

AVANTGARDE UND SCHWEFELSÄURE

Zwei Neuerscheinungen zur Avantgarde in Georgien und in der Ukraine

Was der Avantgarde in den USA recht war, schien ihr im fernen Kaukasus nur billig: 1919 erschien in New York eine dadaistisch inspirierte Zeitschrift mit dem Titel *TNT*, einige tausend Kilometer weiter östlich, in Georgien, genauer in Tiflis, gab 1924 eine futuristisch-dadaistische Künstlergruppe einen Almanach unter dem Titel *H2SO4* heraus, der chemischen Formel für Schwefelsäure also (öfters auch korrekt geschrieben: H_2SO_4). Chemisch weniger korrekt dagegen blieb das Zeitschriftenprojekt *Dd04H2* des Pariser Dadaisten Georges Ribemont-Dessaignes, das freilich nie realisiert wurde, dessen kuriose Formel dafür aber einen Anklang an Dada bietet. Von *TNT*, das von dem später weltberühmten Man Ray und dem Künstler und Anarchisten Adolf Wolff herausgegeben wurde – Redaktionsadresse: 60 Wall St., N.Y. – ist nur ein einziges gerade 16-seitiges Heft erschienen, in so kleiner Auflage, dass heutzutage offenbar nur mehr ein einziges Exemplar in den USA existiert. Es ist in der Avantgardeforschung, zumal zu Dada New York, öfters berücksichtigt worden, wobei die ästhetisch-politische Sprengkraft der abgedruckten Texte und Bilder als eher gering angesehen wird. Im Übrigen ist *TNT*, anders als 1919, mittlerweile weltweit verfügbar, da digitalisiert (Digitalisat unter: <https://archive.org/details/tnt1919unse/mode/2up>; Aufruf 2.1.2021).

Anders *H2SO4*. Diese Publikation der gleichnamigen Künstlergruppe – mit sechs Herausgebern, vier Schriftsetzern und einem Verantwortlichen für die „Montage“ – ist in georgischer Sprache und in deren eigenständigem Alphabet verfasst und schon von daher, was die internationale Resonanz angeht, nur einem wahrlich begrenzten Publikum zugänglich; sie wurde nur gelegentlich von Avantgardespezialisten der internationalen Dada- und Futurismusforschung berücksichtigt. Und just dieses so spektakulär daher kommende Produkt der

südosteuropäischen Avantgarde liegt nun in einer aufwendig gestalteten, auch buch künstlerisch ausgesprochen attraktiven zweisprachigen Ausgabe vor, als Faksimile des Originals und einer grafischen Übertragung ins Deutsche sowie einer ebenso kundigen wie für den deutschsprachigen Leser auch bitter nötigen Kommentierung einzelner Passagen und einem knappen Vorwort (das man sich doch ausführlicher gewünscht hätte). Das Buch macht deutlich, dies vorweg, wie Programmatik, Kommunikation und internationale Vernetzung der Avantgarde der 1920er Jahre selbst in einem kulturell, nationalliterarisch und sprachlich so peripher scheinenden Ort wie Tiflis funktioniert hat. Es ist schon deshalb hochwillkommen – man kann dem kleinen Berliner Verlag ciconia sowie den Herausgebern und dem Übersetzer Jonas Löffler für dieses Buch nur danken (große, auch wissenschaftliche, Verlage trauen sich an derartige Projekte ja offenkundig nicht heran). Wobei, dies vorab, die folgenden Bemerkungen aus der Feder eines weder des Georgischen noch des Russischen und Ukrainischen mächtigen Germanisten sich vor allem auf den internationalen Kontext dieses Werkes konzentrieren, seine Relevanz für Kaukasiologie oder Slavistik steht also nicht zur Debatte.

Der Titel *H2SO4* verweist also, wie andere auch, auf den der Avantgarde insgesamt eigenen Gestus der Provokation, der keinen einzigen originell scheinenden Weg auslässt, und sei es in New York, Paris oder eben Tiflis der Ausflug in die Chemie. Das ist Teil jener geläufigen avantgardistischen Selbstinszenierung, die mit Aggressivität auf werbewirksame Effekte aus ist – „Wegätzen der konventionellen Kunst“ lautete entsprechend der Untertitel von *H2SO4*, um auch für die Kunst einzulösen, was Schwefelsäure so anrichtet. In diesem Fall: Eines der Mitglieder der Gruppe war auch Chemiker, und in ihrem Auftreten stand die

H2SO4-Gruppe avantgardistisch inspirierten Provokateuren anderswo in keiner Weise nach – ihre Jacken trugen sie verkehrt herum, erfährt man im Vorwort, „anstelle einer Krawatte Fische oder Radieschen. Sie saßen auf Bäumen und Hausdächern und deklarierten von dort aus ihre Gedichte, während sie die Passanten mit ihren Texten bewarfen.“ (S. 10).

Der Almanach steht in der Tradition von Futurismus und Dada und bedient sich deren Arsenale künstlerisch-provokanter Gestaltung. Bereits das Druckbild, das wie angedeutet die deutsche Übersetzung grafisch aufs Schönste nachstellt, bietet die auch aus den westeuropäischen Publikationen geläufige Auflösung linearer Schreibweisen, hantiert mit immer wieder unterschiedlichen und unterschiedlich großen und manchmal auch umgedrehten Lettern und auch Zahlen, also georgischen und manchmal auch lateinischen Buchstaben, fügt Querbalken, Rechtecke u. ä. Figuren ein und präsentiert zudem eigene Bildseiten. Die traditionelle (jedenfalls abendländische) Leseweise soll irritiert und aufgelöst werden, entsprechend werden Proklamation, Polemik, Gedicht, Merkspruch und Nonsense eingesetzt und Gattungsgrenzen aufgelöst.

Auch die Inhalte dieser Text-Wort-Montagen, das lässt die Übersetzung sehr schön erkennen, folgt geläufigen Mustern avantgardistischer Attacken auf die Tradition und avantgardistischer Neuschaffung eines eigenen Kosmos: „Mit dem Erscheinen von *H2SO4*“, so beginnt der Almanach programmatisch, „sind die existierenden Positionen innerhalb der georgischen Künstler zerstört“. Und: „An die Stelle der auf den alten Entwicklungsstufen stehenden Schulen (...) tritt *H2SO4*. *H2SO4* ist die Organisation der kinematographischen Neuordnung und der Entdeckung des Zeitgemäßen.“ Das Zeitgemäße – das ist einerseits das junge Sowjetrussland, zu dem Georgien, nach einer kurzen Phase der Selbständigkeit, seit 1921 gehörte. Das Zeitgemäße meint aber nicht allein der Aufbau des Sozialismus, sondern verweist auch auf die Kunst, deren Tendenzen und Richtungen ausnahmslos verworfen werden – man spricht von der „Notwendigkeit eines neuen Terrors zur Vernichtung der durch

die bürgerliche Psyche geschaffenen poetischen Fronten.“ Dies, heißt es weiter, sei der „Hauptprozess des Kampfes, den wir die Revolution der Psyche nennen. (Nur den Prozess – unsere Begegnung: d a d a).“ Fazit: „Die kommunistische Masse baut das Land der Zukunft – mit kommunistischem Antlitz – die Kunst übernimmt die Rolle des Regisseurs innerhalb der Matrix der zukünftigen Realitätsstruktur. Die Organisation der Massenbewegung und die Konstruktion der zukünftigen Dinge (Produktionsfuturismus und Konstruktivismus). Die organische Verbindung zwischen Kunst und Staat schafft den Organismus der Zukunft, den wir Georrgien (!) genannt haben.“ (S. 2)

Politisch platzierte man sich dergestalt im jungen Sowjetstaat nicht ohne Selbstbewusstsein, immerhin als Regisseur die Fäden der Umwälzung in der Hand. Das erinnert an vergleichbare Selbstdefinitionen der Avantgarde in der ungarischen Räterepublik 1919, wo sich der Konflikt zwischen der künstlerischen und der politischen Avantgarde, zwischen dem avantgardistischen Kreis um Lajos Kassák und dem Volkskommissar für Unterrichtswesen, György (Georg) Lukács, eben wegen der künstlerischen Ansprüche zuspitzte. Auch in Sowjetrussland gab es in den 1920er Jahren bekanntermaßen diese Konflikte, so zwischen den Futuristen um Majakowski und dem Proletkult auf der einen und der Partei auf der anderen Seite. Allerdings pochte Lukács' sowjetischer Amtskollege Lunatscharski nicht ganz so doktrinär aufs bürgerliche Erbe und ließ den russischen Futuristen gewisse Spielräume. Die georgische Avantgarde hatte freilich auf Dauer spätestens mit dem Ende der Neuen Ökonomischen Politik (1928), als Staat und Gesellschaft zunehmen stalinisiert wurden, keine Chance mehr, schon gar nicht im Sinne eines avantgardistischen „Georrgien“. Damit teilte sie das Schicksal auch anderer avantgardistischer Strömungen im jungen Sowjetrussland, nicht nur des linken Futurismus um Majakowski, dessen Selbstmord 1928 in dieser Hinsicht ein Fanal war, sondern auch marginal gebliebener aber aktiver Gruppen wie die der sog. Nichtler, einer Gruppe russischer Dadaisten, deren Zeugnisse z.T. in deutscher Übersetzung

vorliegen (Russischer Dada. Die Nichtsler. Der Hundekasten. Hrsg. von Holger Wendland. Dresden 2015). Denkbar, dass freilich der speziell russische Dadaismus nicht jene Aggressivität entwickelte wie die Schwefelsäurer (vgl. Russian Dada 1914-1924. Hrsg. von Margarita Tupitsyn. Cambridge/Mass. 2018).

Wiederholen sich also Konstellationen zwischen politischer und künstlerischer Avantgarde, wie sie auch anderswo bei zugespitzten revolutionären Prozessen bekannt sind, so gilt dies auch für die Selbstdefinition, die die Gruppe bietet – es sind die für die Avantgarde so typischen Manöver der Ab- und Ausgrenzung, nicht nur im Frontalangriff gegen die Tradition, sondern auch gegen die zeitgenössischen Avantgardebewegungen wie die georgischen Blauen Hörner. So verwundert nicht, dass, wie es ausdrücklich heißt, der „H2SO4-Rat alle verwandten ausländischen Kunstrichtungen gänzlich ablehnt“. Das gilt namentlich für den italienischen Futurismus, weil dieser „aristokratische Behaglichkeit repräsentiert“, für den französischen Dadaismus, „weil dieser stark dekadentem Ton die Revolution einleiten will“; am russischen Futurismus wird nur akzeptiert, dass er wie H2SO4 auch „aus einem kommunistischen Staatsverständnis“ resultiere (S. 2). Das ist, gerade angesichts der künstlerischen Verwandtschaft beider Richtungen, geradezu minimalistisch-provozierend. Aber: „Ich will, dass auf dem Eiffelturm / die rote Flagge (sic) weht“ und: „Ein Gruß an den Dalai Lama. An Mongolien. / Und an Erich Mühsam.“ (S. 44).

Erkennbar ist man also in Tiflis über die großen westeuropäischen Avantgardebewegungen dieser Zeit bestens informiert und weiß sich auch darin bzw. dagegen zu situieren. So gibt es Schaukästen zu aktuellen Malern: „Cezanne, Picasso, Boccioni, Malewitsch, Kandinski, Grosz, Rodtschenko, Cocteau“, und die aufschlussreiche Auflistung einschlägiger Avantgardebewegungen und „Ismen“: „Impressionismus, Kubismus, Futurismus, Lutschismus, Suprematismus, Pointillismus, Konstruktivismus“ sowie, im Großdruck: „DaDa“ (S. 27). Derartige Musterungen aktueller Kunsttendenzen einschließlich der eigenen georgischen

Tradition, die man in toto ablehnt, lässt für die Gruppe nur dieses gelten: „Fakt: – es gibt keine andere Tendenz innerhalb der georgischen Kunst, die das Recht zur Diktatur hätte. H2SO4“ (S. 2).

Wenn man hier also Positionen, Forderungen und Selbstdefinitionen findet, die auch aus der mittel- und westeuropäischen Avantgarde anderer Sprachräume und Länder geläufig sind, von der gestalterischen Konzeption bis zum Habitus des universalistisch auftretenden Manifestanten, so wird darin nichts anderes als die letztendliche Einheitlichkeit des internationalen Projektes Avantgarde im 20. Jahrhundert deutlich, aber auch ihre erstaunliche Vernetzung und Verästelung. So erklärt sich ein offenkundiges Déjà-vu, das sicher nicht Effekt einer bloß verspäteten oder gar epigonalen Avantgarde ist, wohl aber von Phasenverschiebungen, auch bestimmten nationalen und nationalliterarischen Anverwandlungen im Projekt Avantgarde zeugt.

Dies gilt letzten Endes auch für eine andere Avantgardeströmung in einem anderen Sprachraum, die Ukraine, die, so die Autorin und Slawistin Vera Faber in ihrer Monographie *Die ukrainische Avantgarde zwischen Ost und West*, gleich doppelt peripher erscheint: räumlich abseits der russisch-sowjetischen Machtzentren, vor allem natürlich Moskau, und zeitlich Ende der 1920er Jahre, also als „verspätete Blüte von Futurismus und Konstruktivismus“ (S. 2). Insofern spricht sie auch von einer „mehrfachen, mehrdimensionalen peripheren Situation in der Ukraine“ (S. 84-95), was auch in der Konstellation des ukrainischen und russischen Sprachraums begründet liegt. Die diesbezüglichen Landkarten zu Zentrum, Peripherie und Dezentralisierung veranschaulichen sehr schön Rezeption und Partizipation von Avantgardeströmen (S. 86) mit ihren Richtungspfeilen zwischen Moskau, Petrograd, Berlin, Paris und dem ukrainischen Charkiw (russ. Charkow, bis 1934 Hauptstadt der sowjetischen Ukraine, die 1922 als Ukrainische Sozialistische Sowjetrepublik Teil der Sowjetunion war): Zu Beginn der 1920er Jahre noch Peripherie, avanciert Charkiw Ende der 1920er-Jahre zu einem neben Moskau und

Leningrad (vormals Petrograd) gleichrangigen Ort, der mit den ganz großen Zentren Berlin und Paris intensiv kommuniziert. Aufschlussreich dafür sind Bewegungsrichtung und Intensität von Rezeption und Partizipation, die sich im betreffenden Jahrzehnt merklich zugunsten Charkivs ändert. So intensiviert sich im Verlauf der 1920er Jahre die Rezeption der ukrainischen Avantgarde in Berlin und Paris ganz erheblich gegenüber vormaliger bloßer Partizipation an den genannten Zentren. Es entstehen Netzwerke und Kooperationen, für die in Berlin der Herausgeber und Galerist Herwarth Walden und sein Avantgardezentrum *Der Sturm* steht, das freilich seine Blütezeit in den späteren 1920er Jahren schon hinter sich hat. Auch zu László Moholy-Nagy, dem zeitweiligen Bauhaus-Lehrer, bestehen intensivere Kontakte, ebenso zu dem italienischen Futuristen Enrico Prampolini.

Eine wichtige Rolle spielen dabei die Gruppierungen um Zeitschriften, so um *Nova Generacija* (1927-1931) und *Avanhard* (1925-1929), also ukrainisch für „Avantgarde“ – eine zu dieser Zeit in Europa bekanntermaßen doch eher seltene Selbstbezeichnung für all die Strömungen, die heutzutage unter dem Signum ‚Avantgarde‘ geführt werden.

Diese beiden Zeitschriften, die für Futurismus, Konstruktivismus und ‚konstruktiven Dynamismus‘ stehen, werden unter den unterschiedlichsten Aspekten vorgestellt, von ihren Netzwerken bis zu ihrem Manifestantismus. Interessant ist hierbei gerade unter europäisch-vergleichender Perspektive die internationale Ausrichtung eines spezifischen ‚Panfuturismus‘, der sich in puncto Manifestantismus der Avantgarde dadurch auszeichnete, dass er in einer auf Englisch publizierten Proklamation, *What Panfuturism wants*, die Forderung aufstellte, „alle ‚Ismen‘ durch ihre Neutralisierung abzuschaffen“ (S. 183). Das ist dann doch ein denkwürdiger Beitrag zur Frage des ‚heiligen Ismus‘, wie er in wohl allen Avantgardebewegungen der Zeit und bei ihren Verächtern erst

recht in den 1920er Jahren auf das Lebhafteste diskutiert wurde (vgl. Walter Fähnders: Projekt Avantgarde. Bielefeld 2019, S. 21-28). Auch dies wäre ein kleiner Beleg für die zentrale These der Autorin, nach der die ukrainische Avantgarde im internationalen avantgardistischen Netzwerk eine ‚Schwelle‘ zwischen Ost und West markierte, deren bisher marginale Rezeption eher etwas über die Rezipienten denn über eine geringe oder mangelnde künstlerische Aktivitäten in der Avantgarde der Ukraine aussagt. Gerade auch Nicht-Slawisten können mit diesem Buch etwas anfangen, zumal wenn sie es parallel zu einer Sammlung einschlägiger Programmtexte der ukrainischen Moderne lesen, die unter dem schönen Titel *Zwischen Stadt und Steppe* freilich eher wenig speziell Avantgardistische bietet (Zwischen Stadt und Steppe. Künstlerische Texte der ukrainischen Moderne aus den 1910er bis 1930er-Jahren. Hrsg. von Marina Dmitrieva, Berlin 2012). So ist, um es zu wiederholen, der Gebrauchswert dieser beiden Bände zu Avantgarde in Georgien und der Ukraine gerade auch für die der Sprache Unkundigen übers Spezialistische und Disziplinäre hinaus alles andere als gering.

H2SO4. Futurismus und Dada in Tiflis. Wegzügen der konventionellen Kunst. Aus dem Georgischen und Russischen von Jonas Löffler. Hrsg. von Lasha Bakradze, Dmitri Dergatchev und Wladimir Velminski. Berlin: ciconia 2019. 233 Seiten, 23 ungez. Seiten, 35,00 Euro

Vera Faber: Die ukrainische Avantgarde zwischen Ost und West. Intertextualität, Intermedialität und Polemik im ukrainischen Futurismus und Konstruktivismus der späten 1920er-Jahre. Bielefeld: transcript 2019. (Edition Kulturwissenschaft; Band 191). 416 Seiten. 49,99 Euro

Walter Fähnders

Unredigierte Vorabpublikation aus JUNI Magazin 59/60