

Wiener Slawistischer Almanach 27 (1991) 269 - 273

Michail Kuzmin i russkaja kul'tura XX veka; Tezisy i materialy konferencii 15 - 17 maja 1990 g., Leningrad 1990.

Fast genau vier Jahre nach dem Kuzmin-Symposium am Pariser *Institut du monde soviétique et de l'Europe centrale et orientale*, dessen Referate als Sonderband 24 des WSA unter dem Titel *Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin* von John Malmstad zugänglich gemacht wurden, hat nun im Mai 1990 ein weiteres Kuzmin-Symposium stattgefunden; diesmal im Rahmen der Veranstaltungen des Anna Achmatova-Museum. Bereits im Herbst ist nun ein Dokumentationsband zu diesem Symposium erschienen, der, wie schon Malmstads *Studies*, dem Gedenken von Gennadij Grigor'evič Šmakov gewidmet ist. Der Leningrader Band enthält auf 258 Seiten nicht nur die, allerdings in Form von gerafften Thesenpapieren ohne Diskussionsbericht publizierten Referate dieses Symposiums, sondern auch einige erstmals publizierte Texte Kuzmins, sowie eine Menge historisch mehr oder minder interessanter Materialien aus Brief- oder Tagebuchbestand des Autors oder seiner Umgebung, wie sie ähnlich seit Jahren verstreut publiziert werden. Vermissen wird man hier die Aufarbeitung des neuhinzugekommenen Materials und eine Beurteilung seiner Signifikanz im Rahmen von bereits postum publiziertem und aller Wahrscheinlichkeit noch zu erwartenden Texthinterlassenschaften. Ein umfaßender Forschungsbericht wäre angesichts der verworrenen Publikationsgeschichte und der Unzulänglichkeiten vieler, oft auf Spekulation angewiesener Veröffentlichungen aus den letzten 25 Jahren nur zu begrüßen. Die hier vorgelegten knappen Texte bieten aber auch in den Anmerkungen nur einen begrenzten, manchmal auch bewußt selektierten Einblick in den Stand der Forschung. Teilweise herrschen Mängel hinsichtlich eines ausgewogenen, im strengen Sinne wissenschaftlichen und bibliographisch zuverlässigen Arbeitens, was natürlich nichts über interessante Ansätze einzelner Interpretationen aussagt. Die Schwierigkeiten erwachsen auch aus dem Problem der Textausgaben selbst. Die Reprintausgaben der Gedichte und der gesammelten Prosa aus München und Berkeley stellen ja bereits die zweite Generation der westlichen Kuzmin-Ausgaben dar und blieben doch bisher, besonders die Prosa, Notbehelf. Bereits die Wiederauflagen der Romane und Sammelausgaben in den Zwanzigern waren ja in Berlin erschienen. Sie sind, wie die oft in minimalen Auflagen gedruckten Erstausgaben, zumindest in den großen Bibliotheken der Sowjetunion selten aufzufinden und müssen sehr oft als verstellt, oder als (wegen Begehrlichkeit welcher Seite auch immer) nicht mehr im Bestand befindlich gemeldet werden. So ergibt sich der groteske Zustand, daß ein handschriftlicher Nachlaß leichter zugänglich ist, als ein beliebiges Druckexemplar der Romane. Eine Edition von Kuzmins Lyrik in der "Biblioteka poëta", wie sie seit den späten Sechzigern in der Diskussion ist, konnte bis heute nicht verwirklicht werden. 1989 ist immerhin in Moskau ein Band mit einer knappen Auswahl von Gedichten, fiktionaler und kritischer Prosa erschienen, dessen willkürlich Zyklen zerreißen, umstellende, einzelne Gedichte gar kürzende Edition jedoch nur als bedingt hilfreich gelten kann. Der relativ üppig kommentierte Band *Izbrannye*

proizvedenija des Leningrader Verlags "Chudožestvennaja Literatura" erschien erst Ende 1990 und war den Teilnehmern des Symposions sicher noch nicht zugänglich; bezeichnend ist auch, daß die renommierten Herausgeber dieser ersten zuverlässigen Kuzmin-Edition in der Geschichte der Sowjetunion, A. Lavrov und R. Timenčik, nicht als Teilnehmer des Symposions erscheinen.

Es wäre durchaus weiterer Überlegungen wert, warum gerade Kuzmin auch in der zweiten Hälfte der achziger Jahre *persona non grata* in der Sowjetunion geblieben ist, obwohl doch angesichts seiner der Emigration gegenüber so ablehnenden Haltung seit der Tauwetterperiode kein unüberwindbares Ideologem einer Rehabilitation im Wege gestanden hätte. Der vorliegende Band könnte darauf vielleicht auch eine Antwort geben.

Die Suche nach einer Antwort beginnt folgerichtig beim Problem der typologischen Einordnung der Gestalt und des Werks von Kuzmin als einer Gesamtheit. So leicht die Zuordnung einzelner Texte zu fest definierten Systemen im Falle Kuzmins zu sein scheint (man denke an bekannte Titel wie die *Krylja*, selbst programmatisch geworden für ein synthetisches spätsymbolistisches Konzept, an "O prekrasnoj jasnost'i", trotz aller Vorbehalte dem Programmtext des Akmeismus oder an den *Novyj Gul'*, einem Parodiestück für den russische Expressionismus), so diffizil gestaltet sich die Erstellung eines kongruenten Profils. Das übliche Modell einer Phasengraduation versagt dabei, finden sich doch bei Kuzmin in allen sogenannten Schaffensperioden Texte disperaterer Thematik und Stilistik; Kuzmin war dabei nicht nur ein Neoklassizist, der wie Stravinskij ebenso à la Pergolesi und à la Tschaikowskij zu komponieren verstand, er komponierte, um innerhalb der Metapher zu bleiben, gleichzeitig wie Pergolesi, Tschaikowskij, und Stravinskij und Schönberg. Wo der Neoklassizismus fremde Techniken in seinen Stil zu inkorporieren will, um erstere zu verfremden, da scheint Kuzmin bereits Techniken der Verfremdung in den zitierten Techniken zu suchen, um sie ganz isoliert jeweils zu seinem Stil zu machen. Vjačeslav Vs. Ivanov versucht nun Kuzmin, anstatt ihn typologisch zwischen verschiedenen Schulen "aufzuteilen", zusammen mit Annenskij, der akmeistischen Trias und Pasternak in eine umfassende Schule des Postsymbolismus zu integrieren. Ivanov verweist dabei auf das feinmaschige Netz von Intertextualitäten (auch über das Medium gemeinsam zitierter Texte der großen Tradition der europäischen Literatur) und von Widmungen innerhalb dieser Gruppierung. Als Definition für die inhaltliche Verfüllung des Terminus *Postsymbolismus* dienen die Nähe zum Imaginismus der Fauves, mit ihrer Vorliebe fürs fernöstlich Ornamentale, der konventionalisierte Gebrauch dieses Begriffs in Hinblick auf Konstantinos Kavafis (dessen Dichtung Kuzmin sicher nicht gekannt hat, als er seine diesem unzweifelhaft so verwandten "Aleksandrijskie pesni" verfaßt hat), die freie Metrik mit Übereinstimmungen zum nachsymbolistischen Rilke der *Neuen Gedichte*. Kuzmin erscheint dabei als derjenige Postsymbolismus, der immer schon rein zeitlich am nächsten dem Puls der Entwicklung einer antiavantgardistischen Moderne im gesamteuropäischen Kontext und am fernsten der aktuellen innerrussischen Entwicklung gestanden hätte; darauf gründet für Ivanov auch das bisherige Nichtverstandenwerden Kuzmins durch den russischen Leser.

V. Toporov durchsucht das Werk auf Hinweise auf Stadtmythos- und architektur Peterburgs, der Stadt, die Kuzmin abgesehen von Aufenthalten auf

dem Land und zwei Auslandsreisen von nur wenigen Wochen Dauer nie verlassen hat. Die Sammlung von Verweisen, die sich auch auf Kuzmins Lebens-text erstrecken, sind vielfältig und zahlreich; und doch auch erstaunlich wenig signifikant. Der konkret definierte Raum wird in Kuzmins Prosa gemieden. Der Baubestand in historischem oder intertextuellem (man denke an die durch Dostoevskij gezeichneten Plätze wie den Heumarkt) Kontext spielt keine Rolle. Einzig gesellschaftliche Einrichtungen wie Theater, Lokale oder Parks haben eine ausgewiesene Funktion, sind aber, wenn vielleicht auch mit typischem Kolorit behaftet, an und für sich nichts besonders und finden sich ähnlich in jeder Metropole. Kein Topos würde sich hier so sehr selbstständig machen können wie in Belys *Peterburg*. Kuzmins Peterburg erinnert ein wenig an das Berlin der frühen Romane Nabokovs, einer Stadt ohne Psyche, einem planen, abstrakten Schachfeld gleich, auf dem kunstreich gearbeitete Figuren bewegt werden.

Zwei weitere Beiträge sind der Beziehung Kuzmins zu den beiden herausragenden Antagonisten in der Lyrik der russischen Moderne, Mandel'stam und Chlebnikov, gewidmet. Jurij L. Frejdin kann, obwohl er sehr implizit argumentiert und ganz am faktographischen Material bleibt, nachzeichnen wie komplex Mandel'stams Verhältnis zu Kuzmin gewesen sein mag. Nicht nur der Titel von Mandel'stams Gedichtband *Tristia* stammt wohl von Kuzmin, sondern auch ein Teil der ästhetischen Konzeptionen und technischen Verfahren. Mandel'stams scharfe und hilflose Angriffe auf Kuzmin als einem Verehrer dessen, was Mandel'stam die "jüngere Linie der Weltliteratur" nennt, und die Kuzmins Liebe zu Sujets und Philosophie und Kunst des Hellenismus und des 18. Jahrhunderts bloßstellen sollen, wirken (so legen es die hier zusammengestellten Materialien nahe) eher als Versuch einer Rache für die ihm von Kuzmin entgegengebrachte Achtung. Mandel'stam wollte bedingungslos bewundert oder abgelehnt werden, und er haßte die wohlwollende Anerkennung, die Kuzmin ihm genauso wie einer Anna Radlova entgegenbrachte; er fürchtete den distanzierten und handwerklichen Zugang zur Kunst, die sich in ihm selbst gleichsam als physische Arbeit existenzialisierte. Trotzdem konnte auch Mandel'stam nicht wirklich übersehen, daß es in Rußland kaum einen größeren Kenner der "älteren Linie der Weltliteratur" gab als Kuzmin, der es nicht nötig hatte Homer-, Ovid-, Dante- und Shakespearelektüre als katartische Fron zu emphatisieren, sondern mit Leichtigkeit mit perfektem Altgriechisch, Latein, Italienisch aufwarten konnte. Kuzmins Shakespeareübersetzungen etwa sind durchaus angefertigt im Sinne von Mandel'stams Übersetzungspoetik und besitzen auch ein ähnliches Potential an, um ein kuzminisches Paradox zu benutzen, *kreativer Genauigkeit*, wie Mandel'stams Petrarcasonette.

Noch aufschlußreicher als dieser Anstoß einer genauen vergleichenden Untersuchung der Texte von Mandel'stam und Kuzmin sind die von A.E. Parnis eingeleiteten und zugänglich gemachten Aufzeichnungen aus Kuzmins Tagebuch, vor allem aus den Jahren 1909 und 1910 sowie 1917 über Begegnungen mit Chlebnikov. Allgemein bekannt ist, daß Kuzmin in der "Ohrfeige für den öffentlichen Geschmack" unter jene "Schleimer" gerechnet wird, die nur noch eine Daça am Fluß bräuchten, auf die die Futuristen vom Wolkenkratzer oder vom Dampfer herunterspucken. Man weiß aber bereits aus Chlebnikovs Briefen von 1909, daß er sich als "Geselle des Meisters Kuzmin" (16. 10 und 23. 10) bezeichnet hat; 1915 publizierte Kuzmin im Almanach *Strelec* zusammen mit den

Futuristen. Aus dem großen Kreis der einst Geohrfeigten erlangten dort nur er und Remizov die Rehabilitation. Im Frühjahr 1917 wird Kuzmin dann von Chlebnikov sogar in den erweiterten Kreis der "Regierung des Erdballs" aufgenommen - als einziger Nichtfuturist im Kreise der dafür nominierten Künstler. Anhand von Kuzmins Tagebuch läßt sich nun dieser Prozeß des Kennen- und Schätzenlernens auch von dessen Seite aus nachvollziehen; Kuzmin, der 1909 immerhin schon 37 Jahre alt war, hat Chlebnikov langsam verstehen gelernt, weil er zu diesem Verständnis beitragen konnte. Beide vermochten ihr Befremden nach und nach in Produktion umsetzen. Der Meister lehrte dem Gesellen etwas Handwerkliches und Architektonisches, Konstruktorisches, Mathematisch-Musikalisches. Vielleicht ist es nicht zuviel gesagt, wenn man behauptet, daß auf diesem Hintergrund eine ganz neue Kuzmin-Lektüre notwendig wird, die Ivanovs These vom der innerrussischen Entwicklung so entfremdeten Postsymbolisten stark in Zweifel ziehen könnte; um die Musikmetapher wiederaufzunehmen: Es scheint, als habe sich Kuzmin nicht nur als streng apollinischer "Neoklassizist" (die Verse seiner "Aleksandrijskie pesni" hat er selbst zweimal vertont; er spielte und schätzte darüberhinaus auch Vertonungen anderer!) zitierend der "Reihentechnik" der reinen Wortkunst bedient, sondern als habe er sie mitentwickeln geholfen. Bei näherer Betrachtung wird schnell deutlich, daß Kuzmin nicht mit den Verfahren beliebig zitierend gespielt, sondern daß er sie systematisch, mathematisch, musikalisch und grammatisch alle Kombinationen erschöpfend d u r c h gespielt hat. Vielleicht sind auch Kuzmins *Operettchen* nicht so weit entfernt von *Opem* der Futuristen, angefangen bei der *Pobeda nad solncem* bis zum *Zangezi*.

Über diese interessanten Fragestellungen hinaus trägt der Band hinsichtlich Kuzmins keine substanziell neuen Ideen bei. Referate zum Thema Kuzmin und bildende Kunst, bzw. Musik seiner Zeit gelangen kaum zu einer Fragestellung an diesem Autor, was vor allem hinsichtlich der Musik unverständlich ist, wo das reichliche Primärmaterial (Kuzmins eigene Partituren, seine Eintragungen in Noten und Notenabschriften, seine Übersetzungen von Opernlibretti) noch nicht einmal konsultiert worden zu sein scheint. Unter den publizierten Materialien befinden sich interessante noch unbekannte Texte Kuzmins, auch berührende Ausschnitte aus Tagebuchaufzeichnungen des lange zu Unrecht vergessenen Gollerbach sowie Briefe von Kuzmins Freund Jurkun und dessen Frau über Kuzmins Tod; daneben erscheinen auch Texte, die im Westen bereits publiziert worden waren.

Darüberhinaus bietet der Band wenige Seiten kurze Thesenpapiere über Autoren, die nur schwer oder gar nicht direkt mit Kuzmin in Verbindung gebracht werden können, außer hinsichtlich des Merkmals, daß es um sie als Vertreter der russischen Kultur des 20. Jahrhunderts ebenso still geblieben ist wie um Kuzmin; darunter Slučevskij, die Guro, Livšic, Vaginov, Charms, Olejnikov, Dobyčín. Heraussticht eine knappe Interpretation von Texten Annenskij's durch A.E. Anikin, der ihrer intertextuellen Verknüpfung mit anderen Texten von Autoren des Kreises der "bašnja" (die ja zentral von Ivanov u n d Kuzmin, die sich für eine derartige Interpretation ebenso eignen würden, bewohnt wurde) nachgeht. Es handelt sich dabei um den Zyklus "Mifotvorcu - na bašnju"; einen Text, der das schöperische Leben, den Diskurs und sein Konzept in der "bašnja" auch thematisiert. Nachgezeichnet wird der Weg einer Rezeption zentral dieses

einen Textes innerhalb des direkten Adressatenkreises und der "unterwegs" zu gewinnende, gleichzeitig aber schon in den Werkplan fast exakt planbar miteinbeschriebene Bedeutungsgewinn durch Transformation seitens der Rezipienten. Hier *behandelt* ein Gedicht Mythenschöpfung, indem es sie vorführen läßt. Es wird dadurch Programm (im Sinne eines Computerprogramms) eines performativen Akts und setzt sich so permutiert folgerichtig in Dramen fort: den tragischen Hymnen Ivanovs, den "surrealen" Operetten Kuzmins, dem Lebenstext-Drama vom Bruch Kuzmins mit Ivanov. Auf der Basis derartiger Musteranalysen ließe sich der von postivistischem Material zugeschüttete Eingang zur Höhle der "bašnja" wieder freimachen. Darüberhinaus ließe sich eine Theorie von Texten der frühen Moderne im Wechselspiel von offener und geschlossener Gesellschaft entwerfen, die die unbequeme Frage nach dem Wofür und Für Wen innerhalb der russischen Moderne neu beantworten hilft.

Anton Sergl