, даже намного превзойденного по духу и по существу своему. В Лотреамоне сплелась вся тревога одиночества с гнетущим пессимизмом романтиков, но не в лирические излияния они у него претворились и не в искательство душевозвышающих обманов, а в буйный стихийный протест.

Под знаком этого бунтарства и приняла его сейчас французская поэзия.

Но в чем его новизна, в чем тот соблазн, который спустя более полувека нашли в нем современные молодые поэты-сюрреалисты? Конечно, не в одном только богоборчестве, а в его искренности, непроницаемой глубине; в четкости его словесного материала, в отсутствии лицемерия слова и в мужественной выразительности; в тождественной экспрессии с переживаниями и заостренности внутренней драмы, уходящей в глубь подсознания; в его патетическом творческом воображении и оригинальности индивидуальной правды.

### *Основные течения французской поэзии*

Если проследить за эволюцией французской поэзии от романтиков до наших дней, то нетрудно будет заметить, что путь к поэзии Лотреамона был проложен всеми предыдущими поэтическими школами.

Желая порвать с застывшими формами классицизма, поэзия стала понемногу освобождаться от дидактизма и логической зависимости слов. Вытесняя постепенно практическую значимость языка, она пришла к преобладанию ритма и музыкальности над смыслом и звука над словом. Она пришла одновременно и к освобождению от реальности за счет творческой изобретательности и к созданию самодовлеющих поэтических фактов, лежащих за пределами видимого мира. Единственным критерием поэтического творчества стала личность с неисследованными областями ее внутреннего мира и всей неразгаданностью человеческого бытия. Этот крайний индивидуализм не нуждался ни в каких традиционных эстетических законах, лишь бы была с достаточной яркостью выявлена внутренняя правда поэта. Поэт должен был наиболее непосредственно и точно передать все свои интимные внутренние переживания, рассчитывая лишь на остроту ощущений и быстроту и живость своих восприятий. Поэтическая правда стала синонимом абсолютной непосредственности и полной подчиненности некоему изначальному автоматизму.

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

Отсюда оставался только один шаг к сюрреализму.

И путь к нему лежал во французской поэзии по двум течениям.

Первое – с несколько заостренным формальным моментом – от Алоизиус Бертрана через Малларме к Макс Жакобу и Реверди; а второе – с более тематической насыщенностью – от Жерар де Нерваля через Бодлера, Рембо и Лотреамона к Гийому Аполлинеру и сюрреалистам.

Если мы здесь более подробно остановились только на одном Лотреамоне, то главным образом потому, что он оказался по духу своего творчества наиболее близким к сюрреализму.

Но исчерпывается ли одними сюрреалистами вся французская поэзия? Отнюдь нет. Каждое из указанных нами течений породило отдельные школы, которым ничто не мешает рядом друг с другом уживаться. Наряду с эпигонами символизма, как Поль Клодель и Франсис Жамм, продолжают работать друзья и соратники Аполлинера, процветают неоклассики и отдельные поэты, как Поль Валери или Жан Кокто, которого ни к какой школе не отнесешь, и даже как-то работают унанимисты или те, которых принято называть унанимистами.

В мою задачу не входило дать здесь исчерпывающий анализ всей французской поэзии, а установить лишь ее основное русло, поскольку сюрреализм занимает в нем доминирующее место и поскольку представители его являются самой действенной и влиятельной литературной группой современной Франции. А влияние ее несомненно. Можно даже без преувеличения сказать, что на протяжении ближайших лет вся французская литература будет развиваться под влиянием сюрреализма и, независимо от него, под влиянием Марселя Пруста.

Быть может, влияние сюрреализма будет весьма условно и скажется скорее путем отталкивания от него, чем притягательной импонирующей силой его творческих возможностей, быть может, оно чаще всего будет проявляться не в том, что он создаст или приемлет, а в том, что он отвергнет, но нет сомнения, что в ближайшие годы сюрреализм сыграет для французской литературы роль бдительного регулятора.

Уже и сейчас лучшее из того, что дала французская поэзия и часть французского романа последних трех лет, прошло в какой-то степени через горнило сюрреализма или имело к нему непосредственное касательство – каковы произведения Филиппа Супо, Жозефа Дельтейя, Дриё ла Рошеля, Рене Кревеля, Рибемон-Дессеня, Жюля Сюпервьеля, Марселя Жуандо и пр.

Что касается произведений самих сюрреалистов и характеристики главных его руководителей, то об этом еще несколько рано говорить или можно говорить только с оговорками.

Прежде о самих руководителях.

Таковыми надо считать Андре Бретона, Луи Арагона и Поля Элюара. Вокруг них группируется целая плеяда молодых поэтов, из коих самые талантливые: Робер Деснос, Роже Витрак, Пьер Навилль, Бенжамен Пере, Андре Массон, Макс Морис.

### *Руководители сюрреализма*

Главным вдохновителем всей группы и теоретиком сюрреализма является Андре Бретон. Кроме «Манифеста о сюрреализме» и сборника поэм «Clair de Terre» ему принадлежит ряд литературных характеристик и критических статей, объединенных под общим заглавием «Затерянные шаги». В сотрудничестве с Филиппом Супо он создал первый опыт сюрреалистской поэмы «Магнитные поля». Месяцев шесть тому назад он выпустил первый свой роман «Наджа», который при правильной транскрипции надо было скорее назвать по русскому имени «Надя». Его ближайшими сотрудниками и друзьями являются Поль Элюар, один из лучших современных французских поэтов, и Луи Арагон, блестящий эссеист, написавший целый ряд книг, в которых зарекомендовал себя как талантливейший из современных памфлетистов. Его вышедший недавно «Трактат о стиле» является поистине лучшим образцом этого жанра.

Конечно, большинство этих произведений не совсем отвечает тому основному требованию бесконтрольного психического автоматизма, которое к ним предъявляет сюрреализм, но в какой-то степени они все же проникнуты его атмосферой и им насыщены.

Основными регулирующими моментами сюрреалистического творчества является фактически не психический автоматизм, а скорее психическая, болезненно-экстатическая напряженность и преобладание воображения над действительностью при полной свободе фантазии.

Под контроль этих принципов они подвели все формы литературы и все виды пластических искусств.

### *От кубизма к сюрреалистической живописи*

Если в литературе некоторые опыты сюрреализма оказались возможными, поскольку слово поспевает за образом, и образы в конечном счете претворяются или выражаются словами, – то в пластических искусствах задача сюрреалистов представилась совершенно неразрешимой, поскольку пластический образ должен и может быть выражен только в пространстве, а процесс конкретизации его более длителен и сложен. Им оставалось только найти некоторое абсолютное беспредметничество, о котором и мечтать не могли ни Ларионов со своим пресловутым «лучизмом», ни Малевич в своих поисках супрематизма.

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

И тут на помощь сюрреалистам пришел кубизм и главным образом великий искуситель Пабло Пикассо.

Напрасно многие не то со злорадством, не то просто с удовлетворением думают, что кубизм умер и окончательно сошел со сцены. Кубизм здравствует и чувствует себя еще довольно крепко. Это факт, и факт большого значения, с которым надо считаться, сделав только из него все соответствующие выводы. Не говоря уже о самом Пикассо, еще живы и работают Брак, Леже, Лот, Глез, Метценже, и появились даже кубисты второй смены, как Суверби, Люрса и др. Но не о кубизме теперь речь. Это тема специальная, о которой надо говорить особо. Мне хотелось бы только установить сейчас, что, говоря о кубизме, нужно иметь в виду не ту первичную стадию, давно уже изжитую, о которой у нас было представление до войны или до 1920 г., а его надо рассматривать по линии его развития и по тем этапам, которые он прошел с момента своего зарождения.

В своей первой стадии кубизм явился главным образом реакцией против импрессионизма. Всем известны привходящие моменты влияния на него Сезанна, Сёра, негритянского искусства, Эль Греко и пр. Основным его намерением было – охват вещи со всех сторон, разложение предмета на его изначальные геометрические формы и создание из них по строгим законам композиции самостоятельного замкнутого целого, каковым должна быть всякая картина, в противовес и как реакция против разбросанности, случайности или отсутствия композиции у импрессионистов.

Такой догматизм и математическая точность по праву показались новым, ухищренно прикрытым академизмом.

В своем последующем этапе кубисты, следуя своему первому основному принципу, что наше понимание должно превалировать над нашим зрительным восприятием, постепенно начинают освобождаться от тирании вещности. Пользуясь разложенными пластическими элементами реального мира, они их изолировали и по тем же композиционным законам группировали их совершенно своеобразно и своевольно. Лицом перед реальностью картина таким образом претворяется во вторую независимую, самостоятельную реальность, требующую от художника специфических, строго живописных выводов, для которых видимый мир дает ему только определенное основание. Эти выводы он может найти только в самом себе, в своих творческих возможностях, сообразно его степени культуры и талантливости.

Эволюция кубизма в своей вторичной стадии является поэтому вполне закономерной, если бы диалектически она не приводила бы его к собственному отрицанию. От свободы творческой изобретательности к абсолютно безграничной свободе все пути открыты.

Творчество Пикассо может послужить в этом смысле наиболее ярким показателем.

### *Пабло Пикассо и его сдвиги*

Если Сезанн, а за ним и импрессионисты благодаря пленэрному открыли окно в природу и на видимый мир, то Пикассо раскрыл все двери настееж, но уже не на мир реальный, а потусторонний, трансцендентный.

Освободившись от подражания природе, Пикассо ушел также и от непосредственного восприятия реального мира. Не только пластические образы, которыми он пользуется, потеряли свою реальную, объемную значимость, но и транспозиция их стала облекаться у него в какую-то сложную идеографию и метафизичность.

Поэтому, говоря теперь о кубизме как о живописной школе, можно и должно думать лишь о Жорже Браке и только помнить о Пикассо. То, что Пикассо сейчас делает, вышло как-то за пределы живописи. Оно срывается с полотна, ломает раму картины и уносится в какие-то бесконечные философские дали. Его изобразительное искусство, его пластические образы потеряли осязаемую, мыслимую реальность и превратились в пластические философские гипотезы. Уже простым глазом за ним уследить нельзя! Оно противоречит не только всем законам оптики, но и нелегко поддается пониманию. Наш зрительный опыт уж нелегко с ним может примириться. Перед картинами Пикассо процесс мышления и наше умственное восприятие преобладают над чисто зрительным восприятием. Даже когда он забавляется простыми фактурными изысканиями и ищет выражения относительности формы, то эти опыты оставляют после себя тревожные следы. Он вводит нас в мир непостижимого, внереального со всеми его жуткими возможностями.

Картины Пикассо последнего периода как нельзя лучше отвечают основным тезисам сюрреалистов, которые Андре Бретон сформулировал в своей книге «Живопись и сюрреализм».

«Ошибочно думать, – пишет Бретон, – что модель можно брать лишь во внешнем мире и только в нем. Чтоб совпасть с необходимостью переоценки реальных ценностей, с чем как будто сейчас все согласны, пластическое искусство должно черпать свои модели из внутреннего мира или же совсем перестать существовать».

Таким образом Пикассо, сам того не замечая, сделался одним из вдохновителей сюрреализма.

Недаром вся группа сюрреалистов устроила ему недавно в театре публичную овацию и отправила адрес с выражением «своего преклонения и преданности».

Вторым вдохновителем сюрреализма является Джорджо де Кирико.



## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

### *Джорджо де Кирико и живописная литературщина*

В творчестве Кирико, поскольку мы рассматриваем его в связи с сюрреализмом, надо отличать два периода: период метафизический, идущий от начала его художественной деятельности до приблизительно 1922 г., и период аллегорический, которому он остается верен и поныне. Первый период, отмеченный самими сюрреалистами, оказался совершенно для них приемлемым, и из него они вывели отчасти свою эстетику; а второй они отвергли, как идущий будто бы вразрез с их идеологической установкой. Сюрреалисты говорят о каком-то переломе, вызванном отъездом Кирико из Парижа в Италию, влиянием на него старых мастеров и современной неоклассической итальянской живописи.

Чтобы проследить за ходом развития Кирико и установить действительную возможность перелома, который мы считаем чисто внешним, надо обратиться к его первым художественным опытам.

Когда Кирико приехал в Париж в 1911 г., он еще не совсем успел изжить волновавшие его проблемы импрессионизма. Кирико, итальянец по происхождению, родился и воспитывался в Греции, сумев сохранить итальянский темперамент и пылкую фантазию. Из Греции в Париж он вывез головной арсенал величественных развалин: воспоминания о фронтоне и колоннадах Парфенона, об античных статуях и вздыбленных конях греческих колесниц. Приехав с запоздалыми идеями об эволюции новой живописи, он кубизм пропустил мимо, заметив только его технические приемы, а в импрессионизме воспринял вместо живописной дисциплины его поверхностную теоретическую внешность. Кирико хотел извлечь эстетический постулат, какой-то теоретический корень из этимологического значения самого слова «импрессионизм» (impression – впечатление!). Он хотел, чтоб живопись не воспроизводила только бы наши впечатления о природе и вещах, а чтоб она сама производила бы впечатление. Отсюда и появилось его стремление к сюжетности и выразительности, и отсюда начинается тот отправной пункт, от которого развилось его творчество. Не впадая в дидактизм и анекдот, от которых его предостерегали передовые течения современной живописи, Кирико достаточно было заменить разрозненные обиходные предметы импрессионистических и кубистических натюрмортов обломками храмов и статуями богов, достаточно было обратиться к арсеналу его греческих видений, чтоб любая картина приобрела острую интригующую содержательность и сюжетность.

А вопрос о сюжетности каждый раз и под разными предлогами становится актуальным вопросом живописи. Интерес к творчеству Кирико объясняется именно тем, что весь период передовой французской живописи, от импрессионизма до кубизма, прошел, с одной стороны, под знаком изгнания дидактизма и сюжетности, а с другой – под знаком

любования вещь в себе. Помимо содержательности Кирико отчасти заострил пластическую выразительность вещей; он придал объектам субъективизацию и одухотворенность, которые облекали их в какие-то метафизические образы. Но Кирико часто достигает этого эффекта чисто механическим путем: перемены среды или нарушением нашего привычного восприятия окружающих предметов. Спальную или столовую мебель он переносит в окружение грозового ландшафта, стройные торжественные фигуры древних богов он переносит в пустую комнату рядом с артишоками и бананами, как в свалочное место; вздыбленных стильных лошадей парфеноновских барельефов он дает на фоне монументальных фабричных труб, как диких коней американских прерий. От неожиданности, от парадоксальности ситуации картины приобретают жуткую трагичность и метафизический символизм. Эта тенденция проходит через все его работы. Правда, какое-то внешнее отличие есть между первым и вторым его периодами, но по существу своему творчество Кирико мало изменилось, и ни о каком переломе говорить не приходится. Оно стало более шаблонным, однообразным, повторяющимся. Кирико просто потерял остроту выдумки. Его фантомы и манекены потеряли свою фантазмагоричность только потому, что мы к ним привыкли. От частой встречи они нас больше не волнуют и не интригуют. Мы знаем, что тот же фантом, изображенный прилизательно так же, как на провинциальной сцене выводят тень отца Гамлета, – он на одной картине будет, в одиночке или со своим близнецом, изображать архитектуру, на второй – науку, на третьей – философию или другую какую-нибудь абстракцию, в зависимости от атрибутов, которыми Кирико их снабдит. Но это уж не устрашающие видения, а только аллегории, которые с тем или иным успехом могли бы фигурировать в декоративной виньетке, на университетских дипломах, и это отнюдь не художественные образы.

Кирико весьма посредственный художник. Проблемы цвета, колорита его никогда не волновали. С точки зрения живописного мастерства его полотна производят самое убогое впечатление. Подходя к вопросу о живописном образе не средствами живописными, а литературными, Кирико создал только маскарадную символику и метафизическую литературщину. Какой действительно ужасной и претенциозной литературщиной отдает от одних названий его картин: «Созерцатель бесконечности», «Тревожные музы», «Радости и загадки странного часа». Вот эта литературщина, которая при поверхностном подходе может быть принята за поэзию, и соблазняя, видимо, на первых порах сюрреалистов. Кирико плохой художник и не поэт. Творчество его являет собой очень яркий образец упадочничества. Он напоминает другого декадента, в такой же степени, как он, зараженного литературщиной, академика Гюстава Моро,

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

хотя перевес, в смысле живописного мастерства, несомненно на стороне Моро. Выразительность и сюжетность являются законно приемлемыми для живописи при условии, чтоб они достигались за счет живописи и исключительно средствами, свойственными живописи, а не литературе. У Кирико этот процесс проходит в совершенно обратном направлении. Избрав в свое время Кирико своим вдохновителем, сюрреалисты соблазнились главным образом литературной стороной его творчества и его поэтической фразеологией.

### *Художники-сюрреалисты*

От главных вдохновителей сюрреализма Пикассо и Кирико можно сейчас перейти к рядовым его художникам. Но должен тут оговориться, что помимо Пикассо и Кирико сюрреалисты приобщили к себе в качестве вдохновителя и Жоржа Брака. Но в отношении этого художника я заявляю самый категорический и энергичный отвод. Я отказываюсь рассматривать его в свете сюрреалистской эстетики. Жорж Брак является сейчас самым блестящим живописным лириком. Его задачи и их разрешение лежат в совершенно другой плоскости. Представитель подлинной французской традиции и ее глубокой живописной культуры, Жорж Брак является в новом современном искусстве лучшим их выразителем. Его творчество никогда не затемнялось никакой схоластикой и метафизическими проблемами. Те оговорки, независимо от их основательности и верности, которые сами сюрреалисты делают в отношении этого художника, дают нам право о нем сейчас не говорить.

Из общей среды художников-сюрреалистов следует прежде всего выделить Макса Эрнста и Ив Танги. Не столько, быть может, последний, сколько Эрнст поставил впервые вопрос о живописной пластической метафоре. Пользуясь опытом поэзии, Макс Эрнст позволяет себе говорить «о хрустальных ручьях», о «коралловых губах» и пользуется в живописи, так же как Лотреамон в поэзии, неожиданными образными ассоциациями вроде таких, как «мои глаза отяжелели от вечной бессонницы жизни» или «вложи в ножи свои слезы». У него лошадь или человек часто переходят в сложный химерический образ. Но не в имажинизм, как в поэзии Есенина или живописи Шагала, не в аллегорические изображения, как у Кирико, и не в мифические фигуры кентавров или сирен, а в насыщенный пластический образ перевоплощенной живописной формы. Особенно любопытно проследить за эволюцией этого художника с 1926 г. Правда, Эрнст впадает часто в декоративность, но редко или почти никогда в символизм или аллегоричность.

Такими же приемами пользуется и Ив Танги, хотя в другом жанре. Его сюжеты – чаще всего сказочные феерические пейзажи со скользящими по ним магическими огнями и кометами.

Но и Макс Эрнст и Ив Танги прежде всего живописцы; больше того – они определенные живописные мастера. Несмотря на свойственную и им в достаточной мере литературщину, они достигают фееричности посредством самодовлеющего живописного образа в узком или широком смысле этого слова. В их картинах элементы живописи, краски, цвета и колорита являются доминирующими. Их магические приемы никогда полностью не заслоняют живописные средства, которыми они пользуются. Элементы сказочности и фееричности имеют несомненно полное право на существование в современной живописи при условии, чтобы они не превратились в какую-то рериховщину. Вот почему мне кажется, что из всей группы сюрреалистов следует выделить этих двух художников, поскольку их опыты и намерения могут получить широкое творческое развитие и стать очень интересным живописным явлением.

И Эрнст и Танги впервые за последние годы подошли к реабилитации образа в живописи, чересчур заслоненного узким формализмом предыдущих школ, и к моменту лирической выразительности не одними только техническими красочными приемами, а через форму и сюжетность, пусть пока абстрактные.

От этих двух художников мы перейдем к двум ветеранам, прошедшим и фазу дадаизма: к Франсису Пикабиа и Ман Рэю. Со времени кризиса дадаизма сюрреалисты считают Пикабиа не вполне для себя приемлемым, но все-таки своим. О нем, пожалуй, можно было бы и не говорить, тем более что мы уже вскользь его упомянули, говоря о дадаизме. Пикабиа – явление хоть и шумное, но незначительное. Он принадлежит к типу людей, которые не так уж редки в литературно-художественной среде. Они не лишены способностей и таланта и по-дилетантски имеют отношение ко всем видам искусства. Они пишут стихи, романы, занимаются живописью, музыкой и т. д. Произведения их по качеству зачастую выше средней работы квалифицированных специалистов, но на них всегда лежит отпечаток легковесности и ловкости рук. Они все как будто делают хорошо и с умением, но это только выросшие вундеркинды, умеющие и к старости пробраться с молодцеватым видом юнцов, с подкрученными усиками и хризантемой в петличке. Этот молодцеватый вид их всю жизнь не покидает и в достаточной мере отражает их внутренний облик. Пикабиа в свое время начал с импрессионизма, а затем перешел к футуризму, а от него к кубизму. С такой же легкостью и легковесностью он сегодня перешел к сюрреализму.

Что касается Ман Рэя, то он не художник, а фотограф. Правда, он позволяет себе иногда роскошь легкого живописного эксцесса, но это бывает очень редко и, к счастью, никого не трогает и не волнует. С ним это случается, как припадок лихорадки или зубной боли. Поболит и успокоится. В области фотографии он делает приблизительно то же самое, хотя

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

и другими способами, что художник Родченко. Разница только в рецептуре и более усовершенствованной аппаратуре. Это тот же принцип фотомонтажа, но проходящий у Ман Рэя через очень замысловатые лабораторные манипуляции, которым он подвергает фотографические позитивы и негативы и которые дают весьма забавные результаты или, вернее, фокусы и трюки. От случайности двойной или тройной экспозиции одного и того же негатива в фотографическом аппарате получаются подчас странные химерические отображения, которые Ман Рэй впоследствии утрирует при печатании позитивов. Этот элемент случайности или намеренной механизации изобразительного творчества через фотографический аппарат имеет свое значение для кинематографии и несомненно явился каким-то этапом в развитии кинематографической техники, найдя в нем свое применение и развитие. Но рядом с уже существующей высокой кинематографической техникой тот фотомонтаж, который практикует Ман Рэй, нам кажется смешным любительством и провинциальной забавой. Должен прибавить, что Ман Рэй за последнее время стал уходить от фотомонтажа и занялся кинематографией. И тут-то действительно, в области авангардного и беспредметнического кино, получившего во Франции такое широкое признание, он проявил недожиданную изобретательность.

Остается еще сказать несколько слов о самых правоверных сюрреалистах, понимая правоверность в смысле наибольшей последовательности тому психическому автоматизму, который Андре Бретон положил в основу сюрреалистического творчества.

Наиболее последовательными в этом отношении являются Андре Массон, Арп и Хуан Миро.

В живописи Массона отражается весьма сложная умственная и живописная химия, в которой реактивы и реакции дают исключительно фантастические результаты, хотя правильнее было бы говорить здесь не о химии, а об алхимии. Недаром Андре Бретон в своих эстетических построениях часто ссылается на алхимиков и усердно цитирует известного Реймонда Люлля. Быть может, Массон действительно добивается открытия философского камня через живопись. Если он этого добьется, то, быть может, тогда только и можно будет более обстоятельно о нем поговорить. Пока же стоишь перед его картинами и никак не угадываешь ни его намерений, ни его желаний.

Арп разрешил все пластические проблемы с завидной наивностью и простотой. Все пластические образы он низвел к весьма упрощенным и произвольным формам. Для их понимания нужна тоже огромная фантазия.

В творчестве Хуана Миро есть занимательность фейерверочных вспышек. Оно действует иногда как ракета, взорвавшаяся в воздухе

неожиданными цветистыми звездами. Но прошел мираж, пропал первый ослепительный эффект, – и вы остаетесь перед пустотой, перед синевой будничного вечернего неба. В полотнах Миро есть декоративная графичность, красочная привлекательность, но за ними сплошная пустота или крючковатые кабалистические знаки. Понять что-либо в них или почувствовать никак нельзя. Это уже не пластические образы, а бредовой графизм, лишенный всякого эмоционального содержания и всякого значения. Когда я говорил выше об абсолютном беспредметничестве, о котором не мечтал ни Ларионов, ни Малевич, то я имел в виду именно Хуана Миро.

Можно было бы упомянуть еще Пауля Клее, Жоржа Малкина и других, но это заведет нас слишком далеко.

Таковы, следовательно, в общих чертах характерные особенности сюрреализма и его главных руководителей.

Выводы, которые можно сделать из этого общего обзора сюрреалистического движения, кажутся совершенно ясными.

### *Судьба сюрреализма*

Если в отношении литературы можно, предупреждая несколько события, предсказывать какое-то, правда, относительное и условное, влияние сюрреализма на обновление форм современной поэзии и французского романа, то в отношении изобразительных искусств этого с такой уверенностью сказать нельзя. Тем не менее, поскольку и Пикассо и Кирико, вокруг которых сосредоточено сейчас общее внимание всех молодых художников Франции и Европы, будут, как вдохновители сюрреализма, продолжать своим авторитетом и интригующими опытами оказывать влияние на современную живопись, то она все больше и больше будет уклоняться в сторону сюрреализма, в область голой абстракции, чуждой проблемам живописи и оторванной от жизни. Как художественное течение сюрреализм будет развиваться окольным путем, не впадая в основное общее русло французской живописной культуры.

Такова же будет и судьба сюрреалистического кинотворчества, несмотря на то, что его влияние на так называемую группу «Авангарда» оказалось весьма живительным и благотворным, без которого французское кино выродилось бы в самый пошлый вид бульварной мелодрамы.

Но сюрреализм в целом, несмотря на некоторые положительные его особенности, представляется нам только одним из аспектов того кризиса мысли, который переживает современная европейская интеллигенция и на который мы указывали в начале нашей статьи.

И если у его истоков мы находим анархо-нигилистический дадаизм, рожденный каким-то пафосом отчаянья перед ужасающими призраками

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

войны, то в своем дальнейшем развитии сюрреализм сохраняет специфические черты романтического индивидуализма и интеллигентского отщепенства, независимого от того, что жизнь и события наталкивали его на глубокие социальные проблемы, требовавшие от него не идейно-спекулятивного к себе отношения, а конкретного действенного участия.

### *Пафос отчаяния и социальная революция*

Если на смерть Анатоля Франса, последовавшую в конце 1924 г., сюрреалисты отозвались злостным памфлетом «Труп», который по основной своей мысли не уходил далее поверхностной, озорной критики буржуазной морали и традиционной мещанской литературы, с такой полнотой и яркостью воплощенной в творчестве Франса, то события в Марокко, разыгравшиеся в 1925 г., потребовали другого к себе отношения и другой оценки – не с точки зрения одной только морали, а в свете того сложного процесса исторического развития, когда буржуазная мораль является не продуктом абстрактных идейных норм, а следствием захватнических буржуазных инстинктов, результатом империалистских тенденций господствующей буржуазии и всей структуры буржуазно-капиталистического общества.

И мы увидели, как постепенно от необходимости идейной революции сюрреалисты приходят к необходимости социальной революции, единственно способной освободить человечество от классовой розни, от эксплуатации человека человеком и обеспечить полную свободу человеческой личности.

Результатом этого явился манифест, выпущенный сюрреалистами совместно с другими интеллигентскими группировками, как «Philosophies», «Correspondance» и «Clarté», и озаглавленный «La Revolution d'abord et toujours».

Из всех этих группировок только «Clarté» стояла на платформе марксистской идеологии и примыкала к левому крылу французской коммунистической партии.

С этого момента сюрреалисты и начинают ближе знакомиться с социальными проблемами и в конце 1925 г. блокируются с группой «Clarté» и вступают в партию.

Любопытна в этом отношении брошюра Пьера Навилля «Революция и интеллигенция», в которой автор с большой ухищренностью и не без таланта старается с рвением настоящего неопита согласовать идеологию марксизма с идеалистическими тенденциями сюрреализма.

Но эта игра сюрреалистов в революцию продолжалась недолго.

Вряд ли стоит останавливаться на сложных перипетиях, сопровождавших вступление сюрреалистов в партию и их скорый уход из

нее, как равно и на том пестром литературном материале, который был ими вызван. Для сведения можно разве указать на ряд статей, появившихся в «Clarté» и в журнале «Сюрреалистическая революция» и главным образом на две отдельные брошюры «Légitime défense» Андре Бретона и «Au grand jour», подписанную всей группой сюрреалистов.

Несмотря на широковещательные ссылки на марксизм и диалектическое мышление, их писания отличаются, при крайне левой революционной фразеологии, абсолютным эклектизмом и мелкобуржуазной романтической фантастикой.

Революция, которую они так призывали, представилась им не как закономерная историческая необходимость, к которой капиталистическое общество должно неминуемо прийти, но какой-то мистической антитезой, символизирующей некое фантастическое царство, отличное от окружающей их буржуазной действительности, где они должны найти исход своему пафосу отчаянья и укрыться от своей беспредметной интеллигентской тоски и от самой жизни.

Это бегство от жизни не является исключительной особенностью одних сюрреалистов, а характеризует общее настроение всей передовой французской интеллигенции.

И сколько бы ни утверждалась эта легенда, что с временной стабилизацией капитализма в Европе наступили покой и полное благополучие, подавляющая часть французской литературы с достаточной полнотой ее опровергает, как абсолютно несоответствующую действительности. И если взять произведения лучших представителей современного французского романа, как Поль Моран, Дриё ла Рошель, Жан Жироду, Мак-Орлан, Блез Сандрар, Валери Ларбо, Пьер Монтерлан, то это скорее дневники путешественников или преследуемых беглецов (voyageurs traqués), чем настоящие романы и беллетристические произведения. Бегут в Африку и Америку, меняют Париж на Лондон, Мадрид на Нью-Йорк, Берлин на Москву и т. д. Бегут под другие широты, в другие страны, чтоб только переменить обстановку, чтоб только легче стало дышать.

Запад и Восток, Америка и СССР – это уж не страны и не части света для сентиментального путешествия, а тревожная идейная география без фауны и флоры, с проклятыми вопросами на всех пунктах и всех остановках. Европейская интеллигенция живет в глубоком смятении перед сегодняшним днем и со страхом и беспокойством за завтрашний день.

### *Метафизика гамлетизма*

Тот сложный социальный сдвиг, который породила Европейская война, оказался неизжитым. Октябрьская революция поставила перед интеллигенцией Европы вопрос не только о судьбе буржуазного



## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

общества, но и о самом существовании буржуазной европейской культуры. И в растерянности, в оторванности своей от жизни и от широких масс она стоит на распутье, не зная, с кем связать свою судьбу – с буржуазной ли культурой вчерашнего дня или с культурой пролетарской, социалистической, несущей через социальную революцию новые материальные и идейные ценности.

«Нью-Йорк или Москва – два близнеца, одинаково чуждых и близких моему сердцу», – писал недавно один из талантливых молодых писателей Дриё ла Рошель, зная как будто, что от этой дилеммы зависит судьба современной Европы и всей европейской культуры.

Этой участи растерянности и полной коллективной аберрации французской интеллигенции не могли избежать и сюрреалисты. И, быть может, именно они повинны в том, что сейчас утверждается во Франции какой-то фетишизм революции, не как следствия классовой борьбы и не как организующей и организационной пролетарской силы, долженствующей сменить буржуазно-капиталистическую анархию, а революции как сверхъестественной силы или чудодейственного начала.

Беспочвенные интеллигенты, сюрреалисты, оказались в области политики романтическими мечтателями и мелкобуржуазными мистиками. Переговариваясь с тенями великих людей, жонглируя черепами гениальных мертвецов, они создали только какую-то своеобразную метафизику гамлетизма, которая им заменяет всякую идеологию. За этим метафизическим гамлетизмом, быть может, и скрываются по существу все их идейные происки и вся их политическая деятельность.

Печатается по: Ромов С. М. От дада к сюрреализму (о живописи, литературе и французской интеллигенции) // Вестник иностранной литературы. М., 1929. № 3. С. 178–208. Текст публикуется с сохранением стилистики и в соответствии с современными правилами и нормами орфографии и пунктуации.

<sup>1</sup> Книга издана в издательстве «Кра» и включает сюрреалистическую прозу Андре Бретона «Poisson soluble».

<sup>2</sup> Пьеса была поставлена в Париже 24 июня 1917 г. при содействии литературно-художественного журнала «Sic».

<sup>3</sup> Предисловие к «Les Mamelles de Tiresias», издание «Sic», Paris, 1918 (Для большей ясности отдельные места этой цитаты сделаны в вольном переводе. – С.Р.).

**»Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«**

Die russische Rezeption von DADA

Tomáš Glanc

## Biografien

### **Grigorij Bammel'** (Bažbeuk-Melikov, 1900–Ende der 1930er Jahre)

Der Philosophiehistoriker Grigorij Bammel' forschte zur Theorie des dialektischen Materialismus sowie zur Philosophie Demokrits. Er wurde als Sohn armenischer Eltern in Tiflis, Georgien, geboren. Während der Terrorherrschaft Stalins wurde er verhaftet und zu acht Jahren Arbeitslager verurteilt. Sein Todesdatum ist unbekannt.

Bammel' gehörte der 1918 von Sergej Gorodeckij in Tiflis gegründeten *Tifliser Dichterschaft* an. Als Mitglied der Philosophischen Sektion der Kommunistischen Akademie unterrichtete er an der Staatlichen Universität Moskau, außerdem war er als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für wissenschaftliche Philosophie der Russischen Vereinigung der sozialwissenschaftlichen Forschungsinstitute (RANION, bestand von 1924–30) und als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Marx-Engels-Institut tätig.

Bammel' gab 1926 den Sammelband *Teorija i praktika dialektičeskogo materializma* (Theorie und Praxis des dialektischen Materialismus) heraus. Als einer der Leiter der Abteilung für Zeitgenössische Philosophie bereitete er in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre die Herausgabe der Philosophischen Enzyklopädie vor. Als Publizist und Theoretiker nahm er aktiv am philosophischen Diskurs der 1920er Jahre teil. In den späten 1920er Jahren gehörte er zu den ersten marxistischen Philosophen, die den Versuch unternahmen, die Entwicklung der Philosophie in der UdSSR nach 1917 zu analysieren, dies vor allem in seinem Buch *Na filosofskom fronte posle Oktjabrja* (An der philosophischen Front nach dem Oktober, 1929).

### **Abram Ėfros** (1888–1954)

Der Kunstwissenschaftler und Kritiker Abram Ėfros profilierte sich unter anderem als Übersetzer von Dante Alighieri, Francesco Petrarca, Leonardo da Vinci und Michelangelo Buonarroti. Seine Hebräischkenntnisse erlaubten es ihm, alttestamentarische Texte zu übersetzen und zu kommentieren sowie in der jüdischen Presse zu publizieren. Ėfros genoss eine elitäre Ausbildung in den Gymnasialklassen des Moskauer Lazarev-Instituts für orientalische Sprachen, wie übrigens einige Jahre später auch Roman Jakobson. Seine Ausbildung setzte er an der Juristischen Fakultät der Moskauer Universität fort.

1911–1917 führte er unter dem Pseudonym Rosscij die kunstkritische Rubrik in der Zeitung *Russkie vedomosti*. Nach der Revolution war er 1918–1924 als Herausgeber im Verlag Vsemirnaja literatura tätig. Der

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

Verlag gab die Zeitschrift *Sovremennyj Zapad* heraus, für die Ėfros in Zusammenarbeit mit Valentin Parnach eine umfangreiche Anthologie dadaistischer Texte vorbereitete. In der Zeitschrift beschäftigte er sich überwiegend mit der Rezeption der französischen und italienischen Kultur.

Ėfros bekleidete eine Reihe wichtiger Museumsposten: Er war Kustos und Leiter der Abteilung für moderne und aktuelle Kunst der Tretjakow-Galerie, leitete die Denkmalschutz-Abteilung des Volkskommissariats für Bildungswesen (Narkompros), unterrichtete an den Staatlichen freien künstlerischen Werkstätten (GSChM). In den 1920er Jahren engagierte er sich an einigen Theatern: 1920–1926 war er für Bühnen- und Kostümbild des Moskauer Künstlertheaters verantwortlich und trug entscheidend dazu bei, dass die Künstler Natan Al'tman, Robert Fal'k und Marc Chagall an der Gestaltung des Staatlichen jüdischen Kammertheaters mitwirken konnten.

Ėfros nahm an der Arbeit des Petersburger Wissenschaftsverlages *Academia* teil. Bis 1929 war er Vorstandsmitglied des Allrussischen Schriftstellerverbandes. 1930 erschien der 20. Band der Großen sowjetischen Enzyklopädie mit den von Ėfros verfassten Artikeln »Dadaismus« und »Dadaisten«.

1937 wurde er verhaftet, wegen antisowjetischer Agitation angeklagt und für drei Jahre aus Moskau verbannt. In der zweiten Hälfte der 1940er Jahre wurde er während der Kampagne gegen »Formalismus« und »Kosmopolitismus« angegriffen. Seine wissenschaftliche und pädagogische Tätigkeit setzte er in Taschkent, Usbekistan, fort, wohin er während des Krieges evakuiert worden war.

## Vladimir Friče (1870–1929)

Der Literaturwissenschaftler und marxistische Literatursoziologe Vladimir Friče entstammte einer deutschen Familie. 1894 initiierte er die Gründung einer Gesellschaft der Freunde der westeuropäischen Literatur. Gleichzeitig kam er der sozialdemokratischen Bewegung nahe und begann eine aktive Agitationstätigkeit, weswegen er die Moskauer Universität, wo er bis dahin tätig war, verlassen musste.

Seit 1908 veröffentlichte er Bücher zu Fragen der Literatur. Beeinflusst durch die Arbeit des österreichischen Philosophen Otto Weininger *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung* (1903) verfasste Friče 1908 seine Monographie *Triumf pola i gibel' civilizacii* (Triumph des Geschlechtes und der Untergang der Zivilisation).

Nach der Revolution wurde er zum Mitglied des Präsidiums der Kommunistischen Akademie ernannt und verfasste die Arbeit *Očerki mirovogo rabočego dviženija* (Abriss über die internationale Arbeiterbewegung). Zur gleichen Zeit arbeitete er zunächst als Kommissar für

auswärtige Angelegenheiten des Moskauer Stadtrats und später als Mitglied des Kollegiums der MONO (Moskauer Gebietsabteilung für Volksbildung). Friče leitete das Institut für Sprache und Literaturgeschichte der Russischen Vereinigung der sozialwissenschaftlichen Forschungsinstitute (RANION, die von 1924 bis 1930 existierte) sowie die Sektion Sprache und Literatur der Kommunistischen Akademie. Er war Herausgeber der ersten beiden Bände der Enzyklopädie der Literatur sowie der Zeitschrift *Literatur und Marxismus*. In Fragen der Ästhetik war er ein Befürworter der Theorien von Georgij Plechanov und Wilhelm Hausenstein.

1925 gab er das Buch *Frejdizm i iskusstvo* (Der Freudismus und die Kunst) heraus, 1926 eine Monographie über Shakespeare sowie seine theoretische Abhandlung *Zapadno-evropejskaja Literatura 20 veka v eë glavnejšich projavlenijach* (Die wichtigsten Entwicklungen der westeuropäischen Literatur des 20. Jahrhunderts). Gemäß seiner Interpretation sollte in der sowjetischen Literatur der »sozialistische Produktionsroman« ohne einen Helden (an seine Stelle tritt die Arbeiterklasse) und ohne Psychologie (Friče fordert einen »Apsychologismus der gesamten Romanstruktur«) zum Hauptgenre werden. Als er sich dem Problem der Dialektik des kunsthistorischen Prozesses zuwandte, machte er die sozialen Klassen zum Subjekt der Geschichte.

Unterstützt von Anatolij Lunačarskij, dem Volkskommissar für Bildungswesen, bereitete Friče eine Ausgabe von Werken des marxistischen Soziologen und Kunsttheoretikers Hausenstein vor. Unter dem Einfluss der Ideen Hausensteins verfasste er zwei Monographien: 1923 *Očerki social'noj istorii iskusstv* (Abriss der sozialen Kunstgeschichte) und 1926 *Sociologija iskusstva* (Kunstsoziologie). In ihnen interpretierte Friče die Werke des deutschen Autors neu und übte Kritik an manchen seiner Thesen. 1930 erschien posthum sein Buch *Problemy iskusstvovedenija* (Fragen der Kunstwissenschaft).

Indem Friče sich mit kunst- und literaturwissenschaftlichen Themen von einem soziologischen Standpunkt aus beschäftigte, warf er grundlegende Fragen dieser Disziplinen auf: die Frage nach der Berechtigung der »Kunstsoziologie«, über die Gesetze der Kunstentwicklung, etwa über ihre soziale Funktion oder den sich wiederholenden Wechsel von Blüte und Niedergang der Kunst, über den Stil, das Genre und die Form. Später sollten die Arbeiten Fričes des »vulgären Soziologismus« beschuldigt werden und in Vergessenheit geraten.

In seinem Lehrbuch über die wichtigsten Entwicklungen der westeuropäischen Literatur, dessen Erstauflage 1926 erschien, widmete Friče dem Dadaismus ein eigenes Kapitel, das in diesem Band in Auszügen abgedruckt ist.

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

### **Roman Jakobson** (1896–1982)

Der Linguist und Literaturwissenschaftler Roman Jakobson gilt als einer der führenden Theoretiker des russischen Formalismus und europäischen Strukturalismus. In jungen Jahren gehörte er der russischen Avantgarde an und zählte Vladimir Majakovskij, Aleksej Kručënych und Velemir Chlebnikov zu seinen Freunden, deren Dichtung 1921 zum Gegenstand seiner ersten Monografie *Novejšaja russkaja poézija* (*Neueste russische Poesie*) wurde. Jakobson war Gründungsmitglied und Leiter des Moskauer Linguistenkreises, einer von Studenten der Moskauer Universität 1915 gegründeten Vereinigung, die unter anderem die ›Sprache in ihrer poetischen Funktion‹ untersuchte.

1920 ging er als Dolmetscher der sowjetischen Rotkreuz-Mission nach Prag, wo er in den nächsten Jahren in der sowjetischen Gesandtschaft arbeitete. 1926 wurde er zu einem der Gründer des Prager Linguistenkreises und später zum Mitverfasser der fundamentalen Thesen zur strukturalen Linguistik und Literaturwissenschaft. Seit 1930 war er als Professor an der Universität Brünn tätig. 1939 verließ er die Tschechoslowakei und gelangte nach einigen Zwischenstationen in die USA, wo er bis zu seinem Tod lebte. Er erhielt eine Professur zuerst an der Columbia University am nach dem Zweiten Weltkrieg gegründeten Lehrstuhl für tschechoslowakische Studien und später an der Harvard University und zeitgleich am Massachusetts Institute of Technology. Seit den 1940er Jahren widmete sich Jakobson im Zusammenhang mit der Erforschung linguistischer Aspekte der Aphasie der Neurolinguistik. Auf Einladung der Akademie der Wissenschaften der UdSSR sowie auf Einladung von akademischen Institutionen anderer kommunistischer Staaten besuchte er seit 1956 regelmäßig Osteuropa, vor allem anlässlich der Sitzungen des Internationalen Slawistenkomitees.

Sein Aufsatz »Pis'ma s zapada. Dada« (»Briefe aus dem Westen. Dada«, 1921) erschien in englischer Übersetzung unter dem Titel »Dada« als Anhang zu Stephen Rudys Dissertation *Jakobsonian Poetics of the Moscow and Prague Periods*, Yale University 1978, Anhang 2, o. S. Ins Italienische übersetzt findet er sich in *Dada russo: l'avanguardia fuori della Rivoluzione*, hg. v. Marzio Marzaduri, Bologna 1984, 164–173. In einer Neuauflage ist der Aufsatz erschienen in *Roman Jakobson. My Futurist Years*, ed. by Bengt Jangfelt a. Stephen Rudy, New York 1992, 163–172.

### **János Mácza** (Ivan [Ilogan] Maca, 1893–1974)

Der ungarische Kunsttheoretiker János Mácza wurde als Sohn eines Dorflehrers geboren. Seine Ausbildung erhielt er in der Kreisstadt Mukatschewe (heute Ukraine) und in Budapest. In Košice (heute Slowakei) arbeitete er für eine Arbeiterzeitung. Er schrieb über das Theater,

zum Beispiel in der Monatszeitschrift *A Tett. Mácza* war ein Verfechter des expressionistischen Dramas und ein bekennender Ideologe des ›Neuen Menschen‹.

1916 gab er sein Buch *A modern magyar dráma útja* (Zeitgenössisches Theater in Ungarn) heraus, in dem er gegen das ›ideenlose Theater‹ Stellung bezog. Während der proletarischen Ungarischen Räterepublik war er als Regieassistent am Budapester Nationaltheater tätig. Nach dem Scheitern der Räterepublik emigrierte er in die Tschechoslowakei, wo er 1920 der illegalen Kommunistischen Partei Ungarns beitrug. Später wurde er Mitglied des Regionalkomitees und gab eine Tageszeitung als Zentralorgan des ostslowakischen Regionalkomitees der Kommunistischen Partei der Tschechoslowakei heraus. 1922 gründete er die Zeitschrift *Keil*, die sich die kulturelle Versorgung der revolutionären Arbeiterbewegung zur Aufgabe gemacht hatte.

1923 siedelte er nach Moskau um, wo er zunächst im Marx-Engels-Institut und später in der Architekturakademie arbeitete. Er bekam eine Stelle als Vorsitzender der Sektion Raumkunst in der Kommunistischen Akademie und unterrichtete an einigen Kunsthochschulen. Mácza unterstützte die Leningrader IZORAM-Gruppe (Bildende Kunst der Arbeiterjugend). Seit 1927 unterrichtete er Geschichte und Theorie der Kunst an der Staatlichen Universität Moskau.

Er war ein Anhänger suggestiver auffordernder Worte und starker Impulse auf der Bühne und setzte dem Erzählidioten die Bündigkeit und emotionale Prägnanz der Handlung entgegen. Mácza, der kein Mitglied der RAPP (Russische Assoziation proletarischer Schriftsteller) war, galt in den 1920er Jahren als ›Formalist‹. In der sowjetischen Presse wurde er beschuldigt, ›feindliche‹ künstlerische Positionen ›einzuschmuggeln‹.

Unter dem Titel *Iskusstvo epochi zrelogo kapitalizma na Zapade* (Die Kunst in der Epoche des entwickelten Kapitalismus im Westen) erschien 1929 der sechste Teil der Serie *Istorija razvitija iskusstv* (Geschichte der Entwicklung der Künste; die Publikation startete mit dem letzten Band und wurde nicht fortgesetzt). Mácza gehörte zu den Autoren, die für die Große sowjetische Enzyklopädie Artikel über die Kunst verfassten. 1932 bereitete er gemeinsam mit einer Gruppe von Autoren das Standardwerk *Sovetskoe iskusstvo za 15 let* (15 Jahre sowjetischer Kunst) vor.

Nach dem Parteibeschluss 1932 über die Auflösung aller künstlerischen und literarischen Organisationen fiel er in seiner Funktion als Kunstkritiker in Ungnade und wurde als ›Kosmopolit‹ und ›Formalist‹ verunglimpft. Mácza wurde verfolgt, seine Werke wurden verboten: Ab 1938 verschwand sein Name aus allen Nachschlagewerken. Seine theoretische Abhandlung über die zeitgenössische Kunst konnte in russischer Sprache erst 1969 nach vielen Jahren des Schweigens erscheinen.



## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

### Vladimir Majakovskij (1893–1930)

Der Dichter, Dramatiker, Drehbuchautor und Maler Vladimir Majakovskij hat maßgeblich die Literaturavantgarde der 1910er Jahre mitgeprägt und war einer der herausragendsten Vertreter des russischen Futurismus. Majakovskij wurde in Georgien geboren, wo er bis zu seinem 13. Geburtstag lebte. Schon als Schüler an einem Moskauer Gymnasium begeisterte er sich für marxistische Literatur und für die »Philosophie der gemeinsamen Sache« von Nikolaj Fëdorov, die die Auferweckung der Verstorbenen voraussetzte. Er beteiligte sich an Aktionen der revolutionär gesinnten Studenten, wurde mehrmals verhaftet und musste elf Monate im Butyrka-Gefängnis einsitzen.

1918 gründete Majakovskij die Gruppe *Komfut* (Kommunistischer Futurismus); 1919 begann seine Zusammenarbeit mit der russischen Nachrichtenagentur ROSTA (*Rossijskoe telegrafnoe agentstvo*), für die er als Dichter und als Zeichner propagandistische und satirische Plakate, die sogenannten ROSTA-Fenster (*Okna ROSTA*), gestaltete. 1922 rief Majakovskij den Verlag MAF (Moskauer Assoziation der Futuristen) ins Leben; 1923 gründete er die Gruppe *LEF* (*Levyj Front iskusstv*) und die dazugehörige gleichnamige Zeitschrift. In der Zeitschrift, die 1927–1928 unter dem Titel *Novyj LEF* (Der neue LEF) erschien, war er durchgehend als Chefredakteur tätig.

Er propagierte Konzeptionen der Maschinenkunst, des sozialen Auftrags in der Kunst und die Literatur der Wirklichkeit. 1922–1924 unternahm Majakovskij einige Reisen ins Ausland und hielt seine europäischen Eindrücke in Essays und Gedichten fest. Während der 1920er Jahre wurden seine Texte regelmäßig in der sowjetischen Presse, vor allem in den Zeitungen *Izvestija* und *Komsomol'skaja Pravda*, veröffentlicht. 1930 nahm Majakovskij sich das Leben, ungeachtet dessen, dass er zu diesem Zeitpunkt wohl der beliebteste und erfolgreichste Dichter der Sowjetunion war.

### Nichtsler (Ničevoki, 1920–1922)

Die literarische Avantgardegruppe der Nichtsler wurde 1920 in Moskau und in Rostow am Don gegründet. In Rostow traten die Nichtsler im Café Podval poëtov (Dichterkeller) auf. Zu ihren Mitgliedern gehörten Movses Agabakov, Il'ja Berezark, Oleg Ėrberg, Vladimir Filov, Susanna Mar (Čalchuš'jan), Elena Nikolaeva, Aëcij Ranov, Rjurik Rok (Gering), Sergej Sadikov, Lazar Sucharebskij, Dëvis Umanskij, und Boris Zemenkov.

Das Programm der Gruppe wurde in ihrem *Dekret o Ničevokach Poëzii* (*Dekret über die Nichtsler der Poesie*) von 1920 verkündet. Das Wirken der Nichtsler beschränkte sich im Großen und Ganzen auf Manifeste, die auf eine Ästhetik des Nihilismus ausgerichtet waren: »In der Dichtung gibt es nichts außer den Nichtslern. Das Leben nähert sich der Verwirklichung unserer Losungen: Schreiben Sie nichts! Lesen Sie nichts! Sagen Sie nichts! Publizieren Sie nichts!«

In ihrer Deklaration von 1921 riefen die Nichtsler die Trennung von Kunst und Staat aus; ihr Kreativbüro wollten sie zur Führungsinstanz der Kunst ernennen. Die Nichtsler griffen Vladimir Majakovskij an: Ihr »Revolutionstribunal« unterzog ihn einem Verfahren in Abwesenheit und verbot ihm das Schreiben. Während ihres Bestehens gaben sie zwei Sammelbände heraus: *Vam* (An Euch) sowie zwei Ausgaben von *Sobačij jaščik* (*Der Hundekasten*). Es erschienen außerdem zwei Gedichtsammlungen von Rjurik Rok, der 1922 nach Westeuropa auswanderte. Der Unfalltod von Sadikov im selben Jahr führte zur endgültigen Auflösung der Gruppe.

### **Valentin Parnach** (1891–1951)

Der Dichter, Tänzer und Musiker Valentin Parnach wurde als Sohn jüdischer Eltern in Taganrog, einer südrussischen Stadt an der Küste des Asowschen Meeres, geboren. 1910 siedelte er nach Sankt Petersburg um. 1913–1915 studierte Parnach am Theaterstudio von Vsevolod Mejerchol'd, gehörte der *Dichtervereinigung* der Akmeisten an und war mit Osip Mandel'stam befreundet.

1915–1922 lebte er in Paris, wo er die Künstler der russischen Avantgarde Michail Larionov und Natal'ja Gončarova zu seinen Freunden zählte und ein häufiger Gast in deren Werkstatt, dem »Raritätenladen«, war. Er verkehrte mit Guillaume Apollinaire und Sergej Djagilev. 1925 wurde er von Pablo Picasso portraitiert. Zusammen mit Il'ja Zdanevič und anderen war Parnach an der Arbeit der *Dichterkammer* (*Palata poétov*), einer Gruppe russischer Dichter in Paris, die sich im Café *Caméléon* trafen, maßgeblich beteiligt. 1920 gab er den zweisprachigen Sammelband *Slovodvig* (*Mot Dynamo*) (Wortschub [Das dynamische Wort]) heraus.

Während der *Soirée Dada* am 10. Juni 1921 trat Parnach als extravaganter Tänzer gemeinsam mit Tristan Tzara, Philippe Soupault, Louis Aragon, George Ribemont-Dessaignes und anderen auf. Am 21. Dezember 1921 trug er sein *Poéma o molčanii* (Poem über das Schweigen) von Sergej Šaršun in Café *Caméléon* vor. Dies geschah im Rahmen der »Lesung des Dadaisten Sergej Šaršun *Dada lir kan*«, an der neben ihm Man Ray und einige französische Dadaisten auftraten. Im Oktober 1922 hielt er einen Vortrag am Staatlichen Institut für Theaterkunst in Moskau (GITIS) zum Thema »Die neueste Pariser Musik, Tanz und Film«; am 3. Dezember 1922 führte er im Moskauer Pressehaus den Tanz »Der giraffenähnliche Götze« vor. Neben der Zusammenarbeit mit Mejerchol'd unterrichtete Parnach auf Einladung von Sergej Ejzenstein Choreografie im Theater des Prolekults.

## »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht«

Die russische Rezeption von DADA

### George Ribemont-Dessaignes (1884–1974)

Der französische Künstler und Schriftsteller George Ribemont-Dessaignes begann in den 1910er Jahren, jene Verfahren in seiner Poetik umzusetzen, die später in die Ästhetik des Dadaismus Einzug halten sollten. Sein Theaterstück *L'Empereur de Chine* von 1916 und *Le Serin Muet* von 1919 (beide 1921 in dem Band *L'Empereur de Chine suivi de Le Serin Muet* erschienen) gelten als Musterbeispiele der dadaistischen Dramendichtung. In seinen 1958 veröffentlichten Memoiren schreibt Ribemont-Dessaignes: »Als Dada in der Schweiz noch heranreifte, um das Licht der Welt zu erblicken, und ich weder von Dada, noch von Tristan Tzara etwas wusste, wurde *Der Kaiser von China* zum ersten prädadaistischen Zeugnis und dem integralen Bestandteil Dadas.« (George Ribemont-Dessaignes: *Déjà jadis*, Paris 1958, 51)

Der Aufsatz »Umer li dada?« (»Ist Dada tot?«, 1922) wurde auf Französisch auch in der Zeitschrift *Der Sturm* (Band 13, Nr. 4 [5.04.1922], 58) sowie 1923 in der Zeitschrift *De Stijl* (6, No. 2, 28–30) abgedruckt. Marc Dachy nahm ihn in seine Monographie *Archives Dada: Chronique* (Paris 2005, 326–328) auf, ohne jedoch seine erstmalige Veröffentlichung in russischer Sprache zu erwähnen: Ausführlicher siehe Morard, Annick: *De l'émigré au déraciné: La »jeune génération« des écrivains russes entre identité et esthétique* (Paris, 1920–1940), Lausanne 2010, 43–46.

### Sergej Romov (Serge Romoff, 1883–1939)

Der Kritiker, Publizist, Künstler und Übersetzer Sergej Romov, der unter anderem Paul Valéry ins Russische und Aleksandr Blok ins Französische übersetzte, lebte seit etwa 1906 in Frankreich. Er publizierte in französischen Magazinen und arbeitete in jener Druckwerkstatt, die auch Apollinaires *Calligrammes* herausbrachte.

1922–1923 gab er die Literaturzeitschrift *Udar* heraus, von dem insgesamt vier Ausgaben erschienen sind, für die auch Anatolij Lunačarskij und Il'ja Ėrenburg schrieben. Diese russischsprachige Zeitschrift informierte über die Aktionen der Pariser Avantgardisten, außerdem wurden dort die Arbeiten französischer Autoren, darunter George Ribemont-Dessaignes, veröffentlicht.

In der Mitte der 1920er trug er aktiv zur Zusammenstellung und Vervollständigung der Sammlung des Museums für Neue westliche Kunst (GMNZI) in Moskau bei. Dank der Vermittlung Romovs stifteten zum Beispiel die Künstler Jean Lurçat, Léopold Survage und André Favory ihre Werke dem Museum.

1928 kehrte Romov in die UdSSR zurück. Er war für die *Literaturnaja gazeta* und die Zeitschrift *30 dnej* tätig, schrieb Artikel über französische Literatur für die Enzyklopädie der Literatur. Seine Artikel erschienen in der Zeitung *Izvestija* und in der Zeitschrift *Iskusstvo v massy*. Zusammen mit seiner Frau Nina Ignat'evna Bam-Romova zog er ihren Sohn, den leiblichen Sohn von Vladimir

Tatlin, groß. 1936 wurde er verhaftet, gefoltert und 1939 durch Erschießen hingerichtet.

### **Sergej Šaršun (1888–1975)**

Der Maler Sergej Šaršun wurde als Sohn eines slowakischen Kaufmanns in einer Provinzstadt im Gouvernement Samara geboren. Als er 1909 nach Moskau kam, besuchte er die erste Ausstellung französischer Kubisten, lernte Michail Larionov, Natal'ja Gončarova und den Dichter Aleksej Kručěnych kennen. 1912 entfernte sich Šaršun unerlaubt von der Truppe und zog zunächst nach Berlin und später nach Paris. In Paris besuchte er die kubistische Akademie *La Palette* und stellte 1913 und 1914 seine kubistischen Gemälde (»Elastische Kompositionen«) im *Salon des Indépendants* aus. Mit dem Beginn des Ersten Weltkrieges siedelte er 1916 nach Barcelona um, wo er Francis Picabia kennenlernte.

In den frühen 1920er Jahren nahm er aktiv an dadaistischen Veranstaltungen in Paris teil, er wirkte in dadaistischen Aufführungen mit, manche davon bestritt er gemeinsam mit Sergej Romov und Valentin Parnach. Šaršun und Romov gehörten 1923–1924 der avantgardistischen Gruppe *Čerez (Durch)* an, die im russischen Paris die Tätigkeit der literarischen und künstlerischen Gruppe *Gatarapak* (1921–1922) fortführte. Außerdem bereitete er eine Ausstellung von Max Ernst in der Buchhandlung *Au Sans Pareil* vor.

Im Café *Caméleon* auf dem Boulevard Montparnasse wurde Ende 1921 eine »Lesung des Dadaisten Sergej Šaršun *Dada lir kan*« veranstaltet, bei der neben Parnach und anderen russischen Dichtern der Pariser Gruppe *Dichterkammer* auch Louis Aragon, André Breton, Tristan Tzara, George Ribemont-Dessaignes, Paul Éluard und Philippe Soupault auftraten. Den Titel der Lesung erklärte Šaršun als »Lyrismus, Zwischern auf dadaistische Art«. Das Publikum, das größtenteils aus russischen Emigranten bestand, reagierte ablehnend. Im gleichen Jahr veröffentlichte Šaršun sein dadaistisches Poem »Foule immobile«.

1925 schloss er sich der Union junger Schriftsteller und Dichter an, die die in Paris lebenden russischen Literaten vereinte, besuchte oft Dmitrij Merežkovskij und Zinaida Gippius. Als Anhänger der Lehre von Rudolf Steiner wurde Šaršun seit Anfang der 1930er Jahre Mitglied der Pariser anthroposophischen Gesellschaft. In den 1950–70er Jahren widmete er sich verstärkt Illustrationen und gestaltete Bücher, verfasste Prosatexte und Dramen. 1971, noch zu seinen Lebzeiten, fand im Pariser Museum für zeitgenössische Kunst Centre Georges-Pompidou seine Retrospektive statt.

Aus dem Russischen von Irena Akopjan







## Impressum

**Herausgeber:** Tomáš Glanc

**Texte:** Tomáš Glanc (Vorwort, Biografien)

**Redaktion:** Sandra Frimmel

**Lektorat und Korrektorat:** Sandra Frimmel (deutsch), Evgenia Glanc (russisch)

**Übersetzungen aus dem Russischen:** Irena Akopjan (Biografien), Thomas Keith (»Die Nichtsler Russlands sind der Dada des Westens«), Anja Schloßberger

**Grafische Gestaltung:** Olga Gromova

**Copyright:** René Guerra (für die Texte von Sergej Šaršun), Roman Jakobson Trust/Linda R. Waugh (für den Text von Roman Jakobson), Aleksandr Parnach (für die Texte von Valentin Parnach)

Alle Rechte vorbehalten.

Wenn es uns trotz intensiver Recherchen nicht möglich gewesen ist, alle Copyrightangaben korrekt auszuführen, bitten wir die Rechtsträger, sich an den Herausgeber zu wenden, um allfällige Korrekturen oder zusätzliche Informationen in zukünftige Ausgaben aufnehmen zu können.

**Verlag:** Edition Schublade, Zürich

**Druck und Vertrieb:** BoD – Books on Demand, Norderstedt

**ISBN:** 978-3-906305-03-5

© 2016 Autoren und ihre Rechtsnachfolger, Edition Schublade





Dada scheint auf den ersten Blick sehr russisch zu sein.

Die russische Avantgarde hätte den Dadaismus und die Dadaisten eigentlich bestens verstehen müssen, bedenkt man Russlands Tradition des Nihilismus, die Autorität der avantgardistischen Gegenstandslosigkeit und die gewichtige Rolle, die die Rhetorik der Revolution gespielt hat. Auch gab es in den damaligen Kunstzentren Paris und Berlin zahlreiche Anknüpfungspunkte zwischen den russischen Modernisten und den Dada-Protagonisten, und Lenin wohnte in Zürich bekanntlich neben dem Cabaret Voltaire. Doch die Dada-Rezeption in Russland setzt relativ spät ein, fällt zudem sehr kritisch aus, und bis Ende der 1920er Jahre schreiben erstaunlich wenige Autoren auf Russisch über den Dadaismus.

Der Band »Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht« führt zum ersten Mal die wichtigsten, bislang versprengten russischen Dada-Reflexionen sowohl in deutscher Übersetzung als auch im Original zusammen und versieht sie mit biografischen, bibliografischen und zeithistorischen Kommentaren. Zu den Beiträgen gehören Roman Jakobsons zentrale erste russischsprachige Betrachtung des Dadaismus überhaupt, in der er die neue Richtung auch im Zusammenhang mit den Theorien von Oswald Spengler, Albert Einstein und Nikolaj Bucharin diskutiert; eine dichterische Stellungnahme von Vladimir Majakovskij; ein Text des berühmten sowjetischen Kunstkritikers Abram Ėfros und zahlreiche weitere. Sie alle vermitteln die explosive Energie, die Dada ausstrahlte und die zu einer intensiven intellektuellen Auseinandersetzung geführt hat. Dass die Verbreitung von Dada in Russland dennoch scheiterte, hatte offensichtlich nicht nur mit dem Bürgerkrieg, mit der Revolution und der bolschewistischen Kulturpolitik zu tun: Eher hatte die in Zürich gegründete Antikunst doch andere Intentionen als der Radikalismus der russischen Moderne in seinen unterschiedlichen Facetten.



9 783906 305035

**Edition Schublade**