



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Geld und Geist: Die Rolle der Mäzene
im Silbernen Zeitalter“

Verfasserin

Mag. rer. soc. oec. Alexandra Moik

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 243 361

Studienrichtung lt. Studienblatt: Russisch

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Fedor Poljakov

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	3
1. Chronologischer Abriss des Mäzenatentums in Russland	6
1.1. Kunstförderung bis zum Ende des 18. Jahrhunderts	6
1.2. Das 19. Jahrhundert – Von der Vorherrschaft des Adels zum Aufstieg der Kaufleute	7
1.3. An der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert – Die russische Moderne	10
2. Die Mäzene der Zeitschriften des Silbernen Zeitalters	13
2.1. Nikolaj Rjabušinskijs <i>Золотое Руно</i>	13
2.2. Hedwig Friedrichs Subventionierung von Metners Verlag <i>Мусагет</i>	31
2.3. Michail Uškov – Der Gönner von Makovskijs <i>Аполлон</i>	39
3. Mäzene in Georgij Ivanovs Erinnerungen	44
3.1. Kurzbiografie von Georgij Ivanov	44
3.2. Ivanovs Erinnerungsprosa	45
3.3. <i>Китайские тени</i>	57
4. Aleksandr Burov und die Fortführung des Mäzenatentums des Silbernen Zeitalters	74
4.1. Bedingungen des Mäzenatentums in der Emigration	74
4.2. Kurzbiografie von Aleksandr Burov	77
4.3. Rezeption von Burov als Schriftsteller und als Mäzen	78
4.4. Die wechselhaften Beziehungen von Ivanov und Burov	88
4.5. Geld und Macht im Verhältnis von Bunin zu Burov	101
5. Ergebnisse	106
Bibliografie	109
Anhang	120

Vorwort

Даже больше того. И совсем я не здесь,
Не на юге, а в северной царской столице.
Там остался я жить. Настоящий. Я – весь.
Georgij Ivanov¹

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit der Rolle russischer Mäzene im literarischen Alltag zwischen 1900 und 1921, insbesondere aus dem Blickwinkel der Erinnerungswerke der späteren Zeit, darunter jener des Exils. Mäzene, als private Förderer von Kultur, unterhielten vielfältige Beziehungen zu den Literaten der russischen Moderne, des so genannten „Silbernen Zeitalters“. Sie waren dadurch in der Lage, einen deutlichen Einfluss auf die Literatur auszuüben. Ziel der Arbeit ist es, Ausmaß und Formen dieses mäzenatischen Einflusses auf den literarischen Alltag zu ergründen. Dabei soll eine Reihe von Aspekten der privaten Förderung von Kultur untersucht werden. Dazu zählen die Ambitionen des philanthropischen Handelns der Gönner, die Wahrnehmung der Mäzene durch die Schriftsteller und das Verhältnis, das zwischen Literat und Mäzen bestand.

Der aktuelle Forschungsstand über die Mäzene der russischen Moderne ist lückenhaft, ganz besonders im Hinblick auf die Förderung von Literatur. In Ingold (2000) wird ein Überblick über das Mäzenatentum im Silbernen Zeitalter gegeben. Waltraud Bayer (1996) präsentiert eine Vielzahl von Kunstsammlern und die Abstammung ihrer Familien in ihrer Studie über das kulturelle Engagement der Moskauer Kaufleute zwischen 1850 und 1917. Einige Förderer der Literatur finden in einschlägigen Werken über die Organe der russischen Moderne Erwähnung, darunter in Bezrodnyj (1999), Ljunggren (1994), Richardson (1986) und Lavrov (2007). Eine eingehende Untersuchung der Darstellung der Mäzene in den Erinnerungen der Literaten fehlt bislang gänzlich. Im Rahmen der vorliegenden Diplomarbeit soll ein erster Schritt unternommen werden, die Rolle der Mäzene anhand der Erinnerungsliteratur aufzuarbeiten.

Die Arbeit besteht aus fünf Kapiteln. In einem einleitenden Kapitel wird ein chronologischer Abriss des Mäzenatentums in Kunst und Literatur gegeben. Dargelegt werden in diesem Abschnitt die Entstehung des Mäzenatentums in Russland im 18. Jahrhundert, die ursprüngliche Vorherrschaft von Hof und Adel bei der Förderung von Kunst und die Ablöse adeliger Mäzene durch neureiche Moskauer Kaufleute ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

¹ Aus dem Gedicht *Ликование вечной, блаженной весны...* in Ivanov 1994, Bd. 1, 586.

Das zweite Kapitel widmet sich eingehend den Mäzenen des Silbernen Zeitalters und ihrem Beitrag im publizistischen Bereich. Drei Mäzene, ihr Engagement und ihre unterschiedlichen Handlungsweisen werden vorgestellt: Nikolaj Rjabušinskij, der egozentrische Sprössling einer Industriellendynastie, die Deutsche Hedwig Friedrich, sowie der als zurückhaltend und bescheiden geltende Michail Uškov.

Das dritte Kapitel befasst sich mit der Erinnerungsprosa von Georgij Ivanov. Die Biografie Ivanovs wird kurz dargelegt, die Entstehung und Verbreitung seiner Prosa erläutert und die Zuverlässigkeit der Quelle erörtert. Dafür werden vor allem die kritischen Äußerungen von Ivanovs Zeitgenossen betrachtet. Außerdem wird seine Prosa in den Kontext der Entstehungszeit eingeordnet und die dem fragmentarischen Rahmen des Textes zu Grunde liegenden Motive des Schriftstellers werden einbezogen. In einem nächsten Schritt erfolgt die Aufarbeitung der Darstellung der Mäzene in Ivanovs Erinnerungszyklus *Китайские меню*.

Das vierte Kapitel beschreibt die Fortführung der Traditionen des Mäzenatentums des Silbernen Zeitalters in der Emigration. Eine Schlüsselrolle fiel dem reichen Aleksandr Burov zu, der sich selbst als Schriftsteller versuchte. Die wechselhaften Beziehungen zwischen Burov und Ivanov sowie Burov und Bunin werden geschildert und verglichen, um die Macht des Geldes, die Dominanz des Eigennutzes und die Tragik der authentischen Literatur herauszuarbeiten.

Das fünfte und abschließende Kapitel fasst die Ergebnisse der Arbeit in übersichtlicher Form zusammen.

Die verwendeten Methoden bestehen aus Textanalysen in Verbindung mit den Erkenntnissen der Kulturwissenschaft, den Ergebnissen der Exilforschung und der russischen Literaturgeschichte.

Im Zusammenhang mit der Beleuchtung der publizistischen Aktivitäten der Mäzene umfasst die herangezogene Primärliteratur in erster Linie die Erinnerungen von Aleksandr Benois, Andrej Belyj, Sergej Makovskij und Johannes von Guenther.

Für die Darstellung der Mäzene in Georgij Ivanovs Erinnerungen dienten Ivanovs unlängst im Ganzen veröffentlichten Erinnerungszyklus *Китайские меню* und sein Briefverkehr als wichtige Quellen, sowie Äußerungen über Ivanov und seine Prosa in den Werken von Anna Achmatova, Marina Cvetaeva, Osip Mandel'stam, Nadežda Mandel'stam, Nina Berberova, Irina Odoevceva und Vasilij Janovskij.

Die umfangreichste Quelle zur Untersuchung der Rolle von Aleksandr Burov bei der Fortführung des Mäzenatentums in der Emigration stellt die Korrespondenz von Burov in den Jahren 1910 bis 1939 dar, aufbewahrt im Russischen Staatsarchiv für Literatur und Kunst

(Archivfonds Nr. 2274). Ein Großteil der Briefe, die Burov 1939 dem russischen kulturhistorischen Museum in Prag übergab und die sich seit 1990 im Russischen Staatsarchiv befinden, wurde erst in den letzten Jahren veröffentlicht. Zu den wichtigsten Publikationen des Archivbestandes zählen eine Übersicht über den Fonds mit Auszügen von Burovs Schriftverkehr mit Ivan Bunin, Nikolaj Ocu, Avgusta Damanskaja, Petr Balakšin und anderen Literaten der Emigration (2004), die Briefe an Burov von Vladimir Despotuli, dem Redakteur von *Новое Слово*, (2007) und die Korrespondenz von Georgij Adamovič und Aleksandr Burov (2007).

In der vorliegenden Arbeit werden russische Zitate sowie die Titel von Büchern und Zeitschriften in kyrillischen Buchstaben und in der Orthografie des Originals wiedergegeben. Längere Zitate im laufenden Text werden ins Deutsche übersetzt. Russische Personennamen werden entsprechend der wissenschaftlichen Schreibweise transkribiert, genau so wie bibliographische Angaben in den Fußnoten.

Den Anstoß zur Realisierung dieser Arbeit gab mir Univ.-Prof. Dr. Fedor Poljakov. Ihm gebührt an dieser Stelle mein herzlicher Dank für die engagierte Unterstützung bei Themenwahl, Strukturierung und Besprechung der Ergebnisse sowie für die Überlassung wertvoller Quellen.

1. Chronologischer Abriss des Mäzenatentums in Russland

Menschen, die Schönes und Seltenes sammeln, gab es schon vor Jahrtausenden. Angetrieben von Entdeckerfreude, der Lust am Kostbaren und dem Verlangen, durch Besitz wertvoller Dinge zu Ansehen zu kommen, legten sie den Grundstein des Sammlertums. Das Mäzenatentum im heutigen Sinne setzte erst später ein. In Russland lassen sich drei Entwicklungsphasen des Mäzenatentums ausmachen, jede gekennzeichnet durch die Spezifika ihrer Periode.

1.1. Kunstförderung bis zum Ende des 18. Jahrhunderts

Kunstsammlungen, wie sie in Europa ab der Renaissance bekannt waren, lassen sich in Russland ab dem Ende des 17. Jahrhunderts nachweisen. Von der Zarenfamilie wurde auch davor Kunsthandwerk zusammengetragen, jedoch galt es als Schatz, der gehortet wurde, genau so wie Gold oder Edelsteine²

Mit Zar Peter I. (1672-1725) und der von ihm veranlassten Öffnung zum Westen entstand erstmals eine echte Sammeltätigkeit von Kunst. Peter I. gab selbst archäologische und ethnologische Expeditionen nach Sibirien in Auftrag, stellte eigene Kaufagenten an, die für ihn Kunst in Westeuropa erwarben, und gründete mit der Kunstkammer das erste öffentliche Museum Russlands. Von Katharina II. (1729-1796) wurde diese Praxis fortgeführt. Die Zarin kaufte zu hohen Preisen Sammlungen in Westeuropa an, die der Philosoph Denis Diderot (1713-1784) für sie auswählte. Zur Unterbringung der Gemälde ließ Katharina II. unmittelbar neben dem Winterpalast einen Pavillon erbauen, die „Kleine Eremitage“, die sie später vergrößern ließ, um für ihre zahlreichen Neuerwerbungen Platz zu schaffen. In Paris und London kam es zu großen Aufruhren, als die Öffentlichkeit erfuhr, dass die Zarin bedeutende Privatsammlungen erwarb und nach St. Petersburg verschiffen ließ. Je schwieriger es war, eine Sammlung zu erstehen, desto mehr reizte es die Zarin. Als ihre Bilder im Palast einlangten, zeigte sie jedoch deutlich weniger Interesse. Gerade bei Arbeiten lebender Künstler war die Zarin nicht ohne Urteilsvermögen war. Durch den konstanten Erwerb von Kunstwerken gelang es ihr innerhalb von kaum dreißig Jahren, eine Sammlung aufzubauen, die mit zehntausenden Graphiken und rund 4.000 Gemälden in Zahl und Qualität den bedeutendsten europäischen Sammlungen in nichts nachstand.³

² Vgl. Bayer 1996, 38.

³ Vgl. Cabanne 1961, 39.

Der Ausgangspunkt des russischen Mäzenatentums war damit die Förderung durch die Zarenfamilie. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts blieben Staat und Hof die dominierenden Kräfte. Sie agierten als Sammler, Auftraggeber und Förderer. Die staatliche Förderung einheimischer Künstler erfolgte eingeschränkt auf die Bereiche religiöse Kunst und Portraitmalerei. Teilweise ließ der Zarenhof russische Künstler im Ausland ausbilden. Ökonomisch, sozial und künstlerisch bedeutende Aufträge, die vor allem in Verbindung mit dem Ausbau der Hauptstadt St. Petersburg vergeben wurden, ergingen jedoch in erster Linie an ausländische Architekten. Selbst bei gleicher Leistung wurden einheimische Künstler schlechter entlohnt. Die wesentlichen Privilegien aus dem Beruf waren sozialer Natur. Künstler konnten sich aus der Leibeigenschaft freikaufen und, sofern ihnen eine Anstellung im Staatsdienst zuteil wurde, berufliche Stabilität genießen. Neben Staat und Hof folgte der Adel als drittichtigster mäzenatischer Akteur. Durch die engen Wechselbeziehungen zwischen den drei Akteuren nach der Neuorganisation des Adels unter Peter I., entstand für Künstler die Notwendigkeit, sich mit allen drei Förderquellen gut zu stellen.⁴

Das Verhältnis zwischen Mäzen und Künstler reduzierte sich im 18. Jahrhundert üblicherweise auf den jeweiligen Auftrag. Soziale Kontakte sind nur für wenige Fälle belegt, darunter die kunstliebenden adeligen Familien Stroganov und Demidov, in denen die Tradition zu stiften und zu fördern ab der Mitte des 18. Jahrhunderts von Generation zu Generation weitergegeben wurde.⁵

1.2. Das 19. Jahrhundert – Von der Vorherrschaft des Adels zum Aufstieg der Kaufleute

Während im Zarenreich des 18. Jahrhunderts mäzenatische Aktivitäten noch eher bescheiden gewesen waren, trat im 19. Jahrhundert eine merkliche Steigerung des mäzenatischen Handelns ein. Staatliche und höfische Initiativen nahmen zu und wurden auf den Ausbildungsbereich erweitert (Akademiestipendien, Auslandsreisen, Provinzschulen). Darüber hinaus kam es zu einer verstärkten Einbeziehung einheimischer Künstler bei der Auftragsvergabe durch Staat und Hof. Auch der Adel intensivierte sein mäzenatisches Engagement im Einklang mit der allgemeinen Entwicklung. Ein höheres kulturelles Niveau des Adels manifestiert sich etwa in privatem Kunstunterricht, dem zunehmenden

⁴ Vgl. Bayer 1996, 39f.

⁵ Als der junge Adelige Aleksandr Stroganov (1733-1811) zu seiner Studienreise durch Europa aufbrach, befand sich unter seinen Reisebegleitern auch ein junger Künstler, Matvej Pečenev, den Stroganov zur weiteren Ausbildung bei einem römischen Maler unterbrachte. Dies war mit dem Vater Stroganovs abgesprochen, der für die Unterhalt und Kosten der Ausbildung aufkam (vgl. Jaeger 2007, 33).

gesellschaftlichen Umgang mit Künstlern, sowie der Ausdehnung des Förderkreises auf neue Gattungen wie die Historien-, Landschafts- und Genremalerei.⁶

Eine der Folgen des Engagements des Adels war das bis dahin unbekannte kollektive Mäzenatentum. Die Petersburger Kunstförderer organisierten sich 1820 im Verein *Общество поощрения художников* („Gesellschaft zur Förderung der Künstler“) mit dem Ziel, vom Staat nicht subventionierte Akademieschüler zu unterstützen. Die Gründung der Gesellschaft war einerseits auf das zunehmende kulturelle Interesse des Adels zurückzuführen und andererseits auf ein wachsendes nationales Bewusstsein nach den napoleonischen Kriegen. Gerade durch den Einfluss des Adels nahm das Mäzenatentum seinen ersten großen Aufschwung in St. Petersburg in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Residenzstadt verfügte über qualitative Sammlungen einheimischer, aus dem Akademiebereich hervorgegangener Kunst, die in erster Linie durch die Bemühungen von Fedor Prjanišnikov (1793-1867) und Pavel Svin'in (1788-1839) entstanden waren. Im Gegensatz zu Europa, wo die bürgerliche Schicht der Wegbereiter der nationalen Kunstförderung gewesen war, kam damit in Russland den adeligen Kreisen der Residenzstadt eine Vorreiterrolle beim Sammeln und Fördern heimischer Kunst zu.⁷

Circa ab der Jahrhundertmitte erstarkte in Moskau der neue Stand der Kaufmannschaft. 20 Industriellenfamilien stiegen vor allem durch ihr Engagement in der Textilindustrie zu den führenden Unternehmern Russlands auf und gelangten zu Reichtum. Im Jahrzehnt vor dem Krimkrieg (1853-1856) setzte ein sozialer und kultureller Emanzipationsprozess der obersten Schicht der Moskauer Kaufmannschaft ein. Es boten sich Möglichkeiten, direkt auf das öffentliche Leben in Russland Einfluss zu nehmen, wodurch die Moskauer Industriellen ein starkes soziales Selbstwertgefühl entwickelten. Mäzene gehörten fortan nicht mehr ausschließlich der Aristokratie an, wie es bislang der Fall gewesen war. Im Vergleich zur vorhergehenden Periode, in der die über Jahrzehnte aufgebaute adelige Familienkollektionen als ein ritueller Bestandteil des Standes angesehen wurden, traten nun Gemäldegalerien und Antiquitätensammlungen in den Vordergrund, die auf den Ehrgeiz und individuellen Geschmack der neuen Schicht der Kaufleute, Fabrikanten und Bankiers zurückgingen. Die Sammeltätigkeit der neureichen Industriellen wurde gewöhnlich durch persönliche Ambitionen und den Wunsch, das Ansehen der russischen Kultur zu heben, ausgelöst. Freilich spielten Sammlungen des Adels und Mitglieder des Zarenhofes auch weiterhin eine bedeutende Rolle, vor allem in der Bildung. Die reiche Kunstsammlung der Zarenfamilie

⁶ Vgl. Bayer 1996, 40.

⁷ Vgl. ebd., 41.

wurde zur Mitte des 19. Jahrhunderts in eines der größten öffentlichen Museen Europas umgewandelt, dessen Studium als unabdingbar galt. Die meisten adeligen Familiensammlungen verfielen jedoch während der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, wurden unter den Erben aufgeteilt oder versteigert, wodurch der Sammler- und Mäzentätigkeit der russischen Kaufleute Raum zur Ausbreitung geschaffen war.⁸ Durch ihre finanzielle Vormachtstellung lösten sie die frühere Dominanz des Adels als „Gesetzgeber“ des künstlerischen Geschmacks ab. Während der Adel dazu tendierte hatte, die akademischen Arbeiten von Genrich Semiradskij (1845-1902) oder Ivan Ajvazovskij (1817-1900) zu kaufen, investierten die neuen Mäzene in erster Linie in modernere Gemälde von Michail Vrubel' (1856-1910) oder Isaak Levitan (1861-1900).⁹ Die bürgerlichen Vorlieben hatten sich bereits ab 1870 klar herausgebildet, als die Kaufleute die realistische Kunst der *Передвижники* („Wanderer“) unterstützten, die sich als Gegenpol zur offiziellen Akademiekunst verstand. Die ästhetische Ausrichtung der Moskauer Mäzene war folglich dadurch gekennzeichnet, dass insbesondere junge, unentdeckte Künstler gefördert wurden, die vom höfisch-adeligen System ausgeklammert wurden.¹⁰

Der Eifer für das Sammeln von Kunst verbreitete sich rasch unter den Kaufleuten. Von der Sammelleidenschaft waren oft ganze Familien ergriffen, wobei sie die Bereiche untereinander aufteilten. Während ein Familienmitglied die Entwicklung zeitgenössischer russischer Kultur verfolgte, erstand ein anderes Bilder westeuropäischer Maler. Eine solche zielgerichtete Aufteilung ließ sich etwa bei den Brüderpaaren Pavel und Sergej Tret'jakov, Sergej und Pjotr Ščukin sowie Ivan und Michail Morozov beobachten.¹¹

Pavel Tret'jakov (1832-1898) zählte zu den konsequentesten Sammlern russischer Kunst. Während knapp eines halben Jahrhunderts beobachtete er die russische Kunst, ließ sich von Fachleuten beraten und besuchte regelmäßig die Ateliers der Maler. Seine Sammlung machte Tret'jakov der Stadt Moskau 1892 zum Geschenk, um, wie es in seiner Erklärung hieß, zum Gedeihen der Kunst in Russland beizutragen.¹²

⁸ Vgl. Sternin 1993, 329f.

⁹ Vgl. Richardson 1986, 19.

¹⁰ Vgl. Bayer 1993, 44.

¹¹ Vgl. Sternin 1993, 330. Wenngleich beide Tret'jakov Brüder Sammler waren, unterschieden sie sich in ihrer Zielsetzung: «Сергей Михайлович собирал, как любитель; Павел Михайлович видел в этом своего рода миссию, возложенную на него Провидением» (Buryškin 1991, 120).

¹² Vgl. ebd. Die Galerie von Tret'jakov erreichte, nachdem sie der Öffentlichkeit ab 1881 schrittweise zugänglich gemacht worden war, rasch eine enorme Breitenwirkung. Bereits 1890, zwei Jahre vor der Übergabe der Sammlung an die Stadtverwaltung, hatten 50.000 Besucher die Galerie besichtigt.

Die Mehrheit der kunstinteressierten Moskauer Bürger widmete sich der Anhäufung von Kunstschätzen in Form von Sammlungen, die den Reichtum glorifizieren sollten, Vereinsaktivitäten, Ausstellungen und Gründungen von Museen. Das Beispiel von Savva Mamontov (1841-1918) zeigt mäzenatisches Engagement in einer wenig gängigen Ausprägung, nämlich der Förderung eines Projektes. In Abramcevo ließ er eine Werkstatt bauen, in der sich ab dem Ende der siebziger Jahre ein Künstlerkreis mit der Erforschung der ästhetischen Elemente der bäuerlichen Alltagskultur beschäftigte. Man unternahm Exkursionen in entlegene Dörfer, wo man bäuerliche Kunstgegenstände sammelte und ihre Muster als Vorlage für Möbel, Buchillustrationen und später Bühnenbilder verwendete.¹³

1.3. An der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert – Die russische Moderne

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts übernahm die jüngere Generation der Moskauer Kaufleute die Familienbetriebe. Die jungen Industriellen wollten in der Gesellschaft akzeptiert werden. Pavel Buryškin (1887-1953), ein Kaufmann aus dem vorrevolutionären Moskauer Bürgertum, weist in seinen Erinnerungen *Москва купеческая* („Moskau der Kaufleute“, 1953) auf einen interessanten Konnex zwischen Akzeptanz in der Gesellschaft und Motivation der Wohltäter hin: Der Zutritt zu den drei Kaufmannsgilden war weitgehend durch die Steuerleistung bestimmt, doch der tatsächliche Rang, den eine Familie im Stand einnahm, hing weniger vom Kapital, sondern vielmehr vom sozialen Engagement ab. Den obersten Rang nahmen jene ein, die den höchsten Beitrag zum Wohl der Öffentlichkeit leisteten, sei es in Form von karitativem oder mäzenatischem Engagement.¹⁴ Das Bestreben der jungen Kaufleute, akzeptiert zu werden, äußerte sich in dem Bedürfnis, der Gesellschaft, die ihren Erfolg ermöglicht hatte, etwas zurückzugeben. Sie engagierten sich in der Stadtverwaltung, bemühten sich, die Arbeitsbedingungen in ihren Fabriken zu verbessern und bauten Krankenhäuser und Schulen am Land. Auch bei der Förderung des russischen Kulturschaffens übernahmen sie eine tragende Rolle. Sie errichteten Galerien, gründeten Künstlervereinigungen und subventionierten Zeitschriften und Almanachen. Nicht selten folgten sie dem Beispiel von Pavel Tret'jakov und öffneten ihre Kunstsammlungen der Öffentlichkeit.¹⁵ Pavel Rjabušinskij (1871-1924) drückte dieses Streben der zweiten

¹³ Vgl. Bayer 1993, 97.

¹⁴ Vgl. Buryškin 1991, 99f.

¹⁵ Vgl. Richardson 1986, 19.

Generation und die Verbindlichkeit der neureichen Kaufleute gegenüber der Gesellschaft durch sein häufig zitiertes Motto «Богатство обязывает» („Richesse oblige“) aus.¹⁶

Charakteristisch für das späte 19. Jahrhundert und den Beginn des 20. Jahrhunderts war außerdem das Herausbilden eines neuen Faktors, der Einsatz von Zeit und Energie der Kunstförderer. War es bislang noch üblich gewesen, sich durch Geldspenden wohl­tätig zu erweisen, traten nun das persönliche Engagement und die Identifizierung mit den geförderten Einrichtungen in den Vordergrund. Die Mäzene der Kaufmannschaft übernahmen in Folge immer häufiger die Leitung der subventionierten Organisationen.¹⁷ Beispielsweise unterstützten die vermögenden Kaufleute und Industriellen literarische und künstlerische Zeitschriften nicht mehr nur materiell, wie Mamontov *Мир Искусства* („Die Welt der Kunst“), sondern gaben sie auch selbst heraus, etwa Nikolaj Rjabušinskij *Золотое Руно* („Das goldene Flies“). Sie eröffneten Salons, in denen Gemälde gekauft, verkauft und versteigert wurden und investierten in Kunst als Geldanlage. Damit befriedigten die Mäzene der Moderne ihre eigenen ästhetischen Wünsche und unterstützten gleichzeitig verarmte Künstler.¹⁸

Die erfolgreiche Verbindung von wirtschaftlichem und kulturellem Unternehmertum war ein Spezifikum Moskaus und fand keine Entsprechung in der Hauptstadt St. Petersburg, die vom Dienst- und Hofadel beherrscht war und der neuen Klasse der Unternehmer kaum Entfaltungsmöglichkeiten bot.¹⁹

Charakteristisch für das Mäzenatentum der Moderne war darüber hinaus das Interesse an Bewahrung und Erneuerung. Ivan Morozov (1871-1921), dessen Familie eine der größten Textilmanufakturen besaß, hatte 1900 mit dem systematischen Erwerb realistischer Kunst begonnen und trug ab 1904 innerhalb weniger Jahre 250 Werke zeitgenössischer, vorwiegend europäischer Künstler zusammen, wobei die meisten noch keine adäquate Anerkennung fanden (darunter van Gogh, Matisse, Maillol und Cézanne) oder von welchen einem breiteren Publikum selbst der Name noch kein Begriff war, wie Natal'ja Gončarova (1881-1962), Michail Larionov (1881-1964) oder der junge Mark Šagal, ab 1911 bereits als „Marc Chagall“ in Paris lebend. Noch entschiedener als Morozov verschrieb sich der ebenfalls aus einem im Textilbereich tätigen Familienunternehmen stammende Sergej Ščukin (1854-1936) der

¹⁶ Vgl. Bayer 1993, 49.

¹⁷ Vgl. Ruckman 1984, 93.

¹⁸ Vgl. Richardson 1986, 19.

¹⁹ Vgl. Ingold 2000, 88.

europäischen Moderne und gründete eine der umfangreichsten Sammlungen französischer und russischer Malerei, die vor dem Krieg im Zarenreich bestanden.²⁰

Die starren Grenzen zwischen Künstlern und Mäzenen, die eine Generation vorher noch bestanden hatten, begannen sich aufzulösen und die Beziehungen zwischen Mäzen/Sammler und Künstler waren nicht mehr primär auf die Vergabe von Aufträgen und das Erteilen fachmännischer Ratschläge reduziert. Die neuen Mäzene aus den Reihen des kunstinteressierten Wirtschaftsbürgertums hatten oft ihre Kindheit in intensivem Kontakt mit der bildenden Kunst verbracht, entweder durch das Miterleben der mäzenatischen Tätigkeiten der Eltern oder durch privaten Kunstunterricht. In der zweiten Generation der Moskauer Industriellen befanden sich daher nicht selten dilettierende Künstler oder sogar anerkannte Kunstschaaffende wie Il'ja Ostrouchov (1858-1929), die als Mäzene eine aktivere Rolle einnehmen wollten im Vergleich zur Funktion als bloßer Geldgeber. Die neue Zusammenarbeit zwischen Mäzen und Künstler bestand in erster Linie in der Realisation gemeinsamer Projekte.²¹ Diese Kooperationen fanden einerseits in der Organisation und Finanzierung von Ausstellungen ihren Ausdruck, und andererseits in einem verstärkten publizistischen Engagement.²² Ein weiteres Merkmal der neuartigen Beziehungen zwischen Künstlern und Förderern waren verstärkte professionelle und private Kontakte, die insbesondere in Privatsalons in repräsentativem Rahmen gepflegt wurden. Die Salons dienten dem regelmäßigen Austausch zwischen Künstler und Mäzen.²³

Russische Künstler, im besonderen Schriftsteller, wurden zunehmend abhängig von der Unterstützung durch Mäzene in Hinsicht auf direkte Hilfe und auch auf die generelle Verbreitung ihrer ästhetischen Kunst.²⁴

²⁰ Vgl. ebd., 89. Buryškin erinnert sich in seinen Memoiren an die hohe Anerkennung, die der Industriellenfamilie Ščukin gezollt wurde: «В Москве тогда было много богатых людей, может быть даже богаче Щукиных, но которые далеко не пользовались тем почетом, который приходился на долю Щукиных» (Buryškin 1991, 123).

²¹ Vgl. Bayer 1996, 112.

²² Vgl. Kapitel 2 für eine eingehende Behandlung der Bedeutung der Mäzene im Verlagswesen der Moderne.

²³ Die Tradition der aristokratischen Salons und literarischen Kreise geht in ihren Anfängen bereits auf das 18. Jahrhundert zurück. Adelige Salongemeinschaften zeichneten sich durch ihre literarische und teilweise musikalische Ausrichtung aus, sowie durch ihren streng exklusiven Charakter. Für einen Beitrag zu bürgerlichen Salons in der Memoirenliteratur vgl. Belyj 1934, 45.

²⁴ Vgl. Richardson 1986, 19.

2. Die Mäzene der Zeitschriften des Silbernen Zeitalters

Russlands Zeitschriften erlangten bereits ab dem Ende des 18. Jahrhunderts zunehmend Bedeutung für das kulturelle Leben. Eine große Zahl der berühmtesten realistischen Romane aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erschien zuerst in Zeitschriften. Mit dem Beginn der Moderne im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts erschienen die ersten symbolistischen Blätter. Im Gegensatz zu den alten, auflagestarken Zeitschriften des Realismus, sahen sich die neuen Organe als Kampfblätter der modernen Kunstvorstellungen und waren durch ihre elitäre Ausrichtung in ihrer materiellen Existenz entscheidend auf die Unterstützung durch Mäzene angewiesen.²⁵

2.1. Nikolaj Rjabušinskij's *Золотое Руно*

Zu den größten symbolistischen Zeitschriften, deren Ziel es war, ein Gesamtkunstwerk zu repräsentieren und die die bildenden Künste mit der Literatur und Musik in einen engen Zusammenhang zu bringen, zählten *Весы* („Die Waage“, Moskau 1904-1909) und *Золотое Руно* („Das Goldene Flies“, Moskau 1906-1909).²⁶ *Золотое Руно* entstand aus der Vorgängerschrift *Искусство* („Kunst“), die 1905 nach der Publikation der achten Nummer eingestellt wurde.²⁷ Die Zusammensetzung der Redaktion wurde leicht erweitert und die neue Zeitschrift erschien ab 1906 monatlich, herausgegeben und finanziert vom wohlhabenden Kaufmannssohn und Exzentriker Nikolaj Rjabušinskij (1876-1951). Er orientierte sich an den prestigeträchtigsten Namen und tat alles dafür, die größten Symbolisten für seine Zeitschrift zu gewinnen. Die erste Ausgabe von *Золотое руно* umfasste die Reproduktion eines gesamten Albums mit Arbeiten von Michail Vrubel, in den folgenden Ausgaben wurden die Werke von Konstantin Somov (1869-1939), Viktor Borisov-Musatov (1870-1905) und Leon Bakst (Lev Rozenberg, 1866-1924) ähnlich umfangreich präsentiert. Zu den Mitarbeitern der literarischen Abteilung zählten führende Schriftsteller der Epoche wie Dmitrij Merežkovskij (1866-1941), Aleksandr Blok (1880-1942), Valerij Brjusov (1873-1924), Andrej Belyj (Boris Bugaev, 1880-1934) und Fedor Sologub (1863-1927).²⁸

Rjabušinskij selbst und seine Familie stammten aus Kaluga. 1824 übersiedelten sie nach Moskau, wo der Familienvorstand Pavel Michailovič mit Operationen im Bereich Banken, Baumwolle und Papier den Grundstein für den Reichtum seiner Nachfahren legte. Im

²⁵ Vgl. Steltner 2000, 85.

²⁶ Vgl. ebd., 86.

²⁷ Vgl. Lavrov 2007, 458.

²⁸ Vgl. ebd., 460.

Moskauer Finanzleben gelangte die Familie nach Gründung der Rjabušinskij Bank im Jahr 1902 zu enormen Einfluss. Das Vermögen der Bank vermehrte sich innerhalb von sechs Jahren (1902 bis 1908) von fünf auf 742 Millionen Rubel. Der älteste Sohn, Pavel, dessen Einstellung zur Gesellschaft bereits im vorigen Kapitel Erwähnung fand, folgte dem Vater nach dessen Tod und übernahm die Führung der Familienunternehmen. Er ließ eine Reihe neuer Fabriken errichten, darunter 1916 die erste Automobilfabrik Russlands. Daneben gründete er eine politische Partei, wurde angesehen als Vorsteher der fortschrittlichen Moskauer Kaufleute und besaß zwei eigene Zeitungen. Der zweite Bruder, Vladimir (1873-1955) übernahm die Familienbank und einige Textilmanufakturen. Er engagierte sich sozial und war als Mitglied der Moskauer Duma tätig. In der Emigration verhalf er der Ikonenmalerei im Ausland zu Popularität und gründete eine Gesellschaft für ihre Studie und ihren Erhalt. Der dritte Bruder, Stepan (1874-1943), sammelte ebenfalls Ikonen und genoss den Ruf eines Experten auf diesem Gebiet. Michail (1880-1960) begeisterte sich für moderne Kunst und kaufte Arbeiten von Degas, Pissarro, Renoir und ganz besonders Vrubel²⁹. Dmitrij (1882-1962) wurde durch seine aerodynamischen Forschungen bekannt.²⁹ Nikolaj Rjabušinskij war jedoch der schillernde aller Brüder, beschrieben als reicher, talentloser Kaufmann mit extravagantem Lebensstil und einem Faible für schöne Frauen und moderne Kunst. Mit den Bankgeschäften der Familie beschäftigte er sich nicht, beziehungsweise ließen ihn seine Brüder nicht. Rjabušinskij war einige Male verheiratet und gab nicht nur sein eigenes Geld, sondern auch das Geld seiner Frauen großzügig aus. Im Moskauer Petrovskij Park, einer mondänen Wohngegend nordwestlich vom Stadtzentrum, ließ er die Villa *Черный Лебедь* („Schwarzer Schwan“) erbauen, wo er den jungen Künstler der Avantgarde rauschende Empfänge gab.³⁰ Aleksandr Benois (Benua, 1870-1960) schildert in seinen Erinnerungen:

Считаясь баснословным богачом, он [Рябушинский] возглавлял всю московскую художественную молодежь и в своей вилле «Черный лебедь» стал устраивать какие-то удивительные пиры, а то и настоящие «афинские ночи». В том вилле он держал на свободе, пугая тем соседей, диких зверей.³¹

Rjabušinskij, der als legendärer Reicher galt, versammelte die gesamten jungen Künstler Moskaus und begann in seiner Villa *Черный Лебедь* eine Art wunderliche Festmahle zu geben, oder aber gar wahre „Athener Nächte“. In dieser Villa hielt er zum Schrecken der Nachbarn wilde Tiere in Freiheit.

²⁹ Vgl. Richardson 1986, 21f.

³⁰ Vgl. Lavrov 2007, 458.

³¹ Benois 1993, 435. „Athener Nächte“ stehen metaphorisch für orgiastische Gelage, in Anlehnung an die ekstatischen Orgien des griechischen Gottes Dionysos.

Rjabušinskij wollte einen ganzen Zoo mit Löwen und Tigern halten. Dieses Vorhaben musste er nach einem Verbot der Polizei jedoch aufgeben. Seinen Garten soll er an einem Winterabend mit unzähligen elektrischen Lichtern geschmückt und eine Weihnachtsfeier gegeben haben, bei der er seine Gäste mit Kunstgegenständen und Juwelen beschenkte. Die Räume der Villa waren laut der Schilderung eines Besuchers in höchstem Maße luxuriös eingerichtet, mit Bildern russischer Maler an den Wänden, teuren Vasen, bedrohlichen Drachenfiguren, giftigen Pfeilen aus fernen Ländern und prunkvollen Möbeln. Exotische Düfte hätten die Villa durchströmt.³²

Die extravaganten Feiern für Künstler in seiner Villa machten Rjabušinskij zum Gesprächsthema der Moskauer Gesellschaft. Darüber hinaus war er immer wieder in Skandale verstrickt, so etwa als der Moskauer Lebemann Prasolov seine Frau erschoss, mit der er nicht mehr zusammenlebte, als er sie kokettierend im Kreis junger Männer erblickte. Rjabušinskij, der einer dieser Verehrer gewesen war, brachte die Verletzte ins Krankenhaus, sie starb jedoch bereits auf dem Weg. Rjabušinskij musste wenig später vor dem Gericht als Zeuge aussagen und berichtete von dem rein freundschaftlichen Verhältnis, das er zur jungen Frau gepflegt habe, die mit ihrer Schwester des Öfteren in seiner Villa zu Besuch gekommen wäre. Beide hätten die Villa sehr interessant gefunden. Als Antwort auf die Frage des Richters, was in seinem Haus so interessant sei, entgegnete Rjabušinskij, alles sei dort interessant. Die Bilder, das Porzellan, und natürlich er selbst und seine Angewohnheiten.³³

Offensichtlich kam es Rjabušinskij nicht ungelegen, Bekanntheit und Erfolg durch seinen wilden Lebensstil und durch Skandale zu erreichen, was Bestürzung unter den Co-Redakteuren von *Золотое руно* hervorrief. Belyj beschreibt in seinen Memoiren *Между двух революций* („Zwischen zwei Revolutionen“, 1934) die Eindrücke von den groß angelegten Feierlichkeiten anlässlich des Erscheinens der ersten Ausgabe von *Золотое руно*:

Вечер, которым он [Рябушинский] объявился, меня ужаснул; (...) зала Метрополя огласилась хлопаньем пробок; художники в обнимку с сынками миллионеров сразу перепились среди груд хрусталей и золотоголовных бутылок; я вынужденно лишил себя этого неаппетитного зрелища, поспешив удалиться, - еще и потому, что известная художница, имевшая в Париже салон, под влиянием винного возбуждения неожиданно уселась ко мне на колени; и – не желала сходить. Ссадив ее, я – бежал; (...).³⁴

Der Abend, an welchem er [Rjabušinskij] erschien, flößte mir Grauen ein. (...) der Saal des *Метрополь* hallte vom Knallen der Korken. Künstler, die Söhne von Millionären umarmend, betranken sich sogleich inmitten von Haufen von Kristallgläsern und Flaschen mit goldenen Hälsen. Ich verzichtete notgedrungen auf dieses unappetitliche Schauspiel, nachdem ich mich beeilt hatte, mich zurückzuziehen - auch deswegen, da

³² Vgl. Richardson 1986, 23.

³³ Vgl. ebd., 24.

³⁴ Belyj 1934, 73.

eine berühmte Künstlerin, die einen Salon in Paris hatte, sich durch den Wein angeregt unerwartet auf meine Knie gesetzt hatte, und nicht mehr aufstehen wollte. Nachdem ich sie heruntergeholt hatte, flüchtete ich.

Nicht minder abstoßend empfing Brjusov die zahlreichen und üppigen Feste, die Rjabušinskij im Namen von *Золотое руно* organisierte. In einem Brief vom Februar 1906 berichtet er Petr Percov (1868-1947):

«Золотое Руно» ежедневно устраивает торжественные пьянства (или «оргийные празднества») – и это все, о чем говорит наш литературный мир. Ресторан «Метрополь» изобрел даже особое парфэ – «Золотое Руно».³⁵

«Золотое Руно» veranstaltet wöchentlich Trinkgelage (oder „orgiastische Feiern“) – und das ist alles, worüber unsere literarische Welt spricht. Das Restaurant « Метрополь» erfand sogar ein spezielles Parfait – das «Золотое Руно».

Rjabušinskij versuchte in jeder Hinsicht Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, geleitet von einem tiefen Bestreben zu beeindrucken und einem Hang zur Genusssucht. Wenngleich seine um Anerkennung haschenden Vorhaben Größenwahnsinnig waren und er selbst stets im Mittelpunkt stehen musste, lag die Bedeutung seines Handelns darin, dass er einerseits als Publizist für neue Künstler und Schriftsteller wirkte, und andererseits als ihr Sponsor fungierte. Rjabušinskij unterstützte die aufstrebenden Künstler der Avantgarde, veröffentlichte ihre Werke in *Золотое руно* und organisierte (und finanzierte) zwischen 1907 und 1910 eine Reihe von Ausstellungen, wozu etwa die Ausstellung der Künstlergruppe *Голубая Роза* („Blaue Rose“) zählte, die vom 18. März bis 29. April 1907 in Moskau stattfand und rund 5.000 Besucher anzog. Organisiert von Pavel Kuznecov (1878-1963), wurde die Ausstellung gänzlich durch *Золотое руно* und damit von Rjabušinskij finanziert. Das Ziel der Ausstellung war einige Monate zuvor in *Золотое руно* formuliert worden und lag darin, die Künstler der *Голубая Роза* bekannt zu machen und das Ideal Gesamtkunstwerk zu vermitteln (im Gegensatz zu einer einfachen Sammlung von Gemälden in gewöhnlichen Rahmen und in willkürlicher Reihenfolge aufgehängt). In seinem üblichen Überschwang gab Rjabušinskij ein Bankett im Hotel *Метрополь*, um die Ausstellungseröffnung zu feiern. Die Tische ließ er mit Vergissmeinnicht schmücken und ein aus Eis geschnitzter Bär hielt den Gästen eine Schüssel mit Austern entgegen. 40 Gäste waren geladen, die Kosten für das Bankett alleine beliefen sich auf 32.000 Rubel. Dazu kamen die aufwendig gestalteten Ausstellungsräumlichkeiten, die Rjabušinskij mit Teppichen auslegen ließ. Streichquartette spielten zur klanglichen Untermalung und eine Reihe von literarisch-musikalischen Abenden fand in Verbindung mit der Ausstellung statt. Zu sehen war auch ein von Rjabušinskij selbst

³⁵ Brief von Valerij Brjusov an Petr Percov vom 17. Februar 1906 zitiert nach Ašukin, Ščerbakov 2006, 254.

gemaltes Bild.³⁶ Rjabušinskij versuchte sich nicht nur als Maler, sondern auch als Literat (unter dem Pseudonym N. Šinskij), wenngleich seine Bemühungen in beiden Bereichen nicht über das Stadion des Dilettantismus hinauskamen.³⁷ Seine Malereien veröffentlichte Rjabušinskij in *Золотое руно*, ebenso seine Gedichte und die Erzählung *Исповедь* („Beichte“).³⁸

Ein weiteres Projekt von Rjabušinskij war der Bau eines Palastes der Künste als permanente Ausstellungsräumlichkeit für die russische moderne Kunst mit einem angeschlossenen Auktionshaus. Von anderen wohlhabenden Mäzenen erhielt er jedoch keine Unterstützung, was wohl auf Rjabušinskijs allgemeine Unbeliebtheit in der Moskauer Kaufmannschaft zurückzuführen war. Daher war Rjabušinskij allein nicht fähig, seinen Plan zu verwirklichen.³⁹

Die Gründung, Leitung und Finanzierung der Zeitschrift *Золотое руно* kann als Rjabušinskijs bedeutendstes Unternehmen angesehen werden. Den Namen der Zeitschrift soll Rjabušinskij von Belyjs Kreis der *Аргонавты* („Argonauten“)⁴⁰ kopiert haben, der die Suche nach dem Lebensziel als vergleichbar mit der Suche nach dem mythologischen goldenen Flies ansah.⁴¹ Rjabušinskijs Reichtum machte es möglich, dass *Золотое руно* so aufwendig und luxuriös gestaltet sein konnte, wie keine andere Zeitschrift. Im Jahr 1906 betrugen die Einnahmen der Zeitschrift lediglich 12.000 Rubel, während die Ausgaben 84.000 Rubel ausmachten. Rjabušinskij deckte die Differenz aus seinem Privatvermögen. Die Öffentlichkeit wusste über die enormen Zuschüsse Bescheid, die Rjabušinskij tätigen musste, und nicht wenige wunderten sich, dass Rjabušinskij *Золотое руно* nicht gleich nach dem ersten Jahr wieder einstellte. Graf Aleksis Žasminov (Viktor Burenin, 1841-1926) merkte anlässlich der hohen Verluste, die *Золотое руно* verzeichnete, an, dass Rjabušinskij offensichtlich ein Held der Freigebigkeit sein müsse, der neben der Zeitschrift auch ein echtes goldenes Fließ besitze, das ihm zu unermesslichem Reichtum ver helfe.⁴²

³⁶ Vgl. Richardson 1986, 136.

³⁷ Vgl. Benois 1993, 435.

³⁸ *Исповедь* erschien 1906 in einer eigenen Ausgabe von *Золотое руно*.

³⁹ Vgl. Richardson 1986, 24. Rjabušinskijs Unbeliebtheit äußerte sich ebenso bei der Organisation der Ausstellungen von *Золотое руно*. Die reichen russischen Kaufmänner und Kunstsammler Morozov und Ščukin erklärten sich nicht bereit, Rjabušinskij Bilder zur Verfügung zu stellen (vgl. Sternin 1993, 325).

⁴⁰ Vgl. Schrub 2005, 24 für den Kreis der *Аргонавты*.

⁴¹ Vgl. Steltner 2000, 101. Der Name der Zeitschrift *Золотое руно* korreliert mit dem Gefühl der Symbolisten, eine Generation des Übergangs zu sein, die zu einer neuen Welt, zu einem mystischen Ziel unterwegs ist (vgl. Steltner 2000, 101f).

⁴² Vgl. Ašukin, Ščerbakov 2006, 254. Žasminovs Geringschätzung der Symbolisten geht aus dem Rat hervor, den er Rjabušinskij in Folge gibt. Rjabušinskij solle die 70.000 Rubel, die er *Золотое руно* zuschieße, nützlicher

Золотое руно erschien zu Beginn zweisprachig, wobei der gesamte Text der Ausgabe parallel auf Russisch und Französisch gedruckt wurde. Eine französische Übersetzung war zu diesem Zeitpunkt eine Neuheit. Sie sollte offensichtlich dazu dienen, durch die Publikationen von bekannte Künstlern und Literaten auch außerhalb Russlands Abonnenten zu gewinnen und damit den in Westeuropa vorhandenen Zeitschriften Paroli zu bieten. Zinaida Gippius (1869-1945) kommentierte die französischen Übersetzungen von *Золотое руно* in *Весы* unter dem Pseudonym Товариш German sarkastisch mit Hinweis, dass es nun anscheinend auch für die Franzosen Zeit sei, herauszufinden, dass man nicht ohne Schönheit leben könne und dass diese ewig sei («Очевидно, французам тоже пришло время узнать, что без красоты нельзя жить и она вечна»)⁴³. Rjabušinskij's Prahlerei ging so weit, dass er verkündete, mit seiner Zeitschrift die gesamte Welt erobern zu wollen - Europa, Amerika und Japan.⁴⁴ Auch eine deutsche Fassung wurde zu Beginn des Erscheinens von *Золотое руно* überlegt, letztlich aber nicht umgesetzt.⁴⁵ Bereits die zweisprachige Übersetzung stellte sich als ein zu ehrgeiziges Unternehmung für *Золотое руно* heraus. Zeitliche Engpässe, die Übersetzungen rechtzeitig zu bekommen und Probleme mit russischen Setzern, die keine lateinischen Buchstaben lesen konnten, verhinderten ein pünktliches Erscheinen einer zweisprachigen Zeitschrift. Schließlich machte die Tatsache, dass *Золотое руно* nicht über Russland hinaus Verbreitung fand, eine Übersetzung ins Französische auch ungeachtet der terminlichen und technischen Schwierigkeiten überflüssig. In der Ausgabe vom Juni 1906 wurde angekündigt, dass man auf die französische Version fortan verzichte, wodurch der literarischen Abteilung mehr Platz zufallen würde.⁴⁶

Rjabušinskij belegte bei *Золотое руно* eine Doppelrolle und war Redakteur und Herausgeber gleichzeitig. Die Organisation der Zeitschrift war offiziell die Aufgabe von fünf Redaktionsmitarbeitern, doch Rjabušinskij war nicht nur das Redaktionsmitglied, das die Zeitung finanzierte, sondern auch jenes, über das die Öffentlichkeit am besten Bescheid wusste, weshalb *Золотое руно* allgemein als seine Zeitschrift wahrgenommen wurde. Rjabušinskij verstärkte diesen Eindruck noch weiter, indem er zur Redaktion ostentativ in einem auffälligen, reich bestickten Mantel fuhr. Rjabušinskij's Beitrag zur Zeitschrift war in erster Linie repräsentativer Natur, in Verbindung mit den organisatorischen Angelegenheiten

verwenden und eine Heilanstalt für Geisteskranke gründen, in der, wenn nicht alle, zumindest ein großer Teil der Mitarbeiter von *Золотое руно* umsonst untergebracht werden könne.

⁴³ Gippius in *Весы* 1906, № 2, 81-83 zitiert nach Lavrov 2007, 464.

⁴⁴ Vgl. Lavrov 2007, 461.

⁴⁵ Vgl. Guenther 1969, 134.

⁴⁶ Vgl. Richardson 1986, 68.

der Zeitschrift. An den täglichen Tätigkeiten eines Redakteurs war er nicht besonders interessiert und übergab sie den anderen Mitgliedern der Redaktion. Am meisten begeistert er sich für die Kunstabteilung der Zeitschrift. In diesem Bereich zeigte sich auch sein größter Einfluss. Mit dem Leiter der künstlerischen Abteilung, Nikolaj Tarovaty (1876-1906), pflegte Rjabušinskij ein inniges Verhältnis.⁴⁷ Wenngleich die Co-Redakteure den Großteil der Entscheidungen hinsichtlich des Inhalts der aktuellen Ausgabe trafen - denn Rjabušinskijs eigener Kunst- und Literaturgeschmack war inkonsistent und nicht besonders urteilsfähig - war Rjabušinskij nicht bereit, offiziell Entscheidungsbefugnisse aus der Hand zu geben. Sein Beharren auf der Position des Redakteurs und die gleichzeitige Inkompetenz in künstlerischen Belangen rief vielerorts Unzufriedenheit hervor. Lev Šestov alterierte sich nach einem Besuch der Redaktion von *Золотое руно* über Rjabušinskijs Doppelrolle:

Он сказал мне, что он и издатель, и редактор. Но, когда я попробовал с ним поговорить о литературе, оказалось, что он к ней никакого отношения не имеет. Не только обо мне ничего не слышал, но, кроме Брюсова, Бальмонта и Мережковского, никого не знает. Да и тех, кого знает, знает только по именам. Вот так редактор!⁴⁸

Er sagte mir, dass er sowohl der Herausgeber, als auch der Redakteur sei. Als ich jedoch versuchte mit ihm ein wenig über die Literatur zu sprechen, stellte sich heraus, dass er überhaupt keinen Bezug zu ihr hat. Nicht nur über mich hörte er noch nie etwas, sondern außer Brjusov, Bal'mont und Merežkovskij kennt er niemanden. Sogar jene, die er kennt, kennt er nur vom Namen her. Das ist ein Redakteur!

Rjabušinskij selbst war davon überzeugt, die literarischen Geschäfte glänzend führen zu können. Eine Mischung aus Naivität und Angeberei konstatierte ihm Evgenij Lansere (1875-1946) und zitierte Rjabušinskijs Ausspruch „Bei mir arbeitet alles Talentierte“ («У меня все талантливое работает»)⁴⁹. Belyj kritisierte Rjabušinskijs Inkompetenz in seinen *Воспоминания о Блоке* („Erinnerungen an Blok“) mehrfach: Durch Rjabušinskijs Unkenntnis der Literatur sei es unmöglich mit ihm zusammenzuarbeiten (Seite 281, «(...) невозможность работать с ним [с Рябушинским], как с лицом, не могущим быть компетентным в вопросах литературы»), ideologische Vorstellungen besäße Rjabušinskij überhaupt nicht (Seite 282) und für *Золотое руно* werfe er so viel Geld hinaus, ohne fähig zu sein, aus der Zeitschrift ein notwendiges und nützliches Organ zu machen (Seite 285). In den Memoiren *Между двух революций* bezeichnete Belyj *Золотое руно* als „die Zeitschrift, die niemand brauche“ («никому не нужный журнал»)⁵⁰. Darüber hinaus schrieb Belyj, dass Rjabušinskij

⁴⁷ Vgl. ebd., 42. Tarovaty's Bedeutung bei *Золотое руно* rechtfertigt es, seine eigene Zeitschrift *Искусство* als unmittelbare Vorgängerin von *Золотое руно* anzusehen.

⁴⁸ Brief von Lev Šestov an Remizov vom 3. Februar 1906 zitiert nach Lavrov 2007, 461.

⁴⁹ Brief von Evgenij Lansere an Aleksandr Benois vom 5. Jänner 1906 zitiert nach Lavrov 2007, 461.

⁵⁰ Belyj 1934, 73.

beiweilen bemüht sei, seine Unwissenheit listig zu verstecken, indem er erst Brjusov, dann Čulkov und Blok zuhörte und schließlich zu ihnen gewandt zustimmend flüsterte «Я тоже думаю так»⁵¹.

Benois sah Rjabušinskijs Interesse für Kunst darin begründet, dass Rjabušinskij sich offensichtlich aus jener Lage befreien wolle, in der er sich auf Grund seines Standes, seines Milieus und der Erziehung befände, um in eine geistige Zone vorzudringen, die ihm erhabener und edler erscheine.⁵² Rjabušinskijs Vorstellung von Kunst war jedoch eine sehr eigene. Dem jungen Dichter Ivan Novikov schrieb er, ohne davon den Leiter der literarischen Abteilung, Sergej Sokolov (1878-1936) zu jenem Zeitpunkt, in Kenntnis zu setzen, dass seine Erzählung so bruchstückhaft geschrieben sei, dass der Sinn nur unter großer Anstrengung zu erfassen sei. Um die Erzählung in *Золотое руно* unterbringen zu können, erlaube er sich deshalb, Novikov zu ersuchen die Erzählung umzuarbeiten. Dabei solle er Rjabušinskijs Auffassung von Literatur berücksichtigen:

Мой взгляд на поэзию и прозу следующий. Когда я читаю, я не хочу трудиться. Красота с лазурной мыслью должна легко, без всякого усилия уносить меня вдаль.⁵³

Meine Ansicht von Dichtung und Prosa ist die folgende. Wenn ich lese, will ich mich nicht bemühen. Die Schönheit mit azurblauem Gedanken muss mich leicht, ohne jegliche Anstrengung in die Ferne tragen.

Sokolov reagierte wenig später mit einem Brief an Novikov, in dem er sich für Rjabušinskijs ignorante Ausdrucksweise und die pädagogischen Belehrungen, wie man zu schreiben habe, entschuldigte.⁵⁴ Rjabušinskijs Handlungsweise, das bewusste Übergehen von Sokolov, zeigte bereits im ersten Jahr von *Золотое руно*, dass der Mäzen in keiner Weise Macht aus der Hand geben wollte und davon überzeugt war, walten zu können, wie er wolle, er war schließlich der Financier.

Rjabušinskijs autoritärer Führungsstil und sein Bestreben, sich in die Belange aller Co-Redakteure einzumischen, führten während der gesamten Zeit des Erscheinens von *Золотое руно* zu Konflikten. Sergej Sokolov, der Leiter der literarischen Abteilung von der ersten Ausgabe von *Золотое руно* im Jänner 1906 bis zur Mitte des Jahres 1906, beklagte sich häufig über die Schikanen, Launen und diktatorischen Anwandlungen von Rjabušinskij. Im Juli 1906 gerieten Rjabušinskij und Sokolov in der Frage aneinander, wer bei literarischen Fragen das Schlusswort haben solle. Sokolov wollte Vjačeslav Ivanov (1866-1919) mit leitenden Aufgaben betrauen, doch der Eigentümer stand dem feindlich gegenüber und

⁵¹ Ebd.

⁵² Vgl. Benoist 1993, 442.

⁵³ Brief von Nikolaj Rjabušinskij an Ivan Novikov vom 5. Juli 1906 zitiert nach Bogomolov 2004, 47.

⁵⁴ Brief von Sergej Sokolov an Ivan Novikov vom 15. Juli 1906 zitiert nach Bogomolov 2004, 47f.

beharrte auf seiner Vormachtstellung. Die Angelegenheit schaukelte sich in Verbindung mit dem Streit um die Erzählung des jungen Dichters Novikov so weit hoch, dass es zu einem gänzlichen Zerwürfnis zwischen Rjabušinskij und Sokolov kam. Am 4. Juli 1906 verkündete Sokolov seinen Rücktritt und fügte der Erklärung einen offenen Brief an, der neben Rjabušinskij an eine Vielzahl von Literaten in Kopie erging.⁵⁵ Sokolov erläuterte darin die Unmöglichkeit, mit Rjabušinskij zusammenzuarbeiten. Anfangs sei das Verhältnis in Ordnung gewesen. Es sei zwar unübersehbar gewesen, dass Rjabušinskij in keiner Weise literarische Erfahrung habe und nicht die geringste Fähigkeit, sich in den unterschiedlichen literarischen Strömungen und ihren Untergruppen zu orientieren, doch Sokolov habe erwartet, Rjabušinskij's Begeisterung für Malerei sei ausreichend, und alles andere würde sich ergeben und sich unter seiner eigenen Obhut regeln lassen. Doch er habe sich geirrt und Schritt für Schritt Rjabušinskij's wahres Gesicht erkennen müssen und seine wahre Einstellung zur Kunst. An Rjabušinskij gerichtet schrieb er:

(...) стало очевидным, что Искусство для Вас – пустой знак, слово без содержания, что никакого определенного понимания Искусства и его задач у Вас нет, что занятие им для Вас – один из Ваших многочисленных капризов (...) и что Ваши личные вкусы – случайны, бессистемны (...). Какой, далее, вывод надо было делать, слыша, как Вы один раз говорите, что Искусство должно служить жизнь и быть реальным, а *другой раз* – что оно должно стоять выше жизни и быть символичным? (...) На лыбя Искусства истинной любовью, смотря на него как на забаву, как на свою личную прихоть, *Вы и не уважали Искусства*.⁵⁶

(...) es wurde offensichtlich, dass Kunst für Sie ein leeres Zeichen ist, ein Wort ohne Inhalt, dass sie kein bestimmtes Verständnis von Kunst und ihren Aufgaben haben, dass die Beschäftigung mit ihr für Sie eine Ihrer zahlreichen Grillen ist (...) und dass ihr persönlicher Geschmack zufällig ist, systemlos (...). Des weiteren, welche Schlussfolgerung sollte man ziehen, wenn man hört, wie Sie einmal sagen, dass Kunst dem Leben dienen muss und realistisch sein soll, und *ein anderes Mal*, dass sie über dem Leben stehen muss und symbolistisch sein soll? (...) Die Kunst nicht durch aufrichtige Liebe liebend, sie wie ein Vergnügen betrachtend, wie eine private Laune, *achten Sie die Kunst auch nicht*.

Sokolov hielt Rjabušinskij in seinem Brief auch den Umgang mit den Mitarbeitern von *Золотое руно* vor. Rjabušinskij wolle, dass die Mitarbeiter sich wie „Bittsteller“ («просители»)⁵⁷ verhielten und er selbst der „Chef“ («начальник»)⁵⁸ sei. Die Mitarbeiter sollten sich um die Annahme ihrer Texte bemühen und der Chef hatte das Recht sie „auszuschimpfen“ («распекать»)⁵⁹ und über sie zu entscheiden, je nach Laune wohlwollend oder strenger. Rjabušinskij's Verhalten habe sich darin ausgewirkt, dass die Lebensenergie aus der literarischen Abteilung wich. Es wurde leer und ruhig. Die einzigen, die in der Redaktion

⁵⁵ Vgl. Lavrov 2007, 467.

⁵⁶ Brief von Sergej Sokolov an Nikolaj Rjabušinskij vom 4. Juli 1906 zitiert nach Bogomolov 2004, 44f.

⁵⁷ Ebd., 44.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Ebd.

zu sehen waren, waren neue Gesichter, die von dem Umgang mit den Mitarbeitern bei *Золотое руно* noch nichts wussten, und von Zeit zu Zeit alte Mitarbeiter, die der Redaktion aus Höflichkeit oder geschäftlicher Notwendigkeit einen Besuch abstatteten. Die offiziellen Besuche bei *Золотое руно* wurden kurz gehalten und wann immer es möglich war, durch telefonische Anrufe oder Briefe ersetzt. Niemand hatte Lust in die Redaktion zu kommen, um Rjabušinskijs „barsche, meist nicht motivierte Chefansprache zu hören“ («резкую, почти всегда не мотивированную, „начальническую“ расценку»)⁶⁰, aus der für jeden hörbar Rjabušinskijs Inkompetenz sprach. Rjabušinskij hatte keine Hemmungen sich in die künstlerischen Freiheiten der Schriftsteller einzumischen. Er wollte festlegen, wie und über welche Themen sie zu schreiben hatten und wies sie an, „die Literatur zu Zeiten Turgenews wieder herzustellen“ («вернуть литературу ко временам Тургенева»)⁶¹. Sokolov kritisierte außerdem, dass Rjabušinskij offensichtlich vergessen habe, dass die Zeitschrift unter dem Vorzeichen der Individualität und Schaffensfreiheit gegründet worden war und sich genau in diesem Verhalten seine Verachtung gegenüber der Kunst und ihrer Vertreter äußerte. Rjabušinskij benahm sich so, dass niemand mit Selbstachtung für ihn arbeiten könne.⁶² Rjabušinskij dürste nach Autorität und Macht, doch er wähle die Variante Autorität durch Geld statt der aufwendigeren Variante, sich weiterzuentwickeln und Autorität durch Erfahrung und Geschmack auszustrahlen:

И авторитет знания, опыта и утонченного вкуса Вы подменили грубым авторитетом денежной силы, которой подчинить Вы считали возможным все. «Журнал – мой», «Дело ведется на мои деньги», «Я здесь хозяин и не допущу противоречий», «Что хочу, то и делаю» - все эти выражения приобрели Ваших устах право постоянного гражданства и стали Вашими обычными аргументами. И Вы достигли Вашей цели.⁶³

Und die Autorität des Wissens, der Erfahrung und des erlesenen Geschmacks ersetzten Sie durch die harte Autorität der monetären Stärke, durch die Sie es möglich hielten alle unterzuordnen. „Die Zeitung ist *meine*“, „Das Geschäft wird mit *meinem* Geld geführt“, „Ich bin hier der *Hausherr* und lasse keine Gegenrede zu“, „Was ich will, das mache ich auch“ – all diese Aussprüche gewannen auf Ihren Lippen allgemeine Gültigkeit und wurden Ihre gewöhnlichen Argumente.

Sokolov schloss seinen offenen Brief mit einem Apell an Rjabušinskij. *Золотое руно* habe nur dann das Recht weiter zu bestehen, wenn sein Nachfolger in der Position des Leiters der literarischen Abteilung eine Person mit Erfahrung sei, die von Rjabušinskij eine

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Ebd., 45.

⁶² Vgl. ebd., 46.

⁶³ Ebd., 43.

uneingeschränkte Vollmacht erhalte. Rjabušinskij selbst solle Schüler werden, und das für lange.⁶⁴

In Briefen an Freunde bezeichnet Sokolov Rjabušinskij als „unverschämten Kapitalisten“ («наглый капиталист»)⁶⁵, „halben Analphabeten“ («полограмотный человек»)⁶⁶ und als „*absolut* ungebildet in Fragen der Literatur“ («*абсолютно* невежественный в вопросах литературы»)⁶⁷. Sokolov hoffte, dass wichtige Mitarbeiter *Золотое руно* mit ihm verlassen würden, was zu diesem Zeitpunkt noch nicht eintrat. Fedor Sologub (1863-1927) wollte aus Solidarität mit Sokolov die Zeitschrift verlassen, doch Rjabušinskij tat alles, um ihn zu überzeugen zu bleiben. Am 7. Juli 1906 teilte er Sologub mit, dass er die literarische Abteilung fortan selbst führen würde, doch nach wie vor auf eine positive Zusammenarbeit mit ihm hoffe. Außerdem sei Rjabušinskij in der Lage, die Honorare für veröffentlichte Prosa von 100 auf 180 Rubel pro Seite zu erhöhen.⁶⁸ Sologub gab Rjabušinskij's Lockversuchen nicht sogleich nach, doch offensichtlich änderte er nach Rjabušinskij's zweitem Brief vom 26. September 1906 seine Meinung. Rjabušinskij drückte darin seine Verwunderung aus, dass Sologub die Zeitschrift verlassen wolle und bat an, bei seinem nächsten Besuch in St. Petersburg sofort bei ihm vorbeizuschauen. Ohne sich auf das Verhältnis mit Sokolov einzulassen, wies er darauf hin, wie sehr er die Kunst liebe und Intrigen verabscheue, die ihr im Weg stehen.⁶⁹ Rjabušinskij war mit seiner Überzeugungsarbeit somit letztlich erfolgreich und Sologub blieb bei der Zeitschrift.

Obwohl Rjabušinskij die Absicht hatte, die literarische Abteilung selbst zu leiten, war es in der Realität offensichtlich, dass er nicht ohne fremde Hilfe auskommen würde, und so wandte er sich bereits am Tag nach dem Zerwürfnis mit Sokolov an Brjusov und fragte an, ob ihm dieser mit Rat beiseite stehen könne. Brjusov nahm das Angebot an, das Ziel verfolgend, durch die beratende Tätigkeit näher an die Zeitschrift heranzukommen.⁷⁰ Der offizielle Nachfolger von Sokolov wurde Aleksandr Kursinskij (1873-1919), der jedoch gegenüber Rjabušinskij über nicht mehr Macht verfügte als sein Vorgänger. Mit dem steigenden Einfluss

⁶⁴ Vgl. ebd., 46.

⁶⁵ Brief von Sergej Sokolov an Vjačeslav Chodasevič vom 21. Juli 1906 zitiert nach Lavrov 2007, 467.

⁶⁶ Brief von Sergej Sokolov an Ljudmila Vil'kina vom 13. Juli 1906 zitiert nach Lavrov 2007, 467.

⁶⁷ Brief von Sergej Sokolov an Vil'gel'm Zorgenfrej zitiert nach Lavrov 2007, 467.

⁶⁸ Vgl. Brief von Nikolaj Rjabušinskij an Fedor Sologub vom 7. Juli 1906 zitiert nach Bogomolov 2004, 54f.

⁶⁹ Vgl. Brief von Nikolaj Rjabušinskij an Fedor Sologub vom 26. September 1906 zitiert nach Bogomolov 2004, 55f.

⁷⁰ Brjusov war in erster Linie für *Весы* tätig, die in Konkurrenz zu *Золотое Руно* stand.

von Brjusov als Ratgeber von *Золотое руно* wuchs auch die Bedeutung der Funktion von Kursinskij.⁷¹

Ab Anfang 1907 entwickelte sich das Verhältnis von Rjabušinskij zu Kursinskij in eine ähnliche Richtung wie mit Kursinskij's Vorgänger Sokolov. In einem Brief an die Zeitung *Утро* („Der Morgen“) und noch offener in einem Brief an den Herausgeber von *Весы*, Sergej Poljakov (1874-1943), begründete Kursinskij im März 1907 seine Entscheidung zurückzutreten. Es hätten sich zwischen ihm und Rjabušinskij in der letzten Zeit „vollkommen seltsame und schwer begründbare Verhaltensweisen herausgebildet“ («установились весьма странные и трудно мотивируемые отношения»)⁷². Es habe damit begonnen, dass Rjabušinskij mit Kursinskij keine Gespräche mehr über die Zeitschrift geführt habe, ihn in Folge immer weiter ignoriert und schließlich überhaupt nicht mehr mit ihm gesprochen habe, als ob er Kursinskij's Anwesenheit in der Redaktion nicht bemerkt hätte. Am 15. März 1907 gab Rjabušinskij Kursinskij nicht einmal mehr die Hand, als er sich von den Anwesenden verabschiedete und die Redaktion verließ. Trotz der Beleidigung suchte Kursinskij am nächsten Tag erneut die Redaktion auf, um sich zu vergewissern, dass die Verweigerung seine Hand zu schütteln kein einmaliges Versehen war sondern nun ebenfalls zu den neuen, eigentümlichen Umgangsformen Rjabušinskij's ihm gegenüber gehöre. Tatsächlich wiederholte sich an diesem Morgen das abweisende Verhalten Rjabušinskij's:

В этот день, в момент входа г. Рябушинского, я сидел в ней [в редакции], беседуя с сотрудником г. Бугаевым в двух шагах от заведующего художественным отделом г. Милиоти. При входе г. Рябушинского я поднялся с кресла и сделал обычный поклон. Г. Рябушинский, пожав руку гг. Бугаеву и Милиоти, мне руку не подал и на поклон не ответил. После этого мне не оставалось ничего более, как, передав дела товарищу по редакции г. Милоти, покинуть ее помещение, чтобы никогда более в него не возвращаться.⁷³

An diesem Tag, im Moment als Rjabušinskij eintrat, saß ich in der Redaktion und unterhielt mich mit dem Mitarbeiter Bugaev zwei Schritte entfernt von Milioti, dem Leiter der künstlerischen Abteilung. Als Rjabušinskij hereinkam stand ich vom Sessel auf und machte die übliche Verbeugung. Rjabušinskij schüttelte die Hände von Bugaev und Milioti und gab mir nicht die Hand, ebenso wenig reagierte er auf meine Verbeugung. Danach blieb mir nichts übrig als, nachdem ich die Geschäfte einem Kollegen aus der Redaktion Miliotis übergeben hatte, ihre Räumlichkeiten zu verlassen, um nie mehr wieder zurückzukehren.

Rjabušinskij hatte sein Ziel durch sein beleidigendes Verhalten erreicht. Kursinskij, mit dem er nicht zurechtgekommen war, hatte sich zurückgezogen. Kursinskij folgerte, dass Rjabušinskij sich genau aus diesem Grund so verhalten habe, denn am 3. März 1907 habe ihm Rjabušinskij erst gesagt, dass er es nicht liebe, wenn er Mitarbeitern hinauswerfen müsse, viel

⁷¹ Vgl. Lavrov 2007, 468f.

⁷² Brief von Aleksandr Kursinskij an Sergej Poljakov vom 18. März 1907 zitiert nach Bogomolov 2004, 62.

⁷³ Ebd., 62f.

lieber sei es ihm, wenn man ihm zuvorkomme.⁷⁴ Kursinskij spekulierte außerdem, dass Rjabušinskij vorhabe, die literarische Abteilung gänzlich zu schließen und ihn auch deswegen loswerden wollte. Rjabušinskij wäre es nicht Recht gewesen, ihn zu kündigen, denn dann hätte er Kursinskij für den Rest des Jahres das Gehalt in Höhe von 2.000 Rubel monatlich fortzahlen müssen. Durch den freiwilligen Rücktritt Kursinskijs war Rjabušinskij von diesen Ausgaben entbunden.⁷⁵ Kursinskij ersuchte Poljakov, den Verleger von *Весы*, im Streit mit Rjabušinskij die Rolle eines Schiedsrichters zu übernehmen. Nach einer kurzen Voruntersuchung war Rjabušinskij gezwungen, sich für sein kränkendes Verhalten bei Kursinskij zu entschuldigen, was ein rein formaler Akt war. Brjusov zitierte in einem Brief an Sologub Rjabušinskijs zynische Reaktion: «Неужели я не могу *отказать* своей *кухарке*, без того, чтобы в это дело не вмешались „Весы“?» („Kann ich etwa nicht einmal meine *Köchin kündigen*, ohne dass sich *Весы* in diese Angelegenheit einmischt?“).⁷⁶ Ein richtiges Schiedsgerichtsverfahren kam nicht zu Stande und auch Kursinskijs Versuch, Schadenersatz zu erhalten, endete ohne Ergebnis.⁷⁷ Die Auflösung der literarischen Abteilung von *Золотое руно* war ein verbreitetes Gerücht, das sich einige Wochen hielt. Brjusov schrieb Zinaida Gippius im April 1907, dass er nach der Geschichte mit Kursinskij selbst Lust habe, die Zeitschrift zu verlassen, doch es sei peinlich, so kurz vor der Auflösung der Abteilung zu kündigen, denn das wäre, wie man sagt, eine billige Heldentat.⁷⁸ Tatsächlich fanden bei *Золотое руно* nur einige interne Reorganisationen statt. Auf die Initiative des Sekretärs Heinrich (Genrich) Tasteven (1880-1915) wurde beschlossen, auf die umfangreichen, methodisch aufwendigen Besprechungen der kritisch-bibliographischen Abteilung zu verzichten und sie durch eine kritische Rundschau moderner Literatur zu ersetzen.

Im März 1907 gab Belyj seine Absicht Bekannt, *Золотое руно* zu verlassen. Belyj teilte Blok hinsichtlich seiner Entscheidung mit, dass der Grund in Rjabušinskijs rohem Umgang mit seinen Mitarbeitern lag. Rjabušinskij betrachte sich im Recht, anderen einen Denkkzettel zu verpassen, in der Meinung, „dass Geld es ihm erlaube, Kollegen der Zeitschrift zu beleidigen“ («что деньги позволяют ему оскорблять сослуживцев по журналу»)⁷⁹.

Am 12. April 1907 erhielt Belyj auf sein Rücktrittschreiben eine Antwort von Tasteven, der ihn ersuchte mit der offiziellen Bekanntgabe seines Austritts bis zu Rjabušinskijs Rückkehr

⁷⁴ Vgl. Brief von Aleksandr Kursinskij an Sergej Poljakov vom 18. März 1907 zitiert nach Bogomolov 2004, 63.

⁷⁵ Vgl. ebd.

⁷⁶ Brief von Valerij Brjusov an Fedor Sologub vom 31. August 1907 zitiert nach Lavrov 2007, 470.

⁷⁷ Vgl. Bogomolov 2004, 64.

⁷⁸ Vgl. Brjusov 1976, 694. Der Brief von Valerij Brjusov an Zinaida Gippius ist mit Karwoche 1907 datiert, folglich wurde er zwischen dem 16. und 21. April verfasst.

⁷⁹ Blok 2001, 318. Brief von Andrej Belyj an Aleksandr Blok vom 10. August 1907.

von einer Auslandsreise zu warten. Tasteven versuchte Belyj davon zu überzeugen, dass Rjabušinskijs Willkür gedämpft werde, wofür Miliotis und Tastevens eigene Teilnahme an der Zeitschrift als Garantie ständen. Gerade jetzt öffne sich dadurch die Möglichkeit, in *Золотое руно* frei und systematisch zu arbeiten.⁸⁰ Rjabušinskij selbst antwortete Belyj, dass er die Motivation für Belyjs Austritt in keiner Weise verstehe und ihn ersuche, zu einem klärenden persönlichen Gespräch in die Redaktion zu kommen.⁸¹ Auch bei diesem Gespräch blieb Belyj unbeugsam. Am 24. April teilte er dem Literaturkritiker Dmitrij Filosofov (1872-1940) mit, dass er fortan bei *Перевал* („Übergang“) veröffentlichen würde, einer Zeitschrift, die zumindest aufrichtige Mitarbeiter habe:

Ушел я из *Золотово Руно* вследствие скверной выходки Рябушинского против Курсинского. Если участвую в *Перевале*, то только денег ради, а потом в *Перевале* хоть и глупые, то, во всяком случае, честные люди, а в *Руно* нет и этой честности.⁸²

Ich trat aus *Золотое Руно* in Folge unflätiger Ausschreitungen Rjabušinskijs gegenüber Kursinskij aus. Wenn ich bei *Перевал* teilnehme, so ist es um des Geldes willen. Wenngleich es bei *Перевал* dumme Leute gibt, so sind es jedenfalls ehrliche Menschen, wohingegen es bei *Руно* diese Aufrichtigkeit nicht gibt.

Im August 1907 schrieb Belyj einen Brief an Ėmilij Metner (1872 – 1936), in dem er ihn informierte, dass er sich nach einem Treffen mit Tasteven vorstellen könne, weiter für *Золотое руно* zu schreiben, würde nicht Rjabušinskij mit seinen Unverschämtheiten ständig in alle Angelegenheiten eindringen. Mit Tasteven war Belyj bei diesem Treffen nicht über seine formale Rückkehr zur Zeitschrift übereingekommen. Er beschloss *Золотое руно* ein Ultimatum zu stellen mit Bedingungen für seine Rückkehr. Erstens solle Rjabušinskij von der Spitze der Zeitschrift zurücktreten und zweitens solle Belyj ein Vetorecht vor der Veröffentlichung von literarischen Beiträgen erhalten.⁸³ Das Vetorecht, das neben ihm selbst noch Brjusov zugestanden werden sollte, betraf insbesondere die Auswahl der Mitarbeiter und den Ort der Unterbringung von literarischem Material in der Zeitschrift.⁸⁴ Tasteven reagierte positiv und stimmte in wesentlichen Punkten mit Belyj überein, der davon ausging, dass Tasteven im Auftrag Rjabušinskijs handelte. Belyj teilte Brjusov daraufhin bereits mit, dass

⁸⁰ Vgl. Brief von Heinrich Tasteven an Andrej Belyj vom 12. April 1907 zitiert nach Bogomolov 2004, 64.

⁸¹ Vgl. Brief von Nikolaj Rjabušinskij an Andrej Belyj, April 1907 zitiert nach Bogomolov 2004, 65.

⁸² Brief von Andrej Belyj an Dmitrij Filosofov vom 24. April 1907 zitiert nach Bogomolov 2004, 65. Für *Перевал* schrieb Belyj, nachdem er *Золотое руно* verlassen hatte, eine Reihe von Artikeln und Gedichten, wobei er einen Gedichtzyklus 1908 erneut bei *Золотое Руно* veröffentlichte (vgl. Peterson 1993, 104). Die Zeitschrift *Перевал* wurde zwischen November 1906 und Oktober 1907 von Sergej Sokolov herausgegeben, nachdem jener *Золотое руно* im Juli 1906 verlassen hatte. Die drei Zeitschriften *Золотое руно*, *Весы* und *Перевал* standen in Konkurrenz zueinander, zu einem von Belyj gewünschten Block der drei symbolistischen Moskauer Zeitschriften kam es nie (vgl. Belyj 1997, 281).

⁸³ Vgl. Brief von Andrej Belyj an Ėmilij Metner vom 23. August 1907 zitiert nach Bogomolov 2004, 67.

⁸⁴ Vgl. Richardson 1986, 95.

Золотое руно nachgegeben habe, doch wie sich im Endeffekt herausstellte, lehnte Rjabušinskij die von Belyj aufgestellten Bedingungen strikt ab.⁸⁵ Belyj reagierte durch einen harschen Brief an Rjabušinskij, der, wie es aus Belyjs Memoiren *Между двух революций* hervorgeht, zu Belyjs endgültigem Austritt von *Золотое руно* führte:

(...) я написал Рябушинскому с вызовом: с него достаточно чести журнал субсидировать; он, самодур и бездарность, не должен в журнале участвовать; следствие – выход мой; (...).⁸⁶

(...) ich schrieb Rjabušinskij herausfordernd: Es ist für ihn Ehre genug die Zeitschrift zu subventionieren; er, ein Tyrann und Stümper, sollte nicht an der Zeitschrift teilnehmen. Die Folge ist mein Austritt; (...)

Belyj hatte nie ein gutes Verhältnis zu Rjabušinskij gehabt, so wie zu der Gesamtheit der Moskauer Mäzene, die er wie Rjabušinskij als untalentierte betrachtete und ihnen von vornherein ablehnend gegenüberstand. Es störte ihn in erster Linie seine eigene Abhängigkeit von der Gunst der reichen Kunstförderer: «Мecenаты – мои палачи» („Mäzene sind meine Henker“)⁸⁷. In seinen *Воспоминания о Блоке* hält Belyj fest, dass Brjusov und eine Reihe anderer Schriftsteller ihm folgten, *Золотое руно* verließen und den inkompetenten Mäzenen-Herausgebern von Zeitschriften den Kampf ansagten.⁸⁸ In einem Brief an Zinaida Gippius, datiert mit 7. - 11. August 1907, schrieb Belyj, dass er mit *Золотое руно* auf Kriegsfuß stehe, seit er sich im April aus dem Kreis der Mitarbeiter zurückgezogen habe. Rjabušinskij habe ihn gebeten zurückzukehren, doch er habe geantwortet, „so lange er Redakteur ist, wird nichts Brauchbares aus ‚Руно‘ hervorkommen“ («пока он Редактор, путного из „Руна“ ничего не выйдет»)⁸⁹.

Offensichtlich war der Streit mit Rjabušinskij um die Führung der Zeitschrift nicht der einzige Grund für das endgültige Ausscheiden Belyjs von *Золотое руно*. Belyj wollte in *Золотое руно* eine Antwort auf Metners ebenfalls in *Золотое руно* erschienenen Artikel *Борис Бугаев против музыки* („Boris Bugaev gegen die Musik“, *Золотое руно* 1907, № 5) veröffentlichen, der wiederum die Reaktion Metners auf Belyjs ursprünglichen Aufsatz *Против музыки* („Gegen die Musik“, *Весы* 1907, № 3) war. *Золотое руно* untersagte die Veröffentlichung von Belyjs Brief mit dem Hinweis, es handle sich um einen

⁸⁵ Vgl. Brief von Andrej Belyj an Ėmilij Metner vom 23. August 1907 zitiert nach Bogomolov 2004, 67.

⁸⁶ Belyj 1934, 246.

⁸⁷ Ebd., 139. Für Belyjs Einstellung zu Mäzenen vgl. auch Belyj 1934, 220 und Belyjs Manifest *Художники оскорбителям* („Die Künstler den Beleidigern“), das ursprünglich in *Весы* 1907, № 1, 53-56 erschien, und von Belyj 1911 in seine Aufsatzsammlung *Арабески* („Arabesken“) aufgenommen wurde. Für einen Nachdruck von *Арабески* mit dem Manifest *Художники оскорбителям* vgl. Belyj 1969, 326-330.

⁸⁸ «(...) мотивы бойкота „Руна“ были мотивы борьбы корпорации писателей с малопонимающим в искусстве мecenатом-издателем» (Belyj 1997, 281). Belyjs Austritt von *Золотое руно* war daher nicht durch Abweichungen von der ideologischen Linie von *Золотое руно* begründet (vgl. Belyj 1997, 285).

⁸⁹ Belyj 1991, 211.

polemisierenden Aufsatz, der eine Erweiterung von Belyjs in *Весы* dargelegten Gedanken darstelle und der daher im gleichen Organ veröffentlicht werden solle. Außerdem befänden sich in Belyjs Aufsatz neben an Metner gerichteten Widersprüchen auch Feindseligkeiten gegenüber *Золотое руно*. Es könne nicht Belyjs Wunsch sein, in einem Organ zu drucken, welchem gegenüber er sich so ausgesprochen negativ verhalte. Schließlich gälten die von Belyj angeführten ethnischen und rechtlichen Überlegungen nicht, einzig *Весы* könne als sittlich verpflichtet angesehen werden, Belyjs Replik zu drucken.⁹⁰ Der Konflikt mit dem Freund Metner und die Verweigerung seine Antwort an Metner ebenfalls in *Золотое руно* drucken zu können, berührte Belyj ungleich tiefer als die Unstimmigkeiten mit Rjabušinskij.⁹¹ Rjabušinskij überlegte es sich und machte Belyjs Rückkehr zu *Золотое руно* als Bedingung für die Veröffentlichung des Artikels. Belyj stellte für eine Rückkehr seinerseits erneut Bedingungen auf (Verzicht der Zeitschrift auf Anarchisten, Rücktritt Rjabušinskij als Redakteur), worauf Rjabušinskij mit einem offenen „widerlichen und beleidigenden Brief“ («скверное, обидное письмо»)⁹², versehen mit „Gemeinheiten jeglicher Art“ («сопровождалось всякого рода гнусностями»)⁹³, reagierte. Belyjs Replik gegen Metner erschien wenig später in *Перевал* (1907, № 10).

Die gesamte Zeit der Herausgabe von *Золотое руно* war von persönlichen Unstimmigkeiten zwischen Rjabušinskij und den Mitarbeitern geprägt, die Spitze des Eisbergs stellte der von Belyj in Gang gesetzt Exodus an Mitarbeitern im August 1907 dar. Brjusov, Merežkovskij, Gippius, Michail Kuzmin (1872-1936) und andere erklärten öffentlich, dass sie jeglichen zukünftigen Kontakt mit *Золотое руно* verweigerten. Auch Rjabušinskij selbst nahm Änderungen vor, wobei die wichtigste die Ernennung Bloks zum Leiter der Kritikabteilung war, die wiederum indirekt für den Exodus der anderen Schriftsteller mitverantwortlich war.⁹⁴ Außerdem wandte sich Rjabušinskij an Leonid Andreev (1871-1919) und Ivan Bunin (1870-1953), ein Signal seiner Präferenz der neueren Tendenzen im Symbolismus.⁹⁵ Rjabušinskij

⁹⁰ Vgl. Brief der Redaktion von *Золотое руно* vom 3. August 1907 zitiert nach Bogomolov 2004, 69.

⁹¹ Vgl. Belyj 1934, 247.

⁹² Belyj 1991, 211.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Vor allem Belyj zürnte über Bloks Entscheidung, dem allgemeinen Exodus von *Золотое руно* nicht beizutreten und verfasste einen „bis zur Beleidigung schneidenden Brief“ (Belyj 1997, 282) in dem er Blok der Streikbrechung und der Schmähung der anderen Schriftsteller beschuldigte. Blok war zutiefst empört über Belyjs Brief und reagierte mit der Herausforderung zu einem Duell (vgl. Blok 2001, 311f. Brief von Blok an Belyj vom 8. August 1907). Belyj nahm in Folge das Gesagte zurück, Blok beschwichtigend, dass er sich niemals mit ihm duellieren würde (vgl. Blok 2001, 312-322. Brief von Belyj an Blok vom 10. August 1907 und 11. August 1907).

⁹⁵ Vgl. Peterson 1993, 114f.

hatte einerseits in Folge des Exodus, andererseits auf Grund seiner Haltung, die offizielle Rolle des Redakteurs nicht aus der Hand zu geben, Probleme, einen neuen Leiter der literarischen Abteilung zu finden. Andreev wurde die Rolle angeboten, er lehnte ab. Vjačeslav Ivanov wurde gefragt und lehnte ab. Schließlich stimmte Georgij Čulkov (1879-1939) zu, die Position zu übernehmen. Er wollte jedoch nicht nach Moskau übersiedeln, sondern die Geschäfte der literarischen Abteilung von St. Petersburg aus durchführen.⁹⁶

Mit Beginn des Jahres 1908 wurde die Größe der Zeitschrift reduziert. Auf Grund gewagter Investitionen und der hohen Subventionen an *Золотое руно* hatte sich nämlich Rjabušinskijs finanzielle Lage konstant verschlechtert. Die Einsparmaßnahmen zeigten sich bereits am Umschlag. Während der letzten beiden Jahre des Erscheinens von *Золотое руно* wurde das Deckblatt nicht mehr wie davor gewechselt. Es unterschied sich einzig die Farbgebung, in der es gehalten war.⁹⁷ Darüber hinaus wurde die extrem prätentiose Ausstattung des Heftes zunehmend durch eine schlichtere ersetzt, das textilähnliche Japanpapier zwischen den Farbdrucken wurde durch einfaches Pergamentpapier ersetzt und ein Teil der Schwarz-Weiß-Reproduktionen in den Text eingeklebt.⁹⁸

Nachdem Rjabušinskij einen Großteil seines Erbes ausgegeben hatte, entstanden 1909 ernsthafte Schwierigkeiten. Die finanziellen Probleme wurden schließlich so dringend, dass das Ende von *Золотое руно* unvermeidbar war. Auch Rjabušinskijs Familie war nicht bereit, ihm dabei zu helfen, die Publikation von *Золотое руно* aufrecht zu erhalten.⁹⁹ Rjabušinskijs älterer Bruder Pavel unterstützte bereits zwei Zeitungen, *Утро России* („Russlands Morgen“, 1907, 1909-1918) und *Раннее Утро* („Früher Morgen“, 1907-1918) und die anderen Brüder von Rjabušinskij sahen *Золотое руно* nicht nur als verhältnisloses finanzielles Wagnis an, sondern auch als hoffnungslose Unternehmung. Seit dem Beginn des Erscheinens hatten *Золотое руно* Probleme geplagt. Technische Schwierigkeiten oder Zeitengpässe verhinderten oft ein pünktliches Erscheinen, weswegen Ausgaben später erschienen als versprochen oder zusammengefasst wurden. Werbeeinschaltungen, durch die man Einnahmen in der Höhe von 100 Rubel für eine ganze Seite bzw. 25 Rubel für eine Viertelseite erzielen wollte, wurden abgesetzt, nachdem sie in den ersten Ausgaben erschienen waren. Auch mit der Zensur gab es Probleme und ein Exemplar wurde ohne Erklärung beschlagnahmt (1908, № 7/8/9). Schließlich wurden ständig zu viele Zeitschriften gedruckt, so dass neuen Abonnenten ab

⁹⁶ Vgl. Richardson 1986, 98.

⁹⁷ Vgl. ebd., 100.

⁹⁸ Vgl. Steltner 2000, 102.

⁹⁹ Vgl. Belyj 1934, 246.

Ende 1906 versprochen wurde, alle bisher erschienenen Zeitschriften nachgeliefert zu bekommen.¹⁰⁰

Neben den finanziellen Schwierigkeiten trug der Druck der Brüder entscheidend zu Rjabušinskijs Entscheidung bei, *Золотое руно* einzustellen. Rjabušinskijs großzügiger Umgang mit Geld und seine Verschwendungssucht hatten die Brüder in soziale Verlegenheit gebracht. Rjabušinskij, der nur eine unbedeutende Funktion im Familienunternehmen gehabt hatte und nicht an der konstanten wirtschaftlichen Expansion des Imperiums beteiligt gewesen war, hatte es vorgezogen sein Geld als „Investor“ zu verdienen, eine Tätigkeit die zur Missbilligung durch andere Kaufmannsfamilien und Industrielle führte. Das eher geringe Einkommen, das einem „Investor“ zur Verfügung stand in Verbindung mit den hohen Ausgaben für *Золотое руно* führten zu Rjabušinskijs Bankrotterklärung und dem Ende der Veröffentlichung von *Золотое руно* Anfang des Jahres 1910.¹⁰¹ Im Folgejahr war Rjabušinskij gezwungen, einen Teil seiner Kunstsammlung zu versteigern und fast seinen gesamten Anteil am Familienanwesen Kučino zu verkaufen. 1914 verlegte er den Mittelpunkt seines Lebens und seiner Geschäftsinteressen nach Westeuropa und eröffnete ein Antiquitätengeschäft in Paris.¹⁰²

Die Zeit, in der Rjabušinskij als Mäzen wirkte, umfasste somit in erster Linie die Jahre von *Золотое руно* und damit den Zeitraum von 1906 bis 1910. Betrachtet man Rjabušinskijs Engagement für die Kunst und sein Verhältnis zu den Künstlern an Hand der erläuterten Quellen, wird erkenntlich, dass Rjabušinskijs Wunsch Anerkennung zu erhalten deutlich stärker ausgeprägt war als die Fähigkeit, Anerkennung zu zollen und Rjabušinskij vieles allein aus dem Bestreben tat, andere beeindruckt zu wollen. Eine elitäre Zeitschrift wie *Золотое руно* war diesem Bestreben zweckdienlich. Von Malern und Schriftstellern wurden ihm Inkompetenz und Taktlosigkeit attestiert, Rjabušinskij wiederum nahm ihnen gegenüber eine abfällige bis sogar verachtende Haltung ein.¹⁰³ Die Zusammenarbeit mit Rjabušinskij bei *Золотое руно* gestaltete sich auf Grund seiner Dominanz in hohem Maße schwierig, was sich in dem oftmaligen Wechsel der Redaktionsmitglieder äußerte. Rjabušinskij war kein typischer

¹⁰⁰ Vgl. Richardson 1986, 165f.

¹⁰¹ Die letzte Ausgabe von *Золотое руно* war die Doppelnummer 11/12 1909, die erst im April 1910 erschien. Im Fazit der Redaktion wurde bekannt gegeben, das *Золотое руно* seine Mission erfüllt habe, die neue Kunstrichtung, die sowohl die Literatur als auch die bildende Kunst betreffe, sei erstarkt und habe sich etablieren können (vgl. die Kundgebung in *Золотое руно* 1909, № 11/12, 107, nachgedruckt in Steltner 2000, 104).

¹⁰² Vgl. Richardson 1986, 25.

¹⁰³ Vgl. dafür etwa ein von Brjusov angeführtes Zitat Rjabušinskijs: «Я вполне убедился, что писатели – то же, что проститутки: они отдаются тому, кто платит, и, если заплатить дороже, позволяют делать с собою что угодно» (Brief von Valerij Brjusov an Fedor Sologub vom 31. August 1907 zitiert nach Lavrov 2007, 470f).

Mäzen der Moskauer Kaufmannsschicht, die im kulturellen Leben zum Ende des 19. Jahrhunderts an Bedeutung gewonnen hatte. Durch die Extravaganz seiner Persönlichkeit, die Überschwänglichkeit seiner Handlungen und seine Verschwendungssucht glich er vielmehr einer Parodie auf die Moskauer Kaufleute-Mäzene.

2.2. Hedwig Friedrichs Subventionierung von Metners Verlag *Mycazem*

Mycazem („Musaget“, 1910-1917) war das größte Verlagshaus der Symbolisten in den 1910er Jahren, gegründet von Andrej Belyj, Èllis (Lev Kobylinskij, 1879-1947) und Èmilij Metner. Im Gegensatz zu seinem Petersburger Opponenten *Аполлон* („Apollon“, 1909-1917) verfolgte der Moskauer Verlag *Mycazem* das Ziel, jene Schriftsteller zu unterstützen, die mit dem Ästhetismus und dem Symbolismus als rein künstlerischer Methode gebrochen hatten und religiöse und philosophische Fragestellungen behandeln wollten.¹⁰⁴

Музагет entstand aus zwei Gruppierungen: Dem Literaturkreis der *Аргонавты*, der sich aus Studenten der Moskauer Universität zusammensetzte, die propagierten, dass der Symbolismus als eine Weltanschauung und Lebensauffassung anzusehen sei (darunter auch Belyj und Èllis), sowie einem russisch-deutschen Philosophiekreis von Schülern Wilhelm Windelbands und Heinrich Rickerts.¹⁰⁵ Die Idee, ein eigenes literarisch-künstlerisches Organ ins Leben zu rufen entstand 1906 und wurde im darauf folgenden Jahr verfeinert. Èmilij Metner, älterer Bruder und Mentor des Komponisten Nikolaj Metner, schrieb in einem Brief an Èllis vom 14. April 1907, er habe sich nun entschieden, Herausgeber der gemeinsam angedachten Zeitschrift zu werden. Er wollte ihr den Namen *Mycazem* geben.¹⁰⁶ Die Zeitschrift solle ab 1908 erscheinen, bereits davor könne noch ein Verlag gegründet werden, um Bücher „über die Kultur in unserem neuen synthetischen Sinn“ («о культуре в нашем новом синтетическом смысле»)¹⁰⁷ zu veröffentlichen. Metner wandte sich mit einem Ansuchen um Finanzierung der Unternehmung zuerst an die Kunstförderin Margarita Morozova (1873-1958), mit welcher er und sein Bruder Nikolaj befreundet waren.¹⁰⁸ Morozova äußerte Zweifel an der Fähigkeit der für die Redaktion vorgesehenen Personen längerfristig

¹⁰⁴ Brief von Metner an Pašukanis vom 5. Mai 1915 zitiert nach Tolstych 1988, 126.

¹⁰⁵ Vgl. Bezrodnyj 1998, 125.

¹⁰⁶ Vgl. V. Ivanov und È. Metner 1994, 314. Musaget hat nach der griechischen Mythologie die Bedeutung von „Führer der Musen“ und war der Beiname Apollos und Herakles. Im übertragenen Sinne bezeichnet Musaget einen Freund und Förderer der Künste und Wissenschaften.

¹⁰⁷ Vgl. Brief von Èmilij Metner an Èllis vom 14. April 1907 zitiert nach Lavrov 2007, 500.

¹⁰⁸ Margarita Morozova stammte von einer der reichsten Moskauer Kaufmannsfamilien ab, den Mamontovs, und heiratete in eine andere. Nachdem ihr Mann 1903 verstarb übernahm sie seine Rolle als Förderer der Künste (vgl. Ljunggren 1994, 21).

zusammenzuarbeiten und so wurde das Projekt mangels finanzieller Mittel aufgeschoben.¹⁰⁹ 1909 geriet die Zeitungslandschaft in eine Krise, als sowohl *Весы* („Die Waage“) schloss, wo Belyj und Ėllis veröffentlichten, als auch *Золотое руно* („Das goldene Vlies“), in dem Metner Musikkritiken druckte. Die Notwendigkeit, eine neue Zeitschrift beziehungsweise einen Verlag zu gründen, war damit erneut aktuell geworden und der Zeitpunkt erschien Metner diesmal sehr gut. Er versuchte, Sergej Kusevickij (1874-1951) von der Dringlichkeit des geplanten Vorhabens zu überzeugen, Kusevickij stimmte jedoch nur einer provisorischen Zusammenarbeit zu.¹¹⁰ In Deutschland lernte Metner Hedwig Friedrich kennen, eine Freundin von Nikolaj, mit der er auf einer Konzertreise 1905 in Dresden Bekanntschaft geschlossen hatte. Friedrich verliebte sich in Nikolaj, nichts ahnend von dem Verhältnis, das Nikolaj mit Ėmilij Metners Frau Anna unterhielt. Metner begann Friedrich zunehmend Aufmerksamkeit zu schenken und als er erfuhr, dass sie ein Vermögen geerbt hatte, beschloss er, sich darum bemühen, Friedrich als Gönnerin seiner Pläne zu gewinnen.¹¹¹ Bei einem längeren Aufenthalt in Pillitz (Sachsen) bei Hedwig Friedrich und ihren Eltern im Juli/August 1909 gelang es Metner tatsächlich, Friedrich davon zu überzeugen, einen Verlag in Moskau zu finanzieren, der Annäherung und Austausch zwischen Russland und Deutschland fördern würde. Friedrich war mittlerweile bewusst, dass nicht Nikolaj, sondern sein Bruder Ėmilij Metner in Wirklichkeit verfügbar war. Sie hegte Hoffnungen, das Verlagsprojekt würde Metner schließlich dazu verlocken, nach Deutschland zu übersiedeln, so dass sich eine ernsthafte Beziehung zwischen ihr und Metner entwickeln könnte.¹¹² Metner war sich Friedrichs Hoffen bewusst, in einem Brief an Morozova hielt er hingegen fest, dass er nie ständig nach Pillitz ziehen würde («это никогда не будет»)¹¹³. Metners Verhältnis zu Friedrich war bereits zu diesem Zeitpunkt von einer großen Vertrautheit geprägt. Metner slawisierte Friedrichs Namen zu „Jadviga“ und ließ sich selbst von ihr „Wolf“ nennen, in Anspielung auf sein Wagnerianisches Pseudonym „Wölfing“ (Vol’fing), unter dem er Musikkritiken veröffentlichte.¹¹⁴

¹⁰⁹ Vgl. Tolstych 1988, 116. Sergej Kusevickij war als Dirigent in Russland und später im Ausland tätig und gründete gemeinsam mit seiner Frau Natalja (geborene Uškov, 1881-1942) 1909 seinen eigenen Verlag *Российское музыкальное издательство* („Russischer musikalischer Verlag“).

¹¹⁰ Vgl. Bezrodnyj 2004, 40.

¹¹¹ Vgl. Ljunggren 1994, 30.

¹¹² Vgl. ebd., 37.

¹¹³ Morozova 1991, 106.

¹¹⁴ Belyj hatte das Pseudony „Wölfing“ für Metner ausgewählt (vgl. Ljunggreen 1994, 25). In der „Walküre“, dem zweiten Teil von Wagners Ring der Nibelungen, bezeichnet sich Siegmund als Wölfing, als Sohn der Wölfe, bis er schließlich seine verlorene Zwillingschwester Sieglinde findet, die den Helden Siegfried gebärt (vgl. Jacoby 2007, 82).

In einem Brief an Ëllis vom 26. August 1909 teilte Metner aus Deutschland mit, dass die Finanzierung gesichert sei und der Verlag nun die Arbeit aufnehmen könne. Der Name der Sponsorin und Herausgeberin solle vor den Mitarbeitern geheim gehalten werden. Die gewünschte Linie des Verlags solle einen starken Deutschlandbezug aufweisen:

Направление журнала (по желанию издателя) должно быть германофильское (в широком не политическом нефанатическом культурном смысле слова) и отнюдь не враждебное Вагнеру; вот и все.¹¹⁵

Die Richtung der Zeitschrift soll (nach dem Wunsch des Herausgebers) germanophil sein (im weitesten, unpolitischen, nichtfanatischen, kulturellen Sinn des Wortes) und sich keinesfalls feindlich gegenüber Wagner verhalten. Das ist alles.

Auch wenn der Brief von Metner den Rückschluss zulässt, dass die Orientierung des Verlages *Музагем* und der im Folgenden herausgegebenen Zeitschrift *Труды и Дни* („Werke und Tage“) die ausdrückliche Bedingung von Friedrich war, ist anzunehmen, dass Metner lediglich seinen eigenen Vorstellungen eine stärkere Position geben wollte, in dem er sich auf die vermeintliche Bedingung Friedrichs berief. Hedwig Friedrich, zu dem Zeitpunkt 25 Jahre alt, wird beschrieben als unsichere und suchende Natur, an Migräne und einer übermäßig starken Bindung an ihre Mutter leidend.¹¹⁶ Ëmilij Metner seinerseits war in Moskau in eine Familie deutscher Abstammung geboren, beherrschte Deutsch fast muttersprachlich und verehrte deutsche Philosophen und Schriftsteller, allen voran dabei Goethe. Metner sah Goethe und seinen unaufhaltbaren Schaffensdrang als Ideal für seine eigenen künstlerischen Aktivitäten an. Metners Einstellung zu Goethe und Nietzsche war wiederum tief geprägt von seiner leidenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Musik Wagners.¹¹⁷ Metners Großvater mütterlicherseits, Friedrich Gebhard, der von Deutschland nach Russland immigrierte, war persönlich in Briefkontakt mit Goethe und Wagner gestanden. Metners hohe Identifizierung mit seinem Großvater war daher ein weiterer Grund für Metner, sich dem Studium der künstlerischen Strömungen Deutschlands mit großer Aufmerksamkeit zu widmen. Die aufoktroierte germanophile Sichtweise von *Музагем* entsprach also genau Metners eigenen Wünschen und Vorstellungen. Mit Stolz verkündete er seinen Kollegen Belyj und Ëllis, dass der Ursprung von *Музагем* in Pillitz liege, wo mehr als ein halbes Jahrhundert davor, Wagner die Idee zu Lohengrin gehabt hätte.¹¹⁸

¹¹⁵ Brief von Ëmilij Metner an Ëllis vom 26. August 1909 zitiert nach Lavrov 2007, 502.

¹¹⁶ Vgl. Ljunggren 1994, 41.

¹¹⁷ Vgl. ebd., 12f.

¹¹⁸ Vgl. Bezrodnyj 1999, 163. Metner lag mit seiner Annahme nicht ganz richtig, tatsächlich stieß Wagner auf die Idee zu Lohegrin in Paris, den Text verfasste er zu weiten Teilen in Marienbad und die Musik schließlich in einem Dorf unweit von Pillnitz (vgl. Bezrodnyj 1999, 163).

Friedrich unterstütze Metners Unternehmung finanziell großzügig. In den ersten beiden Jahren überwies sie Metner 41.250 Rubel für die Gründung von *Mycazem* und die ersten Publikationen, in den weiteren Jahren betrug die jährliche Unterstützung etwa 18.000 Rubel. Darüber hinaus erhielt Metner einen jährlichen Reservebetrag von 1.000 Rubel, über den außer ihm lediglich sein Vater Bescheid wusste, der im Verlag die Funktion des Kassiers übernommen hatte. Metner behielt sich den fünften Teil der jährlichen Subventionen als sein Entgelt ein und vereinbarte mit Friedrich, dass sein Gehalt nach der Schließung des Verlags noch fünf Jahre weiterbezahlt werden solle.¹¹⁹

Mycazem etablierte sich als wichtigstes Organ der Germanophilie der Moderne.¹²⁰ Metner bemühte sich unablässig um die Verbindung der beiden Kulturen. Ëllis und Belyj konnte Metner nicht sofort und auch nicht ohne Mühen von der von ihm postulierten Überlegenheit des Deutschen überzeugen. Ëllis war ein begeisterter Anhänger von Baudelaire, dessen *Petits poèmes en prose* („Kleine Gedichte in Prosa“) er übersetzte. Nachdem er die Herausgabe seiner Übersetzung erreicht hatte, teilte er Metner jedoch mit, unter seinem Einfluss den Vorrang des Germanischen vor dem Französischen und Wagners vor Baudelaire erkannt zu haben.¹²¹ Das Französische hätte in der russischen Geschichte viel zerstört, weswegen Ëllis betonte, er habe sich für immer vom Französischen abgewandt und wolle dem deutschen Symbolismus den Vorzug geben.¹²² Mit Belyj und Ëllis gemeinsam verfolgte Metner die Losung „Symbolismus und Kultur“, doch stand für Belyj der Symbolismus als Knospe der zukünftigen Kultur im Vordergrund. Für Metner im Gegensatz dazu war die Kultur das wichtigste, insbesondere die deutsche, in ihrer höchsten Form eine lebendige und lebensspendende Synthese aus Kunst, Wissenschaft und Religion.¹²³

Unter den von *Mycazem* herausgegebenen Übersetzungen, die circa ein Drittel der gesamten Buchausgaben betrug, dominierten die Werke deutscher Künstler und Wissenschaftler, und auch in den russischen Publikationen war die hohe Aufmerksamkeit, die dem Deutschen geschenkt wurde, deutlich spürbar. Ëmilij Metner veröffentlichte etwa selbst *Модернизм и музыка* („Die Moderne und die Musik“, 1912) sowie *Размышления о Гете* („Betrachtungen

¹¹⁹ Vgl. Bezrodnyj 2004, 49.

¹²⁰ Vgl. Bezrodnyj 1999, 158.

¹²¹ Vgl. Willich 1996, S. 143. In einem Brief von Ëllis an Ëmilij Metner vom Juli 1910 heißt es: Моя борьба с вами в результате заставляет меня признать себя побежденным 1) в признании первенства германства над французским 2) в безусловном признании первенства Р. Вагнера над всем символизмом с Бодлэром во главе (Ëllis zitiert nach Willich 1996, 143).

¹²² Vgl. Heide Willich 1996, S. 140.

¹²³ Vgl. Bezrodnyj 1999, 164f.

über Goethe“, 1914).¹²⁴ Für die Zeitschrift *Труды и Дни* galt derselbe Schwerpunkt. Es wurden die Abteilungen Wagneriana und Goetheana gegründet, in welchem Kommentare zu Wagners Kompositionen beziehungsweise Aufsätze über Goethe gedruckt wurden. Die Abteilung Goetheana entwickelte sich zur inhaltsreichsten Fachabteilung von *Труды и Дни*.¹²⁵ Metner berichtete Friedrich konstant von den Tätigkeiten des Verlages und hielt sie insbesondere von der Umsetzung des Deutschlandfokuses am Laufenden. Bezüglich der Herausgabe einer russischen Version der internationalen kulturphilosophischen Zeitschrift *Logos*, schrieb Metner 1909 an Friedrich, dass auf diese Weise die Fühlung mit der deutschen Kultur weiter betont werde.¹²⁶

Das Verhältnis Metners zur jungen Friedrich war geprägt von Friedrichs Verehrung von Metner. Friedrich lernte Russisch und kam Metner 1911 in Russland besuchen, wo jener mit Anna und Nikolaj ein Haus in der Nähe Moskaus gemietet hatte.¹²⁷ Im Herbst desselben Jahres reiste Metner mit Anna und Nikolaj nach Pillnitz, wie er es nach der Gründung von *Мызаем* jedes Jahr zu tun pflegte. Vorübergehend war Metner von Friedrich so angetan, dass er diffuse Pläne hatte, sie zu heiraten. Die Gedanken riefen in ihm große Widersprüche hervor. Eine Scheidung von Anna im zaristischen Russland wäre ausgesprochen schwierig gewesen, und da Anna sich trotz ihrer Beziehung zu Nikolaj der Idee entschieden widersetzte, verwarf Metner seine Pläne wieder.¹²⁸

Belyj war zur selben Zeit zu einer von *Мызаем* finanzierten Reise nach Afrika und in den Nahen Osten aufgebrochen. Durch die Unregelmäßigkeiten der Geldsendungen und die finanzielle Abhängigkeit von *Мызаем* gereizt, kam es zuwiegend zu Reibungen zwischen Belyj und Metner. Belyj nahm eine antiwestliche Einstellung an, schrieb, dass die europäische Kultur eine Erfindung sei, dass das wahre Europa, die Verwirklichung der Kultur jedoch nur innerhalb Russlands geschehen könne.¹²⁹ Belyj liebäugelte mit einem Übertritt zum Opponenten von *Мызаем*, dem von Morozova gestützten Verlag *Путь* („Der Weg“). *Путь* veröffentlichte jedoch keine Lyrik und Belletristik und gab keine Zeitschrift heraus, weshalb Belyj einstweilen bei *Мызаем* blieb. Neben Belyj brach auch Éllis aus Metners Einflussbereich aus. Éllis näherte sich der okkulten Gemeinde des Theosophen Rudolf Steiner an und versuchte Metner davon zu überzeugen, dass Religion in Kultur integriert werden

¹²⁴ Für eine vollständige Auflistung der in *Мызаем* erschienenen Werke vgl. Tolstych 1988, 130-133.

¹²⁵ Vgl. Lavrov 2007, 512.

¹²⁶ Vgl. Bezrodnyj 1999, 163.

¹²⁷ Vgl. Ljungren 1994, 45.

¹²⁸ Vgl. ebd., 47.

¹²⁹ Vgl. Bezrodnyj 1999, 181.

müsse und Steiner in *Mycazem* eingebracht werden solle.¹³⁰ Metner wehrte sich entschieden dagegen. Ellis brach 1911 nach Deutschland auf, um bei Steiner zu studieren. Seine enthusiastischen Berichte an Belyj verfehlten ihre Wirkung nicht, auch Belyj wurde zu einem Anhänger von Steiner.¹³¹ Auf die ideologische Umorientierung seiner Freunde reagierte Metner mit Plädoyers für den allgemeinkulturellen und undogmatischen Charakter von *Mycazem*. Der Anthroposophie-Streit erschöpft Metner, er fühlt sich ausgebrannt und unfähig zu arbeiten und sucht Halt bei Friedrich. Zusammen fahren sie zur Erholung über den Jahreswechsel 1911/1912 in das adriatische Strandbad Abbazia.¹³² Friedrichs Heimat Pillitz nutzte Metner ebenfalls als Rückzugsmöglichkeit. Er besuchte Friedrich mit seinem Bruder und Anna, und zu viert reisten sie weiter zu den Wagner Festspielen nach Bayreuth.¹³³

Ellis und Belyj fanden während ihrer Zeit in Deutschland ihre Vorstellungen von der deutschen Kultur, so wie sie ihnen von Metner dargelegt worden waren, nicht bestätigt. Metner wehrte sich und argumentierte, Belyj und Ellis aufgrund ihrer mangelnden Kenntnis der deutschen Sprache nicht in der Lage seien, über den wahren Wert der deutschen Dichtung zu urteilen.¹³⁴ Belyj wurde die Position des Redakteurs von *Трудны и дни* von Metner aberkannt und er wurde zu einem einfachen Mitarbeiter. Dieser Schritt stellte sich als Todesurteil für die Zeitschrift heraus, die in hohem Maße um Belyj aufgebaut war.¹³⁵ Ellis wandte sich von Steiner ab, letztlich in seinen Erwartungen enttäuscht, und verfasste das gegen Steiner gerichtete Pamphlet „Vigilemus!“. Belyj und andere Steinerianer konnten die Veröffentlichung des Pamphlets bei *Mycazem* nicht verhindern und verließen den Verlag aus Protest. Metner reagierte durch die Veröffentlichung seiner Arbeit *Размышления о Гете. Разбор взглядов Р. Штейнера в связи с вопросами критицизма, символизма и оккультизма* („Betrachtungen über Goethe. Untersuchungen der Ansichten R. Steiners in Bezug auf Fragen des Kritizismus, Symbolismus und Okkultismus“). In seinem Buch kritisierte Steiners Einstellung zu Goethe. Seine Betrachtungen waren an die Anhänger Steiners gerichtet, in erster Linie an Belyj, den Metner bereits davor durch lange Briefe in den

¹³⁰ Vgl. ebd., 184. Für Ausführungen zur russischen Anhängerschaft von Rudolf Steiners Anthroposophie vgl. Fedjušin 1988, 86-90.

¹³¹ Metner reagierte ausgesprochen skeptisch auf Steiner. Der Besuch eines Seminars in Basel gemeinsam mit Belyj konnte ihn nicht von seiner Meinung abbringen. Belyj schrieb daraufhin ernüchtert an Morozova: «Я думал, что он тонким вкусом, а он был на лекции Штейнера – ничего не увидел, ничего не услышал. Значит, все, о чем мы говорили эти 10 лет, в чем соглашались, в чем условились – одно сплошное недоразумение, и мы говорили о совсем, совсем разных вещах» (Belyj 2000, 543).

¹³² Vgl. Ljunggren 1994, 49.

¹³³ Vgl. ebd., 56.

¹³⁴ Vgl. Bezrodnyj 1999, 187.

¹³⁵ Vgl. Lavrov 2007, 511.

Schoß von *Myuzem* zurückholen hatte wollen.¹³⁶ Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von Metners Buch bei *Myuzem* im August 1914 war der Erste Weltkrieg bereits im Gange, wodurch die Publikation weitestgehend unbemerkt verlief. Belyj befand sich zu diesem Zeitpunkt in Dornach (Schweiz) und erhielt erst im November 1914 ein Exemplar von Metners Buch. Belyj fasste Metners Ausführungen als persönliche Beleidigung auf («Меня потряс тон книга: желчный, злой, нападательный»)¹³⁷, die nicht ohne Erwiderung bleiben könne («первая книга в России о докторе Штейнере рисует доктора в ужасном, искаженном виде; и я понял, что оставлять такую книгу без ответа нельзя»)¹³⁸. Unverzüglich begann Belyj die Publikationen Steiners zu Goethe im Details zu studieren und antwortete Metner ein Jahr später durch eine Monographie mit dem Titel *Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности: Ответ Эмилию Метнеру на его первый том «Размышлений о Гете»* („Rudolf Steiner und Goethe in der Weltanschauung der Gegenwart: Entgegnung an Emilij Metner auf seinen ersten Band der ‚Betrachtungen über Goethe‘“). Der Tonfall der 344 Seiten langen Antwort sowie Belyjs hartnäckiges Bestreben, sein Buch „der Gerechtigkeit wegen“ («ради справедливости»)¹³⁹ in *Myuzem* zu veröffentlichen, führte zum gänzlichen Bruch der persönlichen Beziehung zwischen Metner und Belyj.¹⁴⁰

Metner begab sich auf die Suche einer alternativen modernen Lehre, einen Triumph der Steinerianer hätte er nicht hinnehmen können. Dabei stieß er auf die analytische Psychotherapie und entflammte für die Lehre von Carl Gustav Jung. Metner übte großen Einfluss auf seine Mäzenin Friedrich aus und überzeugte sie, sich ebenfalls in psychotherapeutische Behandlung zu begeben.¹⁴¹ Während sich Friedrich in Deutschland einer einjährigen Behandlung unterzog, gewann Metner während der Therapie durch Jung in Zürich Abstand von den Frauen, die sein Leben bis dahin prägten. Von Anna ließ er sich scheiden, das Verhältnis zu ihr war jedoch nach wie vor unklar und er meldete sich häufig per Brief bei ihr. Vorübergehend war das Verhältnis von Metner und Friedrich ebenfalls durch Spannungen und ein drohendes Ende gekennzeichnet, nicht hervorgerufen durch Metners Therapie, sondern durch Friedrichs Behandlung. Friedrich hatte realisiert, dass sie gegenüber

¹³⁶ Vgl. Bezrodnyj 1999, 195f.

¹³⁷ Belyj 1992, 413.

¹³⁸ Ebd.

¹³⁹ Belyj 2000, 539.

¹⁴⁰ Vgl. Bezrodnyj 1999, 196.

¹⁴¹ Vgl. Ljunggren 1994, 84. Auf Metners Anraten konsultierte Friedrich Margerete Stegmann, Frau von Arnold Georg Stegmann, einer der ersten Ärzte Deutschlands, die Tiefenpsychologie betrieben.

Metner von Mitgefühl geleitet war, obwohl sich sein „Eros“¹⁴² als Dämonismus entpuppt hatte. Trotz dieser Erkenntnis musste sich Friedrich gleichzeitig eingestehen, dass sie emotional so eng an Metner gebunden war, wie zu jedem Zeitpunkt davor, und den Kontakt zu ihm nicht abbrechen konnte.¹⁴³ 1916 kam Friedrich nach Zürich und ließ sich ebenfalls von Jung behandeln. Jung attestierte, dass ihre kindliche Einkapselung fast unheilbar sei. In Zürich lernte Metner die reiche Rockefeller Tochter McCormick kennen und ging mit ihr ein Verhältnis ein. McCormick begeisterte sich für Kunst, inspiriert von ihrem Vater, der drei Jahre zuvor in New York die philanthropische Rockefeller Foundation gegründet hatte. Metner sah in ihr durch ihren Reichtum und ihre Kunstliebe eine neue Margarita Morozova. Auch mit Friedrich hatte McCormick Ähnlichkeit, sie hatte sich ebenso in psychotherapeutische Behandlung gegeben und war das Problemkind der Familie Rockefeller. Metner plante in Zürich das aufzubauen, was er in Moskau verloren hatte, und so versuchte er McCormick davon zu überzeugen, *Mycazem* und den Bruder Nikolaj zu subventionieren.¹⁴⁴ Tatsächlich finanzierte McCormick die Herausgabe von Metners russischer Übersetzung von Carl Jungs gesammelten Werken unter dem Titel von *Mycazem* in Zürich. Metner plante, dass Jungs Psychologie als neue Stütze von *Mycazem* fungieren sollte um auf diese Weise die Lehre nach Russland zu bringen.¹⁴⁵

Nach einigen Jahren der Distanz intensivierte sich Metners Kontakt zu Friedrich 1933 wieder. Friedrich wohnte nach wie vor mit ihrer Mutter in Pillitz. Wie in der Zeit von *Mycazem* stattete ihr Metner einen ausgiebigen Besuch ab, und wohnte zwei Monate bei ihr. Mit Jung erlebte Metner 1935 ein Zerwürfnis, das ihn ähnlich an seinem Leben zweifeln ließ wie der Bruch mit Belyj zwei Jahrzehnte früher. Erneut war Metner der Meinung, er sei ausgenutzt worden, habe Jahre sinnlos mit der Hingabe an etwas verschwendet und jemand anderer trage nun die Schuld daran, dass sein Leben gescheitert sei. Als einzige Person, die ihn noch verstehe, sah Metner die psychisch ebenfalls labile Hedwig Friedrich an. Über Frankreich reiste Metner erneut zu ihr nach Deutschland, um bei ihr Schutz zu suchen.¹⁴⁶ Während seines Besuchs 1936 erkrankte er und starb in den Armen seiner Freundin.¹⁴⁷

¹⁴² Metner in einem Brief an Anna vom 16. Mai 1915 zitiert nach Ljunggren 1994, 106. Eros ist der Lebenstrieb in der Psychoanalyse von Sigmund Freud. Er umschließt die Selbst- und Arterhaltung und steht damit für die Fortpflanzung und das Überleben des Individuums.

¹⁴³ Vgl. Ljunggren 1994, 106.

¹⁴⁴ Vgl. ebd., 116f.

¹⁴⁵ Vgl. ebd., 121,

¹⁴⁶ Vgl. ebd., 157.

¹⁴⁷ Vgl. Bezrodnyj 1999, 198.

Metners gesamtes Leben war geprägt von dem Einfluss von Mäzeninnen. Das Muster für den Frauentyp „Mäzenin“ bot Margarita Morozova, die einen philosophisch-literarischen Salon in Moskau unterhielt, viele kulturelle Unternehmungen finanzierte und von Metner und Belyj immer wieder als Vertrauensperson hinzugezogen wurde.¹⁴⁸ Chronologisch an zweiter Stelle folgte Hedwig Friedrich, jung, gebildet, reich, Metner anhimmelnd und Hoffnungen hegend, letztlich mit ihm zusammenzuziehen. Durch ihre Unterstützung konnte Metner seine Pläne mit *Mycazem* umsetzen, also das verwirklichen, was heute als sein Lebenswerk angesehen wird.¹⁴⁹ Als dritte Frau nahm schließlich McCormick die Rolle der Sponsorin ein und finanzierte die Publikationen von *Mycazem* in der Schweiz, wenngleich zeitlich kürzer und in finanziell geringerem Ausmaß. Auch Metners Bruder Nikolaj konnte vom Kontakt zu McCormick profitieren und spielte in ihrer Villa in Chicago so oft wie zu früheren Zeiten in Morozovas Salon in Moskau.¹⁵⁰

Vergleicht man die drei Frauen, wird klar, dass Metners Beziehung zu Hedwig Friedrich nicht nur von herausragender Dauer war, sondern auch von großer Intensität. In Friedrich fand Metner eine lebenslängliche Freundin, wenngleich ihr Verhältnis zueinander von Launenhaftigkeit und starken Schwankungen geprägt war. Erst behauptete Metner entschieden, dass er niemals Friedrichs Wunsch erfüllen und ständig nach Deutschland ziehen würde, wenig später spielte er sogar mit dem Gedanken sie zu heiraten. Für einige Jahre brach der Kontakt dann fast gänzlich ab, doch letztlich lösten sich Metner und Friedrich nie voneinander, was sich auf eine beidseitige Abhängigkeit zurückführen lässt. Metner war erst auf die finanziellen Mittel von Friedrich für *Mycazem* angewiesen, dann diente ihm die Freundin als mental unabdingbare Stütze und ihr Heim als Zuflucht. Friedrichs Abhängigkeit von Metner lag in ihrer Verliebtheit und Bewunderung begründet und äußerte sich in der Unfähigkeit, sich von Metner zurückzuziehen, selbst nachdem sie Metners selbstzerstörerische Ansichten erkannt hatte. Friedrich war Metner wie niemand anderer loyal verbunden, wodurch ihre Rolle als Mäzenin und ihre Bedeutung als Freundin in Metners Leben eng miteinander verwoben sind.

2.3. Michail Uškov – Der Gönner von Makovskijs *Аполлон*

Die ästhetische und literarische Zeitschrift *Аполлон* erschien zwischen 1909 und 1917 in St. Petersburg. Im Gegensatz zu den früheren modernen Zeitschriften, wollte *Аполлон* die Öffentlichkeit nicht von einer neuen Strömung der Kunst überzeugen oder sie unterrichten,

¹⁴⁸ Vgl. Bezrodnyj, Maydell 1995, 295.

¹⁴⁹ Vgl. V. Ivanov und È. Metner 1994, 314.

¹⁵⁰ Vgl. Ljunggren 1994, 141.

sondern setzte seine Ziele rein ästhetisch, unabhängig von sozialen, ethischen oder religiösen Ideologien.¹⁵¹ *Аполлон* wurde nicht nur die wichtigste Zeitschrift der Moderne, sondern avancierte zu einem Symbol des Silbernen Zeitalters schlechthin.¹⁵² Der Beitrag der alten Symbolisten sollte von vornherein beschränkt werden. So wurde den jungen Schriftstellern, die später die führenden Akmeisten werden sollten, von Anfang an besondere Unterstützung zu teil. Neben Nikolaj Gumilev (1886-1921) traten vor allem Osip Mandel'stam (1891-1938) und Anna Achmatova (1889-1966) hervor. *Аполлон* kann daher als post-symbolistische Zeitschrift angesehen werden, die auf den symbolistischen Vorläufern *Весы* und *Золотое руно* aufbaut, jedoch mit der Intention etwas Neues zu schaffen.¹⁵³ Gegründet und aufgebaut wurde *Аполлон* vom Kunsthistoriker und Kritiker Sergej Makovskij (1877-1962), bei der Formulierung des Profils der Zeitschrift und des Programms der literarischen Abteilung war Innokentij Annenskij (1855-1909) im letzten Jahr seines Lebens maßgeblich beteiligt. Auch *Аполлон* hatte einen Mäzen, den Kaufmannssohn Michail Uškov (1881-?), der die Zeitschrift zwischen 1911 und 1917 gemeinsam mit Sergej Makovskij herausgab.¹⁵⁴

Sergej Makovskij war der Sohn des bekannten Malers Konstantin Makovskij, der sich in vielerlei Hinsicht für die Kunst engagiert hatte und selbst ein begeisterter Sammler gewesen war.¹⁵⁵ Bis zur Gründung von *Аполлон* arbeitete Makovskij zehn Jahre lang als Kunstkritiker der Zeitschrift *Мир искусство*. Bekanntheit erlangte er auch durch die Organisation von Kunstausstellungen, darunter *Салон* („Salon“, 1909), auf der etwa Bilder von Aleksandr Benois, Lev Bakst, Konstantin Somov und erstmals Vasilij Kandinskij (1866-1944) und Kuz'ma Petrov-Vodkin (1878-1939) gezeigt wurden, sowie *Сто лет французской живописи* („Hundert Jahre der französischen Malerei“).¹⁵⁶ Auf der Ausstellung *Салон* lernte Makovskij Nikolaj Gumilev kennen, zu dem er sehr schnell eine vertrauensvolle Beziehung aufbaute. Makovskij beschreibt in seinen Erinnerungen *На Парнасе «Серебряного века»* („Auf dem Parnass des ‚Silbernen Zeitalters‘“, 1962) im Kapitel über Gumilev nicht nur das Zusammentreffen mit dem Schriftsteller, sondern auch die Umstände, unter denen er Michail

¹⁵¹ Damit entsprach *Аполлон* dem von Makovskij beschriebenen Bedürfnis der Unabhängigkeit («прежде всего захотелось независимость», Makovskij 1962, 16). Für die Bedeutung der Zeitschrift während der Epoche ihres Erscheinens und darüber hinaus vgl. Poljakov 2006, 95f.

¹⁵² Vgl. Poljakov 2006, 95.

¹⁵³ Vgl. Steltner 2000, 105.

¹⁵⁴ Vgl. Koreckaja 1984, 212f. Offensichtlich unterstützte auch Makovskijs Mutter Julija die Zeitschrift zumindest in der ersten Zeit finanziell, wie aus Briefen von Sergej Makovskij an Julija Makovskaja vom 17. und 24. Juli 1909 sowie vom 4. März 1910 hervorgeht (vgl. Lavrov, Timenčik 1983, 129).

¹⁵⁵ Vgl. Makovskij 2000, 48. In seinen Erinnerungen *Портреты современников* („Porträts von Zeitgenossen“) widmet Makovskij seinem Vater ein eigenes Kapitel (vgl. Makovskij 2000, 9-70).

¹⁵⁶ Vgl. Poljakov 2006, 97.

Uškov nur wenige Tage vor der Ausstellung kennen lernte. Uškov kam aus Zarskoje Selo, um Makovskij eine Marmorskulptur vom in Paris lebenden Bildhauer Serafim Sud'binin (1867-1944) zu präsentieren, die im Rahmen der Vernissage ausgestellt werden könne. Sud'binin selbst hatte ihn darum ersucht. Makovskij freundete sich bereits beim ersten Treffen mit Uškov an, der ihm hohe Anerkennung für sein Engagement bei der Veranstaltung einer Schau moderner Kunst zollte. Uškov bot seine Hilfe bei der Umsetzung von weiteren von Makovskij geplanten Vorhaben an, ohne irgendeine Gegenleistung zu fordern.¹⁵⁷ Über seinen Eindruck von Uškov schrieb Makovskij:

В этом человеке, добрейшем и скормнейшем, ни капли не было ни эгоизма, ни честолюбия; от него веяло каким-то абсолютным безкорыстием и порядочностью (через год я с трудом убедил его подписывать «Аполлон» в качестве соиздателя).¹⁵⁸

In diesem Menschen, seelengut und ausgesprochen bescheiden, gab es keinen Tropfen Egoismus oder [übertriebenen] Ehrgeiz; von ihm ging eine absolute Uneigennützigkeit und Anständigkeit aus (nach einem Jahr überzeugte ich ihn mit Schwierigkeit, als Mitherausgeber bei *Аполлон* zu unterzeichnen).

Offensichtlich wäre Uškov auch bereit gewesen *Аполлон* zu finanzieren, ohne offiziell in irgendeiner Weise aufzuscheinen, hätte ihn Makovskij nicht darauf gedrängt, seinen Namen zumindest als Mitherausgeber auf den Umschlag setzen zu lassen.

Der Dichter und Künstler Maksimilian Vološin (1877-1932) beschrieb die Situation der Zeitschriftenlandschaft und das Verhältnis vom Redakteur zum Geldgeber Uškov folgendermaßen:

В 1909 году создавалась редакция «Аполлона», первый номер которого вышел в октябре-ноябре. (...) В то время не было в Петербурге литературного молодого журнала. Московские «Весы» и «Золотое руно» уже начинали угасать. В журналах того времени редактор обыкновенно был и издателем. Это не был капиталист, а лицо, умевшее соответствующим образом обработать какого-нибудь капиталиста. Редактору «Аполлона» С.К. Маковскому удалось использовать Ушковых.¹⁵⁹

Im Jahr 1909 bildete sich die Redaktion von *Аполлон* heraus, wobei die erste Nummer im Oktober/November erschien. (...) Zu jener Zeit gab es in St. Petersburg keine junge literarische Zeitschrift. Die Moskauer [Zeitschriften] *Весы* und *Золотое руно* begannen zu erlöschen. In den Zeitschriften jener Zeit war der Redakteur üblicherweise auch der Herausgeber. Das war kein Kapitalist, sondern eine Person, die fähig gewesen war, auf eine geeignete Weise irgendeinen Kapitalisten zu bearbeiten. Dem Redakteur von *Аполлон*, S. K. Makovskij, gelang es, [die Familie der] Uškovs auszunutzen.

Michail Uškov stammte aus einer Kaufmannsfamilie, die erst 1850 in der Moskauer Kaufmannschaft registriert wurde. Michails Großvater, Kapiton Uškov, war ein Leibeigener der Demidovs gewesen, der sich freikaufte und eine Chemiefabrik gründete. Michails Vater, Konstantin Uškov, übernahm das Werk und gelangte als Kaufmann zu großem Reichtum. Er

¹⁵⁷ Vgl. Makovskij 1962, 197f.

¹⁵⁸ Ebd., 198.

¹⁵⁹ Vološin 1990, 216.

interessierte sich für Kunst, besonders für das Theater, und wirkte in diesem Bereich als Mäzen. Sein Sohn erbe die Kunstbegeisterung des Vaters, *Аполлон* war sein größtes Projekt.¹⁶⁰

Auf die Auswahl der Mitarbeiter und die zu veröffentlichenden Beiträge hatte Uškov keinen Einfluss. Generell hatte Uškov ausgenommen von Makovskij, der alle finanziellen Angelegenheiten regelte, wenig Kontakt mit den Mitarbeitern von *Аполлон*.¹⁶¹ Zu jenen, die Uškov kennenlernte, zählte der deutsche Schriftsteller und Übersetzer Johannes von Guenther, der von den ersten Tagen an unter den Mitarbeitern der Zeitschrift war. In seinen Memoiren *Ein Leben im Ostwind* (München, 1969) erinnert sich Guenther an Uškov als einen unscheinbaren, aber sympathischen Mann, der bei seinem Eintreffen neben Makovskij am Schreibtisch gesessen war.¹⁶²

1917 verließ Makovskij St. Petersburg mit seiner Familie und da er ahnte, dass es sich nicht um eine Flucht auf Zeit handelte, löste er seinen Haushalt auf, übergab einige seiner Bilder an das russische Museum und überließ das Eigentum von *Аполлон* dem Sekretär der Redaktion, Michail Lozinskij (1886-1955), zur freien Verfügung. In Reaktion auf diese Anordnung zum Abschied erhielt Makovskij einen Brief von Uškov mit dem Aufruf, man möge um jeden Preis um die Fortsetzung von *Аполлон* kämpfen. Makovskij war tief berührt von Uškovs Edelmut und seinem Glauben an die Bedeutung von *Аполлон*. Uškov zählte damit zu jenen Mäzenen, die sich inhaltlich vollkommen mit dem identifizieren konnten, was sie unterstützten und die ihre finanziellen Mitteln unabhängig von einem persönlichen Vorteil zur Verfügung stellten.

Makovskij schildert in seinen Erinnerungen an späterer Stelle erneut seine Dankbarkeit gegenüber Uškov und resümiert:

Редко встречались на моем пути такие прямые, доброжелательные, скромные и чувству долга преданные соотечественники! Слов нет, они были, ими долго держалась Россия, но было их недостаточно. Вот почему и рухнуло все...¹⁶³

Auf meinem Weg traf ich selten so geradlinige, wohlwollende, bescheidene und pflichtbewusste Landsmänner! Es gab sie, durch sie wurde Russland lange gehalten, doch es gab nicht genug. Daher stürzte alles zusammen...

¹⁶⁰ Vgl. Buryškin 1991, 167. Konstantin Uškov war nicht der einzige, der aus dem einfachen Bauernstand zu einem führenden Industriellen aufgestiegen war. Bei Heller (2004, 84) finden etwa auch die bekannten Unternehmerfamilien Morozov, Gučkov und Rjabušinskij Erwähnung.

¹⁶¹ Vgl. Lavrov, Timenčik 1983, 129.

¹⁶² Vgl. Guenther 1969, 263.

¹⁶³ Makovskij 1962, 355.

Den Kontakt zu Uškov hielt Makovskij nach dem Ende von *Аполлон* und selbst in der Emigration aufrecht, was zeigt, dass seine Verbindung zu Uškov weit über Geschäftsinteressen hinausging. Durch das gemeinsame Engagement für *Аполлон* und die Wertschätzung des jeweiligen Beitrags war in den Jahren des Erscheinens der Zeitschrift ein Vertrauensverhältnis zwischen Redakteur und Mäzen erwachsen, das in einer von *Аполлон* losgelösten Freundschaft mündete.

3. Mäzene in Georgij Ivanovs Erinnerungen

Im folgenden Kapitel wird nach einer einleitenden Biografie die Bedeutung von Georgij Ivanovs Erinnerungsprosa dargelegt und an Hand seiner Erinnerungen *Китайские тени* („Chinesische Schatten“) die Rolle der Mäzene im literarischen Alltag untersucht.

3.1. Kurzbiografie von Georgij Ivanov

Georgij Ivanov wurde 1894 im Gouvernement Kovno in einer adeligen Familie geboren. Er studierte in St. Petersburg und publizierte erstmals im Jahr 1910. Sein erstes Buch war der Gedichtsband *Отплытие на остров Цитеры* („Einschiffung zur Insel Kythera“). Ab 1912 näherte sich Ivanov dem Akmeismus an und nahm aktiv an der Lyrikervereinigung *Цех Поэтов* („Zunft der Dichter“) teil.¹⁶⁴ 1921 heiratete er in zweiter Ehe die Poetin Irina Odoevceva (1895-1990), Tochter des Rigaer Rechtsanwaltes G. T. Gejnike. Im gleichen Jahr stellte Ivanov das Gedichtsbüchlein *Сады* („Gärten“) fertig. Im Herbst 1922 emigrierten Ivanov und Odoevceva, verbrachten einige Zeit in Berlin und lebten ab 1923 in Paris.¹⁶⁵ Während dieser Zeit fuhren sie regelmäßig nach Riga, wo Odoevcevas Vater lebte.¹⁶⁶ In Paris publizierte Ivanov in den Zeitungen und Zeitschriften der Emigrationsliteratur, gab den Gedichtsband *Розы* („Rosen“, 1931) heraus und arbeitete an verschiedenen Prosawerken. Dazu zählten etwa *Петербургские зимы* („Petersburger Winter“, 1928) und später *Распад Атома* („Zerfall des Atoms“, 1938). Daneben war er ständiger Vorsitzender der Sitzungen der Vereinigung *Зеленая Лампа* („Grüne Lampe“, 1927-1939), ein um Dimitrij Merežkovskij und Zinaida Gippius gruppiertes literarischer Zirkel.¹⁶⁷ Ivanov regte die Entstehung der Zeitschrift *Числа* („Zahlen“)¹⁶⁸ an, die nach seinen Vorstellungen an das Vorbild *Аполлон* erinnern sollte und im Gegensatz zu anderen Zeitschriften der Emigration keine Politik beinhalten würde. Junge Literaten sollten die Möglichkeit erhalten, zu publizieren.¹⁶⁹ Während des zweiten Weltkrieges lebten Ivanov und Odoevceva in Biarritz. Dort besaßen sie

¹⁶⁴ Vgl. Schruba 2004, 255 für die Mitglieder des *Цех Поэтов*.

¹⁶⁵ Paris nimmt einen besondern Platz unter den russischen Emigrationszentren ab der Mitte der 1920er Jahre bis zum zweiten Weltkrieg ein. Vielfach wird Paris zu dieser Zeit als die „Hauptstadt der russischen Diaspora“ bezeichnet. In Paris erschienen führende Zeitungen und Zeitschriften der gesamten Emigration, etwa *Последние новости* („Letzte Neuigkeiten“) oder *Современные записки* („Zeitgenössische Aufzeichnungen“) (vgl. Johnston 1994, 266f).

¹⁶⁶ Vgl. Odoevceva 1989, 66f.

¹⁶⁷ Vgl. Fedjakin 2006, 10.

¹⁶⁸ Insgesamt zehn Ausgaben von *Числа* zu je 250-300 Seiten erschienen in den Jahren 1930 bis 1934 unter der Redaktion von Ocup und De Manciarli bzw. unter der alleinigen Redaktion von Nikolaj Ocup (vgl. Struve 1996, 148).

¹⁶⁹ Vgl. Krejd 2005, 199f.

ein Haus, das gegen Ende des Krieges zerstört wurde. Sie kehrten 1946 nach Paris zurück und wohnten im Hotel „Angleterre“, Quartier Latin. 1955 zogen Ivanov und Odoevceva nach Hyères, in der Nähe von Nizza, wo Ivanov im August 1958 starb.¹⁷⁰

Bereits in den Petersburger Jahren hatte Ivanov als Dichter Erfolg. Blok lobte ihn in einer Rezension von Ivanovs Gedichtbands *Горница* („Gute Stube“, 1914) als „einen der talentiertesten jungen Dichter“ («один из самых талантливых молодых стихотворцев»)¹⁷¹. Im Ausland genoss Ivanov später die Reputation einer der wichtigsten Dichter der Emigration zu sein.¹⁷² Wenngleich seine Gedichte große Aufmerksamkeit erhielten, ist sein Prosawerk noch wenig erforscht und wurde von seinen Zeitgenossen oftmals abgelehnt.

3.2. Ivanovs Erinnerungsprosa

Um zu verstehen wie Ivanov den Petersburger literarischen Alltag rekonstruiert und welche Rolle die Mäzene darin spielen, ist es notwendig den allgemeinen Charakter seiner Erinnerungsprosa zu bestimmen und die Umstände der Zeit, in der sie geschrieben wurde, zu betrachten.

Das Überlieferungsproblem nach der Teilung der russischen Literatur

Das Jahr 1913 gilt in der russischen Kultur als Epochenjahr. 1913 war das letzte Jahr der Einheit in der russischen Literatur und hat aus diesem Grund eine weiter gefasste Bedeutung als ein bloßes Kalenderjahr. Es war ein Schwellenjahr, das einen Paradigmenwechsel einleitete, das letzte Jahr des Friedens und das letzte Jahr, in dem das alte Europa noch existierte. Die Bedeutung des Jahres 1913 als Referenzjahr ist zurückzuführen auf zwei Begebenheiten: Einerseits gilt das Jahr als ausgezeichnet dokumentiert, da große statistische Erhebungen stattfanden (erstmals seit 1897 und gleichzeitig zum letzten Mal) und andererseits war im Jahr 1913 ein Kulminationspunkt aus künstlerischer und wissenschaftlicher Perspektive erreicht, auch im gesamteuropäischen Kontext gesehen.¹⁷³ Es war ein fröhliches Jahr, nach der Darstellung von Anna Achmatova in *Поэма без героя* („Poem ohne Held“).¹⁷⁴ Auch Ivanov beschrieb in lyrischer Form die glücklichen Momente des Jahres 1913, in dem man von der Zukunft noch nichts ahnte:

¹⁷⁰ Für weitere biografische Daten vgl. Nikoljukin I 2002, 190-194, Struve 1996, 314 und Bogomolov 1989, 119.

¹⁷¹ Blok 1962, 335f.

¹⁷² «Г.В. Иванов и В.Ф. Ходасевич принадлежат к числу тех поэтов, которым неоднократно попеременно присваивался титул *лучшего поэта русской эмиграции*» („G. I. Ivanov und V. F. Chodasevič gehören zu der Zahl jener Dichter, denen mehrfach abwechselnd der Titel *Bester Dichter der russischen Emigration* zuerkannt wurde“, Bogomolov 1990, 48).

¹⁷³ Vgl. Ingold 2000, 26 und 30f.

¹⁷⁴ Vgl. Achmatova 1998b, 163-204.

В тринадцатом году, ещё не понимая,
Что будет с нами, что нас ждёт,-
Шампанского бокалы подымая,
Мы весело встречали - Новый Год. (...) ¹⁷⁵

Im dreizehnten Jahr, noch nicht verstehend,
Was mit uns sein wird, was uns erwartet, -
Die Champagnergläser erhebend,
Begingen wir fröhlich – Das Neue Jahr. (...)

Russland befand sich 1913 in einem labilen Patt, das auch bei kleinen Erschütterungen in beide Extreme – Katastrophe oder ein positiver Systemwandel ausschlagen konnte.¹⁷⁶ Was tatsächlich passierte, ist allgemein bekannt. Durch den erbittert geführten Bürgerkrieg 1917 und seine Folgen war ein beträchtlicher Teil der Literaten des Silbernen Zeitalters gezwungen zu emigrieren. Das «МЫ» („wir“) mit dem sich vor 1913 die Literaten des Silbernen Zeitalters noch identifizierten, war nach dem ersten Weltkrieg, Bürgerkrieg und Emigration nicht mehr vorhanden. Die in Russland Verbliebenen waren gespalten von den Ausgewanderten. Die enge Verbindung zwischen den zwei Russland, die auf die gemeinsamen kulturellen Wurzeln zurückgingen, nämlich das Silberne Zeitalter, blieb nicht lange erhalten. Im sowjetischen Russland fesselten Misstrauen gegen schöpferische Individualität, sowie der Autoritarismus und die erstickende Atmosphäre des Stalinismus das künstlerische Schaffen, was am Beispiel der tragischen Schicksale von Mandel'stam, Pasternak und Achmatova sichtbar wurde. Auf der anderen Seite arbeitete die junge Generation der Dichter der russischen Emigration weiter und wurden weiterhin veröffentlicht, im Ausland in materieller Armut lebend.¹⁷⁷

Durch die Trennung entstanden zwei russische Literaturen, einerseits die Literatur der im sowjetischen Russland Verbliebenen und andererseits die Literatur der Emigration. Beide sahen sich als authentisch an und ein Teil der Überlieferung verweigerte dem anderen die Anerkennung. Jene Literaten, die ins Ausland emigriert waren, schreiben ihre Erinnerungen an die Zeit und ihr Leben in St. Petersburg nieder, es entstand das Genre der „Erinnerungen“.¹⁷⁸

Die Verbreitung von Ivanovs Erinnerungsprosa

Ivanov stellte seine in der Emigration verfassten Erinnerungen an das literarische Petersburg von 1910 bis 1920 in belletristische Form dar. Seine Erinnerungsprosa umfasst dabei vor allem die Reihen *Петербургские зимы*, erschienen in der Zeitung *Дни* („Tage“), und

¹⁷⁵ Ivanov 1994, Bd. 1, 277.

¹⁷⁶ Vgl. Ingold 2000, 30.

¹⁷⁷ Vgl. Raeff 1994, 148.

¹⁷⁸ Vgl. Krejd 1993, 5-16.

Китайские Тени. Der Erinnerungszyklus *Китайские тени* besteht aus 13 Fragmenten, wovon die ersten elf in den Jahren 1924 bis 1927 in der Zeitung *Звено* („Glieder“) gedruckt wurden. *Звено* erschien in den Jahren 1923 bis 1928 in Paris unter der Redaktion von M.M. Vinavera und P.N. Miljukova und spielte im Laufe dieser Jahre eine nicht unbedeutende Rolle in der russischen Emigration in Frankreich. Sie verband Literaten der älteren, mittleren und später auch jüngeren Generation und war dadurch ein Spiegel der laufenden literarischen Ereignisse der Zeit.¹⁷⁹ Der wichtigste Literaturkritiker von *Звено* war Georgij Adamovič (1894-1972), ein enger Vertrauter Ivanovs. Obwohl Ivanov zu den Autoren dieser Zeitschrift gehörte und regelmäßig Fragmente im Rahmen seiner Reihe *Китайские тени* veröffentlichte, wird sein Beitrag in der einschlägigen Charakteristik der Zeitschrift nicht eigens gewürdigt.¹⁸⁰ Das erste Fragment der *Китайские тени*, das von Ivanov in *Звено* publiziert wurde, waren die Erinnerungen an die Zeitschrift *Гиперборей* („Giperborej“) - sie wurden im Juli 1924 gedruckt.¹⁸¹ Es folgten mit geringen Abständen die Fragmente über die Gattung der humoristischen Gedichte (September 1924) und über Gumilev (November 1924).¹⁸² Nach seiner Abreise aus Paris schickte Ivanov weitere Fragmente per Post aus Nizza an die Redaktion von *Звено*. In einem Brief vom 9. November 1925 an den Sekretär der Redaktion, den Poeten und Kritiker Michail Kantor, schreibt Ivanov:

Посылаю вам «Китайскую тень». Собираюсь в скором времени прислать новую. Очень жалею, что уехал, не простившись с Вами, но отъезд мой произошел очень неожиданно и быстро. Здесь рай. Каково там у Вас?¹⁸³

Ich schicke Ihnen einen «Китайский тень». Ich habe vor, Ihnen in kurzer Zeit einen neuen zu schicken. Ich bedauere, dass ich wegfuhr ohne mich von Ihnen verabschiedet zu haben, aber meine Abreise verlief sehr unerwartet und schnell. Hier ist es paradiesisch. Wie ist es bei Ihnen?

Alle Fragmente, die Ivanov der Zeitung übermittelte, erschienen in der darauf folgenden Ausgabe. Etwa *Дом искусств* („Haus der Kunst“), gedacht als Fortsetzung von *Дом Литераторов* („Haus der Literaten“), wurde von Ivanov am 21. November 1925 von Nizza nach Paris geschickt, am 23. November erhielt die Redaktion das Fragment und in der Ausgabe drei Wochen später, am 14. Dezember, wurde es veröffentlicht.¹⁸⁴

¹⁷⁹ Vgl. Struve 1996, 65f. Der Name *Звено* („Glieder“) weist bereits auf die gewünschte Kontinuität hin, die zwischen der älteren kulturellen Tradition und der jungen Emigrantengeneration geschaffen werden sollte.

¹⁸⁰ Vgl. Nikoljukin II 2000, 157-167.

¹⁸¹ Vgl. Ivanov 1994, Bd. 3, 222-226 für das Fragment *Гиперборей*.

¹⁸² Vgl. ebd., 226-232 und 232-239 für diese beiden Fragmente.

¹⁸³ Brief von Georgij Ivanov an Michail Kantor vom 9. November 1925 zitiert nach Krejd 2005, 171. Bei dem verschickten Fragment handelte es sich um *Дом Литераторов*, veröffentlicht in *Звено* am 7. Dezember 1925.

¹⁸⁴ Vgl. Krejd 2005, 171f. In einer Wochenzeitung ist die nächste Ausgabe die dritte, die erste ist bereits im Druck und für die zweite Ausgabe wurde die Aufnahme von Texten bereits eingestellt.

Die beiden letzten Fragmente der Reihe *Китайские Тени* wurden in der Zeitung *Последние Новости* („Letzte Neuigkeiten“) zwischen 1929 und 1930 gedruckt.¹⁸⁵ *Последние Новости*, als Zeitung mit kulturellem Auftrag, erschien erst täglich in Paris und wurde später zwei Mal pro Woche aufgelegt. Die Bedeutung der Zeitung war hoch, nach dem Literatursekretärs von Bunin, dem Schriftsteller und Publizisten Andrej Sedych (Jakov Cvibak, 1902-1994) entstand nach ihrer Schließung in Folge des deutschen Einmarsches in Paris (1940) eine riesige Lücke, die nie mehr zu schließen war.¹⁸⁶

Ivanov war außerdem mit der Rigaer Zeitung *Сегодня* („Heute“) eng verbunden, denn er weilte mit seiner Frau oft vor Ort.¹⁸⁷ *Сегодня* war eine Zeitung der Emigranten und ein Organ der russischen Minderheit in Lettland. Die Zeitung war antisowjetisch, aber parteilos und stellte eine Plattform für eine Reihe von namhaften Schriftstellern dar.¹⁸⁸ Mit einem Brief aus dem Jahr 1931 schickte Ivanov Fragmente seiner Erinnerungen an die Redaktion von *Сегодня. Меценаты* („Mäzene“) wurde daraufhin in der Ausgabe № 163 vom 14. Juni 1931 veröffentlicht, weitere Fragmente folgten.¹⁸⁹

Ein Teil der in *Звено* bis dahin erschienenen Fragmente der *Китайские Тени* wurden von Ivanov außerdem im Sommer 1928 in das Buch *Петербургские зимы* aufgenommen, das insgesamt über 40 Gedächtnisbilder beinhaltete. Neben den ausgewählten Skizzen aus *Китайские Тени* waren das vor allem jene Erinnerungen, die in der Zeitung *Дни* als Reihe *Петербургские зимы* gedruckt worden waren sowie die Reihe *Невский Проспект* („Nevskij Prospekt“) aus *Последние новости*.¹⁹⁰ Das Buch *Петербургские зимы* wurde 1928 in Paris vom Verlag *Родник* („Quelle“) aufgelegt und 1952 von *Издательство им. Чехова* („Verlag namens Čechov“) in New York nachgedruckt. Die zweite Auflage enthielt zwei zusätzliche Fragmente, eines über Blok und Gumilev, das zweite über Sergej Esenin (1895-1925).¹⁹¹ Die derzeitige Ausgabe der Erinnerungen in belletristischer Form liegt aus dem Jahr 1994 in *Собрание сочинений*, Band 3, editiert von Evgenij Vitkovskij vor. Alle 16 Fragmente der

¹⁸⁵ Vgl. Ivanov 1994, Bd. 3, 675 (Крейд, Мосешвили).

¹⁸⁶ Vgl. Nikoljukin III 2000, 329.

¹⁸⁷ Vgl. Abyzov, Ravdin, Fleishman 1997, 142f.

¹⁸⁸ Vgl. Struve 1996, 31.

¹⁸⁹ Vgl. Abyzov, Ravdin, Fleishman 1997, 145 (Anmerkung 8). Der sowjetische Schriftsteller Vsevolod Roždestvenskij gliederte später die in *Сегодня* gedruckte Ausgabe von *Меценаты* in sein Buch *Страницы жизни* („Seiten des Lebens“) unter dem Kapitel *Последние меценаты* („Die letzten Mäzene“) ein (vgl. Krejd 2005, 171).

¹⁹⁰ Vgl. Krejd 2005, 184.

¹⁹¹ Vgl. Fedjakin 2006, 14.

Китайские тени, die bislang nie als ein gemeinsamer Text veröffentlicht worden waren, erschienen in dieser Ausgabe erstmals in gesammelter Form.¹⁹²

Das Prinzip hinter der Erinnerungsprosa

Die kompositorische Besonderheit von *Петербургские Зимы* besteht darin, dass Ivanov Einzelkapitel, also Fragmente, des literarisch-künstlerischen Lebens in St. Petersburg verarbeitet. Die Quelle *Китайские тени* stellt ein Pendant zu diesem Werk dar. Ivanov erzählt beide Male in ähnlicher Weise, füllt die Skizzen mit farbenfrohen Details und liefert bewusst kein exaktes Bild. Die Fragmente sind mit Anachronismen und Ungenauigkeiten gefüllt und gelegentlich auch mit erfundenen Ereignissen geschmückt. Das allgemeine Prinzip, nach dem die Erinnerungen funktionieren, ist äußerlich glaubwürdig. Alles hätte so sein können, wie in den einzelnen Situationen beschrieben, nur zusammengefügt ergibt sich ein Konstrukt, das der wahren Konstellation nicht entspricht. Die Grundlage für diese Verfahrensweise ist die Erkenntnisposition des Autors und nicht seine Ungenauigkeit. Ivanov wandte ein künstlerisches Verfahren an und baute seine Erinnerungen nach dem Prinzip eines literarischen Textes auf. Er verwendet Anekdoten und schreibt über einen Mythos, der sich mit Biografien oder der Geschichte nicht deckt. Ein Mythos, der „sich als die Wogen der Geschichte die imperiale Hauptstadt im Abgrund der historischen Katastrophen verbarg (...) in Ewigkeit einprägte“ («когда волны истории скрыли имперскую столицу в пучине исторических катастроф (...) запечателся в вечности»)¹⁹³.

Ivanov setzt konkret lebende Personen in die Szenarien ein. Zu den „Helden“ seiner Erinnerungen zählen Nikolaj Gumilev, Anna Achmatova, Aleksandr Blok, Osip Mandel'stam, Fedor Sologub, Sergej Esenin, Nikolaj Kljuev (1887-1937), Igor' Severjanin (1887-1941) und weitere Vertreter der Petersburger literarischen Boheme. Im Gedicht *Январский день...* („Jännertag...“) deutet Ivanov bereits seine Haltung zu den Figuren des literarischen St. Petersburg an, die er nicht als lebende Personen, sondern als Gestalten einer verschwundenen, vergangenen Umgebung betrachtet:

Январский день. На берегу Невы
Несется ветер, разрушеньем вея.
Где Олечка Судейкина, увы,
Ахматова, Паллада, Саломея?

¹⁹² Vgl. Ivanov 1994, Bd. 3, 222-322.

¹⁹³ Fedjakin 2006, 16.

Все, кто блистал в тринадцатом году -
Лишь призраки на петербургском льду. (...) ¹⁹⁴

Ein Jännertag. Am Ufer der Neva
Es stürmt der Wind, Zerstörung bringend.
Wo sind Olga Sudejkina, owe,
Achmatova, Pallada, Salomea?
Alle, die im dreizehnten Jahr gegläntzt haben -
Sie sind nur ein Schatten am Petersburger Eis. (...)

In seinem Prosawerk verfährt Ivanov ähnlich und stellt seine Helden nicht wirklichkeitsgetreu, sondern als Personen einer mythischen Vergangenheit dar. Ivanov selbst soll gegenüber Berberova in Paris erklärt haben, dass in *Петербургские зимы* „75 Prozent erfunden sind, und 25 Prozent wahr“ («семьдесят пять процентов выдумки и двадцать пять – правды») ¹⁹⁵. Eine Reihe der von Ivanov als Tatsachen vorgetragene Dinge kann durch Archiv-Recherchen gestützt werden. ¹⁹⁶ Dennoch war es offensichtlich nicht sein Ziel, St. Petersburg vollständig und korrekt abzubilden, sondern Bilder der Zeit zu liefern und einen Mythos aufrecht zu erhalten. Ivanov selbst schreibt dazu:

Есть воспоминания, как сны. Есть сны – как воспоминания. И когда думаешь о бывшем «так недавно и так бесконечно давно» иногда не знаешь – где воспоминания, где сны. ¹⁹⁷

Es gibt Erinnerungen wie Träume. Es gibt Träume – wie Erinnerungen. Und wenn du über das Vergangene als „so nah und doch so unendlich weit“ denkst, weißt du manchmal nicht – wo sind die Erinnerungen, wo die Träume.

Durch Ivanovs Hinweis, wie seine Prosa aufzufassen sind, beschreibt er den Charakter seines Werks bereits trefflich als eine Mischung aus Träumen und Erinnerungen. Auch wenn diese Erinnerungen ungenau sind, sogar absichtlich ungenau hinsichtlich verschiedener Fakten, so

¹⁹⁴ Ivanov 1994, Bd. 1, 278. Für einen Kommentar zu diesem Text vgl. Poljakov 2008. Zur Identifizierung der Personen: Gemeint sind die bekannten Petersburger Schönheiten Ol'ga Afanas'evna Glebova-Sudejkina (1885-1945, vgl. Brugger 2008 für eine detaillierte Biografie), Salomeja Nikolaevna Andronikova-Gal'pern (1888-1982) und Pallada Olimpovna Bogdanova-Bel'skaja (1885-1968). Auch Anna Achmatova zählte zu den Schönheiten ihrer Zeit. Ivanov (gestorben 1958) nennt die Schönheiten „Schatten“, obwohl ihn alle bis auf Glebova-Sudejkina überlebten. Die Bezeichnung „Schatten“ spielt also nicht darauf an, dass die Schönheiten verstorben sind, sondern dass die Welt, in der sie glänzten, nicht mehr besteht und sie die Figuren einer schillernden Vergangenheit sind. Das Gedicht erschien 1931 im Band *Розы*.

¹⁹⁵ Berberova 1972, 547.

¹⁹⁶ Vgl. Timenčik 1994, 67. Dazu zählt etwa die reale Existenz der „Baronesse Taube“ aus Ivanovs *Кутаïцкие тени* (vgl. Ivanov 1994, Bd. 3, 249. Zur Abstammung der adeligen, estnischen Familie Taube vgl. *Ritterschaften* 1973, 175.). Sof'ija Ivanovna Taube-Aničkova (1888-1957) organisierte in ihrer Petersburger Wohnung einen literarischen Salon, zu dessen häufigen Besuchern auch Georgij Ivanov zählte (vgl. Peregiska Ivanova 1996, 140). Bis zu ihrer Emigration 1926 arbeitete Aničkova als Redakteurin bei der Wochenzeitung *Весь мир* („Die ganze Welt“, geschlossen 1919) und einer Reihe von Zeitschriften. Das bekannteste Buch Aničkovas stellen die von ihr in der Emigration geschriebenen historisch-sozialen Erinnerungen, *Загадка Ленина* („Lenins Rätsel“, Prag 1935) dar.

¹⁹⁷ Ivanov 1994, Bd. 3, 118.

spiegeln sie doch die Atmosphäre der Epoche – das Ende des glänzenden St. Petersburgs und das revolutionäre Petrograd.¹⁹⁸

Rezeption von Ivanovs Erinnerungen

Durch die Darstellung von lebenden oder unlängst verstorbenen Personen in seiner Erinnerungsprosa, zog Ivanov unweigerlich die Kritik der betroffenen Personen auf sich, mehr noch, die Erinnerungen stießen auf erstaunlich scharfe Kritik.¹⁹⁹ Eine besonders ablehnende Haltung zeigte Anna Achmatova, abweisende Äußerungen stammen des weiteren von Igor‘ Severjanin, Marina Cvetaeva (1892-1941) und später Nadežda Mandel‘štam (1899-1980).

Die Nachricht, dass Ivanov reale Figuren der Petersburger Literaturszene in seinen Erinnerungen in einem unvoreilhaftem Licht erscheinen lässt, um wie man meinte, schnelle Kasse bei den Außenstehenden, sprich den nicht zu diesem Kreis gehörenden Zeitungslesern der russischen Emigration, zu machen, hat die in der Sowjetunion Lebenden noch vor dem Ende der 1930er Jahre erreicht. Offensichtlich wusste Achmatova bereits im Jahr 1925 von Ivanovs fragmentarischen Erinnerungen, denn am 11. November 1925 schrieb Osip Mandel‘štam in einem Brief an Nadežda Mandel‘štam:

Сейчас был у Пуниных. (...) лежала она на диване веселая, но простуженная. Встретила меня «сплетнями»: 1) Г. Иванов пишет в парижских газетах «страшные пасквилы» про нее и про меня; (...) ²⁰⁰

Jetzt war ich bei den Punins. (...) sie lag fröhlich auf dem Diwan, aber erkältet. Sie empfing mich mit „Klatsch“: 1) G. Ivanov schreibt in Pariser Zeitungen „schreckliche Verleumdungen“ über sie und über mich; (...)

Die von Achmatova verlangte Historizität verbietet eine belletristische Darstellung wie jene von Ivanov. In einer Reihe von Quellen empört sich Achmatova, dass Ivanov Lügen erzählt und nicht als historische Quelle herangezogen werden kann. Diese Stellen, an denen Achmatova das von Ivanov Geschriebene dementiert, sind bei Timenčik 2005 auf den Seiten 85, 132 («(...) всяческая дискредитацией моих стихов (...)»), Seiten 154-155 («(...)»

¹⁹⁸ Vgl. Fedjakin 2006, 12.

¹⁹⁹ Vgl. Bogomolov 1989, 130.

²⁰⁰ Černych 2008, 218; Mandel‘štam 1997, Bd. 4, 48. Für einen Kommentar zu diesem Brief vgl. Mandel‘štam 1997, Bd. 4, 379 (Нерлер, Никитаев, Фрейдин, Василенко) und *Vospominanija* 1993, 519 (Крейд). Mit Puninych sind Nikolaj Nikolaev Punin (1888-1954), Achmatovas Mann in der Zeit von 1923-1938, und Anna Achmatova selbst gemeint. Achmatova bezieht sich mit ihrer Aussage auf die von Ivanov in *Дни* veröffentlichten Fragmente der Reihe *Петербургские Зимы*, in denen er davon erzählt, dass Achmatova 1907 in der Zeitschrift *Сирius* unter dem Namen Anna Gorenko veröffentlichte. Mandel‘štam drückt durch das Wort *сплетня* (Klatsch, Tratsch) und durch das direkte Zitat von *страшные пасквилы* aus, dass es sich für ihn um keine wesentliche, ernsthafte Sache handelt, die ihn gleichermaßen erregen würde wie Achmatova.

всяческая клевета (...) Все, что писал Георгий Иванов, был ложью») sowie auf den Seiten 264, 490 und 712 angeführt.

In ihrem Tagebuch hält die Schriftstellerin Lidija Čukovskaja (1907-1996) in der Eintragung vom 28. Dezember 1958 fest, dass Achmatova Georgij Ivanov „ausführlich und mit Hass“ («подробно и ненавистью»)²⁰¹ zu den Quellen aller ausländischen Lügen über sich bezeichnete.²⁰² In ihrem eigenen Tagebuch schrieb Achmatova im Zusammenhang mit ihren Eintragungen zu Mandel'stam:

Все, что пишет о Мандельштаме в своих бульварных мемуарах «Петербургские Зимы» Георгий Иванов, который уехал из России в самом начале 20-ых годов и зрелого Мандельштама вовсе не знал, - мелко, пусто и несущественно. Сочинение таких мемуаров - дело немудреное. Не надо ни памяти, ни внимания, ни любви, ни чувства эпохи. Все годится и всё приемлется с благодарностью невзыкательными потребителями.²⁰³

Alles, was Georgij Ivanov, der Russland ganz zu Beginn der 20er Jahre verließ und den reifen Mandel'stam überhaupt nicht kannte, in seinen Boulevard-Memoiren «Петербургские Зимы» über Mandel'stam schreibt, ist flach, gehaltlos und unwesentlich. Das Werk dieser Memoiren ist eine einfache Arbeit. Man braucht kein Gedächtnis, keine Aufmerksamkeit, keine Liebe, kein Gefühl der Epoche. Alles eignet sich und alles wird von den anspruchslosen Benützern mit Dankbarkeit angenommen.

Auch an anderen Stellen in Achmatovas Tagebuch ist die Geringschätzung von Ivanovs Prosa ersichtlich, vergleiche dazu Achmatova 1965 Seiten 48, 50, 88 («Это уже верх безкусницы»), 96, 101, 109 sowie Seiten 139 («(...) вранье Г. Иванова (...)») und 149. In einem Brief vom 18. Februar 1962 an Aleksis Rannit wies Achmatova ausdrücklich darauf hin, dass man „die Aufzeichnungen von Georgij Ivanov nicht verwenden darf“ denn „in ihnen ist nicht ein einziges Wort wahr“ («(...) писаниями Георгия Ивановна (...) пользоваться нельзя. В них ни одного слова правды»)²⁰⁴ Im Gespräch mit Michail Latmanizov am 23. April 1963 legte Achmatova dar, warum man Ivanov nicht glauben dürfe. Er sei damals zu jung gewesen, habe sich nur circa zwei Mal in ihrem Kreis aufgehalten und konnte daher nichts verstanden haben. Er habe einfach etwas erfunden, noch dazu „aus einem verzerrten und nicht wohlwollenden Blickwinkel“ («в искаженном, недоброжелательном виде»)²⁰⁵. Zur Auflage von *Петербургские зимы* 1954 äußert sich Achmatova folgendermaßen:

В последнем издании еще много выброшено. В 1954 году издательство Чехова выпускало мой сборник с очень хорошим и доброжелательным предисловием и одновременно выпускало воспоминания Георгия Иванова «Петербургские зимы». Они потребовали, чтобы он выпустил все выпады против меня. Не могли они выпускать мой сборник с очень доброжелательным предисловием

²⁰¹ Čukovskaja 1980, 277; Černych 2008, 530.

²⁰² Vgl. Čukovskaja 1980, 277; vgl. Černych 2008, 530.

²⁰³ Achmatova 1965, 42 und Achmatova 2001, 47.

²⁰⁴ Černych 2008, 575.

²⁰⁵ Achmatova 2001, 278.

и вместе с тем воспоминания, направленные против меня. (...) Этим воспоминаниям нельзя верить, там все неверно.²⁰⁶

In der letzten Ausgabe ist bereits viel hinausgeworfen. Im Jahr 1954 gab der Verlag Čechov mein Büchlein mit einem sehr wohlwollenden Vorwort heraus und gleichzeitig die Erinnerungen von Georgij Ivanov „Petersburger Winter“. Sie forderten, dass er alle Ausfälle gegen mich herausnimmt. Hätten sie nicht mein Büchlein mit dem wohlwollenden Vorwort herausgeben können und gemeinsam mit ihm die Erinnerungen über mich in berichtiger Form. (...) Diesen Erinnerungen darf man nicht glauben, darin ist alles unwahr.

Achmatova lehnte die Quelle Ivanov mehrfach und ausgesprochen vehement ab. Nach der Herausgabe von Makovskijs Erinnerungen *На Парнасе «Серебряного Века»* im Jahr 1962 erstellte Achmatova eine Liste von Memoirenschreibern, die sie als unzuverlässig erachtete. Sie bezieht sich neben Makovskij in ihrer Polemik auch auf Ivanov:

Г. Иванов должен быть дезавуирован как оболгавший всю эпоху, весь «серебряный век», неграмотный и бездельный хулиган.²⁰⁷

G. Ivanov muss desavouiert werden als ein die ganze Epoche, das ganze „Silberne Zeitalter“ anschwärzender Analphabet und nichts tuender Randalierer.

Achmatova ließ Ivanov und seine Prosa also in einem furchtbaren Licht erscheinen. Sie kritisierte nicht nur Unwahrheiten in Ivanovs Darstellung sondern auch die Orientierung an einem vergangenen St. Petersburg, von dem er vieles nicht wusste oder auf Grund der Emigration nicht wissen konnte. Scharfe Kritik in eine ähnliche Richtung übte Nadežda Mandel'stam, indem sie Ivanovs Erinnerungen als gelbe Presse bezeichnete und Ivanov mit Antipathie gegenüber trat:

Попав в эмиграцию и оторвавшись от своего круга, люди позволяли себе нести что угодно. Примеров масса: Георгий Иванов, писавший желтопрессные мемуары о живых и мертвых, Маковский, рассказ которого о «случае» в «Аполлоне» дошел до нас при жизни Мандельштама и глубоко его возмутил, Ирина Одоевцева, черт знает что выдумавшая про Гумилева и подарившая Мандельштаму голубые глаза и безмерную глупость. (...) Нужно иметь безмерную веру в разрыв двух миров (...) чтобы писать подобные вещи. Пока существует «мы», даже поверхностное, даже количественное, никто себе ничего подобного не позволит.²⁰⁸

In Emigration geraten und losgelöst von ihrem Kreis, leisteten es sich die Leute, sich zu benehmen, wie es ihnen passte. Beispiele gibt es viele: Georgij Ivanov, der Erinnerungen in der Art von gelber Presse über Lebende und Tote schrieb, Makovskij, dessen Erzählung über den „Vorfall“ in „Apollon“ noch zu Lebzeiten Mandel'stams zu uns vorgedrungen war und ihn tief empörte, Irina Odоевцева, weiß der Teufel was sie über

²⁰⁶ Achmatova 2001, 278.

²⁰⁷ Ebd., 393. Notiz vom 29. April 1963. Neben Georgij Ivanov und Sergej Makovskij nennt Achmatova weitere Memoirenschreiber, denen nicht getraut werden darf: Anna Gumileva (*Николай Степанович Гумилев*, „Nikolaj Stepanovič Gumilev“), Vera Nevedomskaja (*Воспоминания о Гумилеве и Ахматовой*, „Erinnerungen an Gumilev und Achmatova“) und Leonid Strachovskij (*Craftsmen of the World. Three Poets of Modern Russia*, „Kunsthandwerker der Welt. Drei Dichter des modernen Russlands“, 1949).

²⁰⁸ Mandel'stam 1972, 34f. Nadežda Mandel'stam bezieht sich in ihrer Stellungnahme wohl auf die Schilderung der Aufnahme Osip Mandel'stams in die Zeitschrift *Аполлон*, vgl. Makovskij 2000, 234f. Zur Makovskij Forschung vgl. Poljakov 2006, 95-113.

Gumilev erfand und Mandel'stam mit blauen Augen und maßloser Dummheit beehrte. (...) Man muss ein unermessliches Vertrauen in den Bruch der zwei Welten haben (...) um solche Sachen schreiben zu können. Solange ein „wir“ besteht, selbst ein oberflächliches, zahlenmäßiges, erlaubt sich niemand etwas Ähnliches.

Nadežda Mandel'stam macht also die Teilung in der russischen Literatur dafür verantwortlich, dass jene Schriftsteller, die in Emigration lebten, sich nun verhielten, wie sie wollen, im Glauben, dass die in Russland Verbliebenen nichts davon erfahren würden. Vieles in den späten Erinnerungen von Mandel'stam wird davon gesteuert, was für Lügen Ivanov verbreitete, siehe dazu Mandel'stams *Вторая Книга* („Zweites Buch“, 1972) Seite 101 («я не люблю мемуаристов типа Георгия Иванова (...) потому что в ней много недоброжелательства»), Seiten 160f («Эта пара – Иванов и Одоевцева – чудовищные вруны»),²⁰⁹ sowie Seiten 287 und 520.

In *Воспоминания* („Erinnerungen“, 1970) Seiten 108-111 führt Mandel'stam die Distanz als Grund dafür an, dass sich Ivanov mit seiner Darstellung von der Wirklichkeit so weit entfernt habe:

Георгий Иванов в угоду неприхотливым читателям так расцветал эту историю, что она потеряла всякий смысл, но почтенные люди продолжают цитировать его рассказ, не обращая внимания на логические изъяны. Наша оторванность друг другу тому причиной.²¹⁰

Georgij Ivanov hat zuliebe der anspruchslosen Leser diese Geschichte so ausgeschmückt, dass sie jeglichen Sinn verloren hat, doch ehrwürdige Leute zitieren weiter seine Erzählung und beachten die logischen Mängel nicht. Unsere Isolierung voneinander liegt dem zu Grunde.

Ivanovs Erinnerungen führten zu Gegendarstellungen, was nicht verwunderlich ist, angesichts der Tatsache, dass Ivanov seine Prosa über noch lebende Personen schrieb, die sich nicht negativ präsentieren lassen wollten und daher Szenen aus Ivanovs Erinnerungen aus ihrer Sicht berichtigten. Zu diesen Gegendarstellungen zählt etwa Igor' Severjanins Feuilleton *Шепелявая тень* („Lispelnder Schatten“, 1927), das als Antwort auf Ivanovs *Кутаисские тени* verfasst wurde. Severjanin erklärt darin, er nehme die Rolle eines Korrektors auf sich,

²⁰⁹ Mandel'stam lehnte nicht nur die Erinnerungsprosa Ivanovs ab, sondern auch Odoevcevas Erinnerungen *На берегах Невы* („An den Ufern der Newa“). Mandel'stam bezieht sich mit ihrer Kritik der Lügen auf jene Stelle, an der Odoevceva den letzten Besuch von Ivanov bei Osip Mandel'stam vor seiner Abreise nach Berlin beschreibt. Nadežda Mandel'stams soll „wieder“ einen Herrenanzug getragen haben, doch „ungeachtet ihres täuschenden Äußeren“ eine ausgezeichnete Gastgeberin gewesen sein (Odoevceva 1968, 238-249). Nadežda Mandel'stam weist die Behauptung in ihren Erinnerungen entschieden zurück und rechtfertigt sich, dass sie einen Pyjama getragen habe, der damals in St. Petersburg noch unbekannt gewesen sei. Darüber hinaus bezichtigt Mandel'stam Odoevceva über das letzte Treffen mit Gumilev gelogen zu haben (für Odoevcevas Schilderung dieses Treffens vgl. Odoevceva 1968, 439ff), sowie über die Offenheiten von Andrej Bely ihr gegenüber im Letnyj Sad (vgl. Mandel'stam 1972, 160f).

²¹⁰ Mandel'stam 1970, 110. Die von Ivanov verschönerte „Geschichte“ bezieht sich auf Osip Mandel'stams Begegnungen mit Jakov Bljumkin (1898-1929).

der verpflichtet ist, die Ungenauigkeiten, die sich Ivanov erlaubte, zu verbessern.²¹¹ Eine weitere Gegendarstellung wurde von Marina Cvetaeva unter dem Titel *История одного посвящения* („Geschichte einer Widmung“) verfasst, worin sie sich auf ihr Verhältnis zu Osip Mandel'stam bezieht und die anekdotenhaften Schilderungen von Mandel'stams Leben in Koktebel auf der Krim in Ivanovs letztem Fragment der *Китайские тени* (veröffentlicht in *Последние Новости* am 22. Februar 1930) zurückweist.²¹² Auch an anderen Stellen zeigt sich Cvetaevas Geringschätzung für Ivanovs Prosa, siehe dazu den Brief an Salomeja Andronikova-Gal'pern vom 31. Mai 1931 («География Иванова (автора лже-воспоминаний – „Китайские тени“ – уже вышли отдельной книгой) на вечере не было»)²¹³ und den Brief an den Herausgeber Vadim Rudnev vom 11. Juli 1933:

Если бы Вы знали как цинически врет Георгий Иванов в своих «воспоминаниях», все искажая! И как все ему сходит с руку! Но раз он на меня нарвался – и ему досталось по заслугам.²¹⁴

Wenn Sie wüssten, wie zynisch Georgij Ivanov in seinen „Erinnerungen“ lügt, alles verfälschend! Und wie alles ihm von der Hand geht! Aber einmal ist er an mich geraten – und ihm kam gebührend zu stehen.

Während viele die Unwahrheiten in Ivanovs Erinnerungsprosa feststellen wollten und sie wie Zinaida Gippius als „radotage“ (frz. „blödes Geschwätz“) abtaten,²¹⁵ sahen andere das künstlerische Verfahren hinter Ivanovs Erinnerungen, lobten das Anekdotenhafte und die Beschreibung der Stimmung der Epoche und erachteten Ungenauigkeiten als unwesentlich. Einer der ersten Rezensenten von *Петербургские зимы*, Boris Mirskij, erklärte, dass die Skizzen von Georgij Ivanov keine Porträts oder Masken darstellen, sondern Figuren halb aus Träumen, halb aus Erinnerungen. Es sei eine Projektion des Besonderen der Individuen, jedoch verschwommen, genau so wie es charakteristisch für impressionistische Bilder sei.²¹⁶ Vasilij Janovskij, der die Prosa Ivanovs generell „außergewöhnlich unglücklich“ («на

²¹¹ Vgl. Krejd 2004, 196. Einer dieser „Druckfehler“, wie Igor' Severjanin die Ungenauigkeiten in *Китайские тени* nennt, ist die rote Schleife, die Ivanov auf Severjanins Rat hin als Markenzeichen getragen haben soll, und die eigentlich eine Krawatte in einem anderen Farbton war. Auch Ivanovs Beschreibung von Severjanins Wohnung («Игорь Северянин жил в квартире номер 13. (...) Домовая администрация, по понятным соображениям, занумеровала так самую маленькую, самую грязную квартиру во всем доме», Ivanov 1994, Bd. 3, 27) und die Aufnahme Severjanins in den *Цех Поэтов* wird dementiert und korrigiert.

²¹² Vgl. Cvetaeva 1984, 146-174. Für die Schilderung von Mandel'stams Leben auf Koktebel vgl. Ivanov 1994, Bd. 3, 321f. In den Kommentaren wird dargestellt, dass Cvetaeva gegen Ivanovs Fragment der *Китайские тени* schrieb, vgl. Cvetaeva 1984, 465f (Саакянц) und Ivanov 1994, Bd. 3, 688 (Крейд, Мосешвили). Cvetaeva verfasste *История одного посещения* im Mai 1930 und las den Text auf einem Literaturabend vor, veröffentlicht wurde er erst 1964 in der Zeitschrift *Oxford Slavonic Papers*.

²¹³ Cvetaeva 1995, 139.

²¹⁴ Ebd., 444. Cvetaeva bezieht sich wohl auf ihre Replik *История одного посещения*.

²¹⁵ Vgl. Nikoljukin IV 2002, 255-258.

²¹⁶ Vgl. Krejd 2005, 186.

редкость безблагодатная»²¹⁷ nennt, weist darauf hin, dass er *Петербургские зимы* dabei nicht mit einbeziehe. Selbst bei dem negativen Urteil, hebt er das Werk als gut hervor.²¹⁸ Eine sehr gute Kritik von *Петербургские зимы* schrieb Roman Gul', Redakteur des *Новый Журнал*, nach der Herausgabe des Werks in New York 1952, in denen er auch die späten Fragmente über Blok und Esenin sehr positiv kommentierte.²¹⁹ Im Briefwechsel mit Gul' verriet ihm Ivanov, dass er an manchen Stellen bewusst ein bisschen gelogen habe.²²⁰ Gul' stand dem nicht prinzipiell ablehnend gegenüber. In seiner Rezension resümierte Gul', dass in *Петербургские зимы* Übertreibungen und eine gewisse „Dichtung“ enthalten seien, aber dass all das von Ivanov behutsam und mit Maß eingesetzt worden wäre, mit einem Gefühl für das Künstlerische. Das Erfundene sei vorhanden, doch in ihm sei immer ein Anteil Wahrheit enthalten. Poesie und Wahrheit seien in allem, was mit Leidenschaft geschrieben werde, nicht trennbar.²²¹ Die meisterhafte Weise, in der Ivanov seine Erinnerungen verfasst, wird 1953 auch von einem anonymen G. hervorgehoben, bei dem es sich nach der Vermutung von Poljakov um Roman Grinberg handelt, einen der Herausgeber der Zeitschrift *Опыты*:

Эта книга принадлежит к числу наиболее интересных произведений, написанных за время нашей эмиграции. (...) Книга написана мастерски – легко, быстро и метко; это художественные наброски, по манере напоминающие знаменитых рисовальщиков. Герой воспоминаний Георгия Иванова, разумеется, сам город Санкт-Петербург или Питер – этот чародей, создавший всех этих неправдоподобных своих чудаков-обитателей (...). Скоро всё «страшно кончится». Наш поэт неутомим, но ходит по своему городу взад и вперед, ходит зигзагами от одного жителя к другому, как бы расставаясь с ними навсегда. Он всех и всё хочет запомнить, особенно тех, кто так или иначе делал эту знаменитую эпоху в русской художественной жизни, в годы между двух революций и после, в начале революции, до 1922-го года (...).²²²

Dieses Buch gehört zu den interessantesten Werken, die während unserer Emigration geschrieben wurden. (...) Das Buch ist meisterhaft geschrieben – leicht, flink und treffend; es sind künstlerische Skizzen, die in ihrer Art an Skizzen berühmter Zeichner erinnern. Der Held der Erinnerungen Georgij Ivanovs ist selbstverständlich die Stadt St. Petersburg oder Piter selbst – gleich eines Zauberers, der alle seine

²¹⁷ Janovskij 1993, 122.

²¹⁸ Vgl. ebd.

²¹⁹ Vgl. Gul' 1953, Иванов Г. «Петербургские зимы», Терапиано Ю. «Встречи». In: *Новый журнал*, № 32 zitiert nach *Perpiska Ivanova i Gulja* 1980, 183. Gul' und Ivanov hatten sich 1922 einige wenige Male in Berlin getroffen und unterhielten von 1953 bis zum Tod Ivanovs 1955 intensiven Briefkontakt, den sie *Переписка через океан* („Briefwechsel über den Ozean“) nannten (vgl. *Perpiska Ivanova i Gulja* 1980, 182).

²²⁰ Vgl. *Perpiska Ivanova i Gulja* 1980, 182-210, vgl. Ivanov 1999, 138-158.

²²¹ Vgl. Ivanov 1999, 156. Gul' gefällt das Anekdotenhafte mit dem gewissen Teil Dichtung sehr gut, was er jedoch in seinem Brief an Ivanov vom 17. Mai 1953 kritisiert sind jene kleinen Unwahrheiten, die er persönlich ärgerlich findet, wie vertauschte Vatersnamen, oder einzelne falsche Worte in zitierten Gedichten. Den Lesern würden diese nämlich durchaus auffallen. Gul' überlegt, ob sie die Schuld des Verlags sein könnten (vgl. *Perpiska Ivanova i Gulja* 1980, 194). Einige Berichtigungen finden sich im Kommentar von Krejd und Mosešvili zu Ivanovs Memoiren (vgl. Ivanov 1994, Bd. 3, 675-688). Timenčik ergänzt diese um weitere kleine Korrekturen: «Сегодняшнему читателю, пожалуй, надо объяснить немало языковых и внеязыковых реалий» (Timenčik 1995, 343).

²²² G. 1953, 193f.

unglaublichen Sonderlings-Bewohner geschaffen hat (...). Bald wird alles „fürchterlich enden“. Unser Dichter ist unermüdlich, doch er geht hin und her durch seine Stadt, er geht Zickzack von einem Bewohner zum nächsten, als ob er sich von ihnen für immer verabschieden würde. Er will sich alle und alles einprägen, vor allem jene, die auf die eine oder andere Weise diese bemerkenswerte Epoche im russischen künstlerischen Leben geprägt haben, in den Jahren zwischen zwei Revolutionen, zu Beginn der Revolution, bis zum Jahr 1922 (...).

In seinen späteren Fragmenten aus dem Jahr 1930 nimmt Ivanov selbst dazu Stellung, dass er in Pariser literarischen Kreisen den Vorwurf hörte, etwa Mandel'stam als komischen Kauz dargestellt zu haben. Ivanov hält fest, dass Mandel'stam genau so sei, wie von ihm beschrieben, dass Genialität und Lächerlichkeit jedoch oft verflochten seien («самое высокое и самое смешное часто бывают переплетены»)²²³.

Auch wenn Achmatova, Cvetaeva und weitere Literaten die Erinnerungsprosa Ivanovs ablehnten, ist sie werthaltig, sieht man die Koexistenz mit lebenden Personen als künstlerisch an und sucht man in Ivanovs Prosa nicht die von Achmatova verlangte Vollständigkeit und Wahrheit, sondern betrachtet die Skizzen als rasch gezeichnete Eindrücke, die die Atmosphäre des Petersburger literarischen Alltags einfangen wollen. Für eine Untersuchung hinsichtlich der Bedeutung der Mäzene ist die Erinnerungsprosa gut geeignet, denn das beschriebene Leben ist authentisch, auch wenn die Charaktere nicht mit all ihren Zügen der Wirklichkeit entsprechen. Ist man sich dem Anekdotenhaften in einzelnen Schilderungen bewusst, kann man erkennen, was sich hinter den Karikaturen verbirgt, und für die Analyse auf die Zuverlässigkeit der Quelle vertrauen.

3.3. *Китайские тени*

In Ivanovs Erinnerungen *Китайские Тени* finden Mäzene und ihr Wirken im Petersburger literarischen Alltag vielfach Beachtung. Bereits aus den Überlegungen zu Titel und Gattung (Fragment) lässt sich auf die Besonderheiten des Aufbaus der Gedächtnisbilder schließen, die anschließend hinsichtlich der Darstellung der Mäzene untersucht werden.

Der Begriff chinesischer Schatten

Der Schatten ist die indirekteste Figur im Theater. Vom Publikum wird nicht die Person oder der Gegenstand selbst gesehen, sondern lediglich der von ihr geworfene Schatten. Ein solcher Schatten kann auf verschiedene Weise erzeugt werden: Ein Schauspieler kann einen Schatten auf eine Leinwand werfen oder mit Folien bespannte, flache Figuren werden dicht an einer Leinwand geführt. Je weiter sie von der Leinwand entfernt werden, desto stärker werden sie vergrößert und ihre Proportionen wirken verzerrt. In China hat das Schattenspiel eine

²²³ Ivanov 1994, Bd. 3, 319f.

jahrhundertealte Tradition. Der Überlieferung nach entstand es, als ein Magier dem Kaiser versprach, ihm seine verstorbene Lieblingsfrau wieder erscheinen zu lassen. Üblicherweise werden zweidimensionale Püppchen verwendet, die marionettenartig aus mehreren Gliedern zusammengesetzt sind und mit Stäbchen bewegt werden. Die feinen Figuren müssen stets dicht am Schirm geführt werden, um nicht unscharf zu erscheinen.²²⁴ Die Darstellung der Personen in Ivanovs *Kumaïckue menu* erinnert an das chinesische Schattenspiel. Verstorbene und Lebende werden gleichermaßen projiziert, reale Charaktere kommen zum Einsatz, jedoch mit überzogenen Proportionen ähnlich den chinesischen Püppchen, die weiter weg vom Schirm geführt werden.

Die Gattung des Fragmentarischen

Die Fragmentarisierung ist ein natürlicher Vorgang. Leben, Materie und das daraus Geformte wird unter Einwirken der Zeit, durch Eingriff oder Willkür zu Bruchstücken und Trümmern, aus denen Neues entstehen kann, zum Stoff des Vergessens. Die Wirklichkeit setzt sich aus Bruchstücken zusammen, die Kunst ebenso. Durch die explizite Bezeichnung eines Textes als Fragment, wird dieser Aspekt für den Leser noch deutlicher hervorgehoben. Es wird klar gestellt, dass erst gar kein Versuch unternommen wird, etwas Ganzes oder etwas zum Stillstand Gebrachtes darzustellen. In Ivanovs *Kumaïckue Tenu* ist das Fragmentarische eine intendierte Form, die vom Autoren gewählt wurde, da sie mehr Spielräume gibt. Sie lässt den Autor seine eigene Sicht der Geschehnisse begründen, mit den Gewichten und der Reihenfolge, die ihm subjektiv relevant erscheinen, ohne dass dabei die große Systematik, die „ernsten“ Dinge, die später die Literatur-Geschichtsschreibung darstellen, tangiert sind.²²⁵ Es ist daher nicht verwunderlich, dass Ivanovs einzelne Episoden so viel Anekdotenhaftes umfassen können, ohne dabei ins Unseriöse abzugleiten. Noch eine interessante stilistische Besonderheit ist erst möglich durch den Einsatz des Fragments: Die bereits erloschene Epoche, der tote Freund Gumilev und alle Lebenden sind gleichermaßen tragende Figuren. Die Fragmente, als selbstständige Bilder eines Mosaiks, sind ohne die Berücksichtigung chronologischer Aspekte aneinander gereiht. Nachdem etwa über lange Abende im *Дом Искусств* im Jahr 1920 berichtet wurde, folgt in einem späteren Fragment eine Erzählung

²²⁴ Vgl. Dunkel 1984, 9-21. Besonders populär war das asiatische Schattenspiel in Europa, wo keine originäre Form des Schattentheaters existierte, im 18. und 19. Jahrhundert. In Frankreich wurde der Begriff „ombres chinoises“ („chinesische Schatten“) geprägt, ohne dass damit eine direkte Nachahmung des chinesischen Schattentheaters gemeint wäre.

²²⁵ Vgl. Meckel 1978 für genauere Ausführungen zum Fragmentarischen.

über das Zusammentreffen von Ivan Ignat'ev und Igor' Severjanin im Jahr 1911.²²⁶ Man merkt nicht, wann die Fragmente entstanden sind, und dass es nach der Hinrichtung Gumilevs war. Alles ist Teil einer ewigen Zeitrechnung. Ein Beispiel hierfür sind auch die Schilderungen Ivanovs in seinen Gedichten, die „dem toten Dichter-Freund“ gewidmet sind:

...Зимный ден. Петербург. С Гумилевым вдвоем,
Вдоль замерзшей Невы, как по берегу Леты,
Мы спокойно, классически просто идем,
Как попарно когда-то ходили поэты.²²⁷

...Ein Wintertag. Petersburg. Mit Gumilev zu zweien,
Entlang der gefrorenen Neva, wie am Ufer der Lethe,
Gehen wir ruhig, einfach klassisch, dahin,
Wie irgendwann einmal die Dichter paarweise gingen.

Dieses späte Gedicht Ivanovs entstand nach mehr als einem Vierteljahrhundert im Exil. Der Mythos der Stadt und die Literaten der Zeit leben darin weiter. Alles, was seitdem passierte, erscheint Ivanov hingegen wie ein Traum.

Ivanovs Erinnerungen sind nicht als Biografie oder Memoiren gedacht, wie die Werke von Nina Berberova oder Nadežda Mandel'stam.²²⁸ Es ist daher irrelevant, dass Ivanov seine Erinnerungen schon viel früher, in jüngeren Jahren, schrieb. Die Gattung des Fragmentarischen verhilft Ivanov zu künstlerischen Freiheiten. Die Fragmente nehmen keinen Bezug aufeinander, sind mal ernsthafter, mal spaßvoller geschrieben und während Ivanov bei manchen Ereignissen selbst Teil der Geschichte ist, berichtet er von anderen als allwissender Außenstehender.²²⁹

Die Gedächtnisbilder

Gleich zu Beginn des Textes steht die Definition des Zeit-Raum-Schemas, wenn es heißt „das Thema meiner Reihe ist der Alltag des literarischen Petersburg der letzten zehn bis zwölf Jahre“ («тема моих очерков – быт литературного Петербурга последних десяти-двенадцати лет»)²³⁰ Im darauf folgenden Satz wird das zeitliche Kontinuum verengt und Ivanov führt als Zitat an „последняя зима перед войной“ („der letzte Winter vor dem

²²⁶ Vgl. Ivanovs Fragment *Дом Искусств* erschienen in *Звено* am 14. Dezember 1924 und das Fragment über Ignat'ev, erschienen in *Звено*, 1927, № 218.

²²⁷ Ivanov 1994, Bd. 1, 586. Die Lethe ist der Fluss des Vergessens aus der griechischen Mythologie.

²²⁸ Vgl. Mandel'stam 1970, Mandel'stam 1972 und Berberova 1972.

²²⁹ Vgl. die Beschreibung des Spaziergangs mit Mandel'stam (Ivanov 1994, Bd. 3, 312ff) im Gegensatz zu Mandel'stams Zeit auf Koktebel, von der Ivanov nur etwas gehört haben kann (Ivanov 1994, Bd. 3, 321).

²³⁰ Ivanov 1994, Bd. 3, 222.

Krieg“).²³¹ Es ist nicht so, dass alle folgenden Fragmente nur den Winter des Jahres 1913 betreffen, sie umfassen vielmehr eine Zeitspanne. Mit der Angabe des Jahres 1913 gibt Ivanov einen fixen Referenzpunkt in der russischen Chronologie an, mit dem er nicht ausschließlich zeitlich gesehen die Wintermonate meint oder die politische Auffassung zu jener Zeit, sondern vielmehr das besondere Lebensgefühl der Teilnehmer jener Epoche wieder spiegelt.²³² Diese Sichtweise ist entscheidend für den kultursemiotischen Begriff. Eine späte Reminiszenz findet sich in Anna Achmatovas *Поэма без героя*:

(...) А по набережной легендарной
Приближался не календарный -
Настоящий Двадцатый Век.²³³

Und ans sagenhafte Ufer
Näherte sich das nicht reguläre -
Das echte zwanzigste Jahrhundert.

Achmatovas Werk lässt sich genau so wie die Studie Felix Philipp Ingolds *Der große Bruch. Russland im Epochenjahr 1913* als korrigierenden Gedächtnistext zu Ivanovs Version heranziehen. Der Unterschied zwischen der Darstellung Ingolds und Ivanovs tritt deutlich hervor: Bei Ingold stehen heterogene Zeugnisse, die „objektiv“ existieren, jedoch einen recht unpersönlichen, von Personen enthobenen Schnitt repräsentieren, im Vordergrund. Im Gegensatz dazu ist in Ivanovs *Кута́йские тени* der gewollt subjektive Charakter der Bilder, erzeugt durch die Thematik und die Gattung, ausschlaggebend.

Ivanov stellte die Sequenz *Гиперборе́й* als einleitendes Bild an den Beginn von *Кута́йские Тени*. In seinem Spätwerk zeigt sich eine Parallele zwischen dem Fragment und seinem Gedicht *Жизнь продолжается рассудку вопреки* („Das Leben setzt sich fort entgegen der Vernunft“, 1955), in dem es heißt «Печатались? А где? В каком Гиперборее?» („Druckten Sie? Und wo? In welchem Giperborej?“).²³⁴ Anhand des Gedichtes wird verständlicher, warum *Гиперборе́й* das wichtige, allererste Gedächtnisbild ist. *Гиперборе́й* war für Ivanov untrennbar mit St. Petersburg verbunden und ein Inbegriff der Zeit. Selbst nach fast 40 Jahren

²³¹ Ebd. Das Zitat stammt aus dem Gedicht Achmatovas „Тот голос, с тишиной великой споря...“ („Jene Stimme, streitend mit großer Stille...“), das erstmals im Gedichtsband *Белая Стая* („Die weiße Schar“, 1997) veröffentlicht wurde (vgl. Achmatova 1998a, 293). In der ersten Version von *Поэма без героя* aus den Jahren 1940 bis 1942 setzte Achmatova zwei Zeilen aus dem Gedicht an den Beginn des Poems: «Во мне еще как песня или горе / Последняя зима перед войной» („In mir ist es noch wie Gesang oder Kummer / Der letzte Winter vor dem Krieg“, Achmatova 1998b, 40).

²³² Vgl. die Ausführungen zum Referenzjahr 1913 in Kapitel 3.2.

²³³ Achmatova 1998b, 186. Vgl. auch Achmatova, Bd. 1, 836 (Королева) für Anmerkungen hinsichtlich des Beginns des zwanzigsten Jahrhunderts mit dem Winter 1913/1914.

²³⁴ Ivanov 1994, Bd. 1, 540.

in Frankreich, erinnern sich „die Alten“ unter der südlichen Sonne an Bälle in Russland, das Wetter, den Krieg, Verschwörungen, und daran, dass sie in *Гунерборей* druckten.²³⁵

Ivanov kommt bald auf unernste Dinge zu sprechen. Er schreibt über eine humoristische Gattung an Gedichten, die so genannten *Античные глупости* („Antike Dummheiten“), die nicht ernsthaft gemeint sind, aber ernsthaft geschrieben wurden. Der Großteil stammte von ihm selbst oder von Osip Mandel'stam, einige wurden auch von mehreren Dichtern gemeinsam verfasst. Die humorvollen *Античные глупости* sind auch mit einer Funktion versehen – sie zeigen des literarische Leben, das Spielerische darin und die Gestaltung der Realität nach dichterischen Vorbildern. So etwa die Geschichte des *Альбом Розы* („Rosas Album“) zwischen 1919 und 1920. Neben der Metaphorik mit der Blume Rose (*роза*), verbirgt sich dahinter die Jüdin Rura Rosa Vasil'evna. Nach Ivanovs Darstellungen war Rosa eine dicke, alte Frau, die den Mitarbeitern der *Всемирная Литература* („Weltweite Literatur“)²³⁶ Essen und Tabak auf Kredit verkaufte. Rosa führte ein Heft mit sich, in das alle Literaten, die bei ihr etwas kauften, ein paar Zeilen schreiben mussten. In hundert Jahren würde ihr Heftchen viel wert sein. Die Zeilen Ivanovs an sie lauteten folgendermaßen:

Печален мир. Все суета и проза.
Лишь женщины нас тешат да цветы.
Но двух чудес соединенье ты:
Ты женщина! Ты роза!²³⁷

Die Welt ist gedruckt. Die ganze Geschäftigkeit und der Alltag.
Nur die Frauen trösten uns und die Blumen.
Aber du bist die Verbindung der zwei Wunder:
Du bist eine Frau! Du bist eine Rose!

Durch *Античные глупости* bringt Ivanov bewusst Leichtes und Spaßhaftes ein. Es fällt auf, dass die Mittel der Gelder als literarische Beeinflussung erst viel später auftauchen. Zuvor werden die Themen abgehandelt die mit dem Leben und der Bedeutung des Geldes zum Überleben zu tun haben. Geld war knapp. Bei manchen Literaten noch knapper als bei anderen. Die Dichtung reichte zu dieser Zeit kaum, um davon zu leben. Ivanov berichtet von einem der ersten Treffen mit Gumilev im Sommer 1918, nachdem dieser nach St. Petersburg zurückgekehrt war. Gumilev habe bei diesem Zusammentreffen festgestellt, dass ihn nun seine Poesie ernähren muss, Ivanov hätte ihm entgegengehalten, dass sie das vielleicht muss,

²³⁵ Mit den „Alten“ bezieht sich Ivanov auf sich selbst und auf Odoevceva. In *Гунерборей* waren zwischen 1913 und 1914 zahlreiche Gedichte von Ivanov gedruckt worden (*Гунерборей* № 2, № 8, № 9/10).

²³⁶ *Всемирная литература* war ein im Herbst 1918 von Maksim Gorkij und Aleksandr Tichonov gegründeter Verlag, in dem Weltliteratur ab dem 18. Jahrhundert übersetzt ins Russische erschien.

²³⁷ Ivanov 1994, Bd. 3, 230. Vgl. für die Beziehungen der Literaten zu Rosa Vasil'evna auch Odoevceva 1968, 207f.

nur wird sie es kaum tun («Может быть, и должна, (...) только вряд ли она тебя прокомит»)²³⁸. Gumilev war sehr beschäftigt, gab neue Bücher heraus und war stolz, seine junge Frau Anna Engel'gradt ausführen zu können. Doch lange hielt das Geld nicht, nachdem es nichts mehr zu publizieren gab. Gumilev arbeitete später an Übersetzungen für *Всемирная Литература*, vor allem an englischer und französischer Dichtung. Die Bedeutung des Verlages war hoch und lag vor allem darin, dass er „gut hundert russische Schriftsteller vor dem Hungertod rettete“ («добрая сотня русских писателей спасена им от голодной смерти»)²³⁹.

Ein weiteres Bild vom Umgang mit Geld zeichnete Ivanov im Fragment über Konstantin Fofanov (1862-1911). Der Dichter habe Gäste geliebt, man hätte immer bei ihm vorbei kommen können und in seiner spärlichen Wohnung gemeinsam Tee trinken. Fofanov bat dann Zigaretten an und ging selbst hinunter zum Laden, um für seine Gäste eine kleine Süßigkeit auf Kredit zu erstehen.²⁴⁰

Nicht nur Süßigkeiten, auch Lebensmittel wurden auf Kredit gekauft. Als materiell besonders schlecht wird Mandel'stams Lage dargestellt, der hoffnungsloseste Schuldner der Jüdin Rosa. In einem Gedicht habe Mandel'stam ihr geschrieben, sie solle nicht über die 11.000 Rubel klagen, die er ihr schulde, und bedenken, es könnten 21.000 sein.²⁴¹ Auch im Winter trug Mandel'stam sein Sommergewand, bemüht, sich mit Kapuze und Schal warm zu halten. Eines Tages, erzählt Ivanov, sei Mandel'stam in Gumilevs Droschke zu *Гунепбореу* mitgefahren. Die beiden hätten irgendeinen literarischen Streit gehabt und in der Hitze des Gefechts habe Gumilev nicht bemerkt, dass die Entgegnungen seines Freundes immer seltener und kürzer geworden wären. Auf einmal sei ein erfrorener, vollkommen gefühlloser Mandel'stam auf seine Knie gefallen. Man habe lange vergeblich versucht ihn aufzuwärmen und aufzuwecken, bis der Dichter Vladimir Nabrut eine glänzende Idee zur Rettung des Erfrorenen habe. Er habe ein Dreirubelstück genommen und damit unter Mandel'stams Nase hantiert. Die Nähe dieser ungeheureren Summe habe der an chronischer Geldnot Leidende wohl gespürt und sei wieder erwacht.²⁴² Der Ernst der finanziellen Lage Mandel'stams kommt hinter dieser Anekdote zum Vorschein. Die Literatur allein reichte nicht zum Überleben. Es war von

²³⁸ Ivanov 1994, Bd. 3, 233.

²³⁹ Ebd., 234.

²⁴⁰ Vgl. ebd., 309.

²⁴¹ Vgl. Ivanov 1994, Bd. 3, 230. Odoevceva (1968, 208) beschreibt in ihren Erinnerungen, was passierte nachdem Mandel'stam dieses Gedicht in Rosas Büchlein geschrieben hatte. Rosa hätte die Seite herausgerissen, sie Mandel'stam an den Kopf geworfen und ihr Geld augenblicklich zurückverlangt. Von da an hätte sie ihm keine Ruhe gelassen.

²⁴² Vgl. Ivanov 1994, Bd. 3, 224.

eminenter Bedeutung jemanden zu finden, der Geld hatte, und bereit war, es herzugeben. Einen Mäzen.

Die Mäzene kommen in Ivanovs *Китайские тени* nicht nur in verschiedenen Gedächtnisbildern vor, es ist ihnen darüber hinaus auch ein eigenes Fragment gewidmet.²⁴³ Diese Tatsache spricht bereits für die Wichtigkeit ihrer Rolle im Petersburger literarischen Alltag. Interessant ist zu sehen, wen Ivanov nicht, oder nicht explizit als Mäzen bezeichnete. Dies sind etwa die Herausgeber, die versuchten für ihre Zeitschriften „russische Kultur zu kaufen“²⁴⁴ indem sie hohe Honorare zahlten. Und das zu einer Zeit, zu der Entgelte unüblich waren, wie bei Ivanov an einer anderen Stelle ersichtlich wird, an der er über die Zeitschrift *Весна* („Frühling“) schreibt „Honorare waren natürlich für niemanden vorgesehen“ («гонорана, конечно, никому не полагалось»)²⁴⁵ Anders war es bei *Лукоморье* („Bucht“), einer von Michail Suvorin (1860-1931) im Jahr 1914 gegründeten Zeitschrift. Mit dem Ziel die berühmtesten Schriftsteller und Künstler drucken zu können, wurden hohe Honorare gezahlt, wohl zu einem guten Teil finanziert aus dem Kapital von Michail Suvorins Vater, der bekannte Journalist und Herausgeber Aleksej Suvorin (1834-1912). Suvorin selbst mischte sich in die Geschäfte der Zeitschrift nicht ein und übertrug sie Mark Bjalkovskij, ein ehrwürdiger und gutmütiger Mann, der in den luxuriösen Räumlichkeiten der Redaktion, bei Tee und Petits Fours „beim ersten Wort das Scheckbüchlein zückte.“²⁴⁶ Die Mitarbeiter der Redaktion waren nach Ivanovs Aussagen zweitrangig und nicht besonders lebenswürdig, die „Walfische verabscheuten *Лукоморье* offensichtlich“ («киты „Лукоморье“ явно гнушались»)²⁴⁷ Die Größen wollten also nicht in der Zeitschrift publizieren, worin sich die Ablehnung all jener gegenüber der Idee der gekauften Literatur zeigt, die es sich leisten konnten. *Лукоморье* war nicht die einzige Zeitschrift, die Honorare bot. Im Jahr 1916 wurde die Zeitung *Русская Воля* („Russischer Wille“) gegründet, für die auch Ivanov Aufsätze schrieb.²⁴⁸ Ivanov hielt die Zeitung für qualitativ hochwertig, und sowohl hinsichtlich des Umfangs, der vertretenen Namen, als auch der Honoraren für sehr gut, weswegen ihn die

²⁴³ Das Fragment über die Mäzene erschien am 5. Oktober 1925 in *Звено*.

²⁴⁴ Ivanov 1994, Bd. 3, 245.

²⁴⁵ Ebd., 240. Die Zeitschrift *Весна* wurde von Nikolaj Šebuev 1908 gegründet und erschien zwischen 1908 und 1914.

²⁴⁶ Ebd., 244.

²⁴⁷ Ebd., 244.

²⁴⁸ Die erste Nummer von *Русская Воля* erschien am 16. Dezember 1916 unter der Redaktion von Nikolaj Smirnov. Leonid Andreev (1871-1919) leitete den literarischen Teil und wurde im April 1917 Chefredakteur. Die Zeitung erschien nur ca. ein Jahr, in dieser Zeit wurden von Ivanov drei Aufsätze gedruckt (vgl. *Vospominanija* 1993, 542 (Крейд)).

Einladung bei *Русская Воля* mitzuarbeiten, ehrte.²⁴⁹ Bei einem Gespräch zum Thema Honorare soll der Redakteur, Leonid Andreev, zu ihm gesagt haben: «Назначьте сами – это безразлично» („Bestimmen Sie selbst – es ist einerlei“).²⁵⁰ Ivanov geht in *Китайские тени* nicht darauf ein, wie sich *Русская Воля* finanzierte, seine Einstellung zeigt jedoch, dass gute Qualität und ein gutes Honorar akzeptabel sind, geringe Qualität und ein gutes Honorar allerdings nicht.

Wer war nun nach Ivanov ein Mäzen und woher kamen sie? Ivanov nennt als Mäzene im Silbernen Zeitalter in erster Linie Kaufleute aus Moskau.²⁵¹ Die Petersburger bezeichnet Ivanov mit einem aus Puškins *Евгений Онегин* nicht ganz korrekt entnommenen Zitat als „den gespielten Freischütz durch den Fingerzeig der sanften Schülerinnen“ («разыгранный Фрейшиц перстами кротких учениц»)²⁵² und deutet damit eine vorgetäuschte Stärke der Petersburger an. Der Adel wollte vortrefflich und fehlerfrei sein, aber versteckte sich in Wirklichkeit hinter einer aufgesetzten Maske und spielte nur den bewundernswerten Freischütz. Ivanov beschreibt das Leben der Moskauer Mäzene näher. Sie würden in Moskau große Villen bauen, in unnatürlichen Posen schlafen, wie auf den Bildern von Somov, und im Kreis der Millionäre Kuzmins *Венецианские безумцы* („Die Venezianischen Verrückten“) aufführen.²⁵³ Die Mäzene hatten also alle Annehmlichkeiten des Lebens. Sie ließen sich wunderbare Häuser nach ihren Vorstellungen erbauen, verfügten über so viel Geld, Zeit und Muße, dass sie selbst beim Schlafen kunstvolle Positionen einnehmen konnten und zu prunkvollen Theateraufführungen gingen, so wie es jene von *Венецианские безумцы* im bekannten Moskauer Salon der Kunstsammlerin Evfimija Nosova gewesen sein soll.²⁵⁴

²⁴⁹ Vgl. ebd.. Mit „Namen“ bezieht sich Ivanov in erster Linie auf Leonid Andreev, den er bewunderte.

²⁵⁰ Ivanov 1994, Bd. 3, 246.

²⁵¹ Vgl. Kapitel 1.3. für den Aufschwung der Moskauer Kaufmannschaft.

²⁵² Ivanov 1994, Bd. 3, 250. In Puškins Original heißt es, kurz bevor Onegin Tat'janas Brief liest, „разыгранный Фрейшиц перстами робких учениц“ (Puškin 1950: 69). „Der Freischütz“ (Uraufführung 1821 in Berlin) ist eine Oper von Carl Maria von Weber, in der ein Jüngling einen Probeschuss ablegen muss um die Tochter des Fürsten zu heiraten. Aus Angst zu versagen schließt er einen Pakt mit dem Bösen und erwirbt Freikugeln, um sich damit als untadeligen, unfehlbaren Mann zu präsentieren.

²⁵³ Vgl. ebd. Ivanovs Aussage bezieht sich auf Somovs Bilder *Спящая женщина в синем платье* („Schlafende Frau im blauen Kleid“) und *Спящая молодая женщина* („Schlafende junge Frau“), auf denen man zwei im Schlaf leicht lächelnde, in eleganter Haltung auf Diwanen liegende Damen sieht. Im Lied *Венецианские безумцы* (1912) beschreibt Michail Kuzmin den Lebensstil und die Kunst Venedigs im 18. Jahrhunderts. *Венецианские безумцы* wurde 1914 im Salon von Nikolaj Rjabušinskijs Schwester Evfimija Nosova unter der künstlerischen Gestaltung von Sergej Sudejkin (1882-1946) uraufgeführt. Die Musik komponierte Kuzmin selbst (vgl. Ji Joung 2002).

²⁵⁴ Vgl. Ji Joung 2002. Für eine Beschreibung der Theateraufführung vgl. Bogomolov, Malmstad 1996, 189.

Innerhalb der Reichen gab es weitere Abstufungen. Auf den obersten Rängen standen die „Multimillionäre“ („архимиллионеры“)²⁵⁵, auf den mittleren folgten die Besitzer bescheidener 10.000 Millionen und ganz unten standen die einfachen Millionäre. Metaphorisch schreibt Ivanov über sie: „На долю просто миллионеров оставались роли конюхов и служанок“ („Auf den Anteil der schlichten Millionäre entfielen die Rollen der Knechte und Dienstmädchen“).²⁵⁶ Es lässt sich davon ausgehen, dass man zu jener Zeit durchaus im Besitz eines Vermögens von mehreren Millionen sein musste, um im Kreis der mit dem Etikett „neureich“ („нужорнш“)²⁵⁷ Versehenen tatsächlich als jemand zu gelten.

Oftmals waren seien es nicht die alten Kaufleute, das heißt die Generation der Väter, die als Mäzene wirkte, sondern erst ihre Nachfahren. Die Väter hätten das Unternehmen aufgebaut, Beziehungen geknüpft und Reichtum angehäuft. In ihrem Geist seien sie schon Mäzene gewesen («были меценатами в душе»)²⁵⁸ wenn sie am Jahrmarkt ein Schwein um 10.000 Rubel aßen, ohne davon schlaflose Nächte zu bekommen. Ihre Söhne, die sich nicht mehr um Geschäfte oder Geldbeschaffung kümmern mussten, entwickelten sich weiter und konnten sich der schöngestigen Kunst widmen, „sie begannen Futuristen zu sammeln“ («начали коллекционировать футуристов»)²⁵⁹. Mehrfach weist Ivanov darauf hin, dass Mäzene die Kinder der reichen Familien waren, vgl. dazu etwa Seite 250 und 251 («приехал (...) молодой человек, наследник многих миллионов»). Die Mäzene konnten sehr unterschiedlich sein hinsichtlich ihrer Mittel, Freigiebigkeit, Geschmack, oder Bildung, jedoch eine Tatsache vereinte sie:

Но при всем различии их пристрасти и деятельности все они были братьями по духу: все они родились меценатами.²⁶⁰

Aber bei allen Unterschieden hinsichtlich ihrer Vorlieben und ihrer Betätigung waren sie alle in der Seele Brüder: Sie alle wurden als Mäzene geboren.

Wie lässt sich das höhere mäzenatische Engagement der Generation der Söhne im Vergleich zu den Eltern erklären? Die Generation der Mäzene hatte ihr Geld nicht selbst verdient und durch das Erbe einen anderen Zugang zu Reichtum. Die Verfügbarkeit von großen Geldmengen war für sie etwas Selbstverständliches. Es fiel ihnen daher leichter, Geld auszugeben. Die ältere Generation hingegen hatte das Wissen um die Mühen, die mit der

²⁵⁵ Ivanov 1994, Bd. 3, 250.

²⁵⁶ Ivanov 1994, Bd. 3, 250.

²⁵⁷ Vgl. Ingold 2002, 88. *Нужорнш* ist vom französischen *nouveau riche* abgeleitet.

²⁵⁸ Ivanov 1994, Bd. 3, 250.

²⁵⁹ Ebd.

²⁶⁰ Ebd.

Erarbeitung des Geldes verbunden war. Und natürlich ist jener Aspekt von Relevanz, den Ivanov mehrfach hervorhebt: Die Väter sind beschäftigte Kaufleute, die Söhne haben Zeit für die Kunst.²⁶¹

Es gab nicht nur männliche Gönner, sondern auch Mäzeninnen. Sie waren seltener, und laut Ivanov zum Großteil „sehr geizig“ («очень скупы»)²⁶². Daraus lässt sich ableiten, dass sie für Literaten weniger interessant waren, denn zu den beiden wichtigsten Eigenschaften eines Mäzens zählten seine Mittel und seine Freigiebigkeit. Tatsächlich berichtet Ivanov deutlich seltener von Mäzeninnen als von Mäzenen, davon auszunehmen ist eine Anekdote über die Frau eines gewissen „P“, der während der Zeit des Krieges reich wurde und dann verstarb. Sie lebte fortan allein und ging zwei Leidenschaften nach – der Protektion von Kunst und dem Kauf von Lampen und allerhand anderen elektronischen Apparaten. Es sei schwer zu sagen gewesen, welche Leidenschaft sie stärker getrieben habe. Geld für Kunst gab sie allenthalben aus und stellte Schecks über tausende Rubel aus. In ihrem Boudoir hingegen konnte man 34 Lampen aller Art zählen. Alles fand jedoch mit dem 25. Oktober 1917 ein jähes Ende, sowohl das Geld als auch die Lampen.²⁶³ Ivanov zeigt in seiner kurzen Geschichte nicht nur, was für ausgefallene Steckenpferde Mäzeninnen besaßen, sondern weist auch darauf hin, dass wer im Silbernen Zeitalter reich war und als Mäzen wirkte, diesen Status nach der Revolution verloren hatte.

Mäzene galt es oft aktiv zu suchen. Auf einen Mäzen konnte nicht verzichtet werden. Die Einnahmequelle war für Literaten dringend nötig, führt Ivanov aus, denn Absatz beim breiten Publikum hatten nur jene Bücher oder Bilder, die der Öffentlichkeit gefielen. Den Geschmack der Öffentlichkeit traf, was von der Art bekannt war. Mit fortschrittlichen, künstlerischen Werken war hingegen kein Geld zu machen, ganz egal ob es sich dabei um die Zeitschrift *Аполлон* oder eine Ausstellung der heimischen Kubisten handelte.²⁶⁴ Wie dringend Literaten, als Vertreter von neuartigem und für das Publikum schwer zu verstehendem Material, Gönner brauchten, um auch schon Kleinigkeiten zu finanzieren, wird in einer scherzhaften Episode über Mandel'stams Eintreffen bei einer Versammlung von *Гунерборей* deutlich: «Бегал Мандельштам и, не здороваясь, искал „мецената“, который бы заплатил за его

²⁶¹ Vgl. ebd.

²⁶² Ebd., 256.

²⁶³ Ebd., 256.

²⁶⁴ Vgl. ebd., 249.

извозчика» („Mandel'stam kam gelaufen und suchte ohne zu grüßen einen ‚Mäzen‘, der seinen Kutscher zahlen würde.“)²⁶⁵

Die aktive Suche nach Mäzenen gestaltete sich nicht einfach. Es war eine delikate und schwierige Sache, einen Mäzen zu gewinnen, die nicht immer glückte. Auf welche Weise gingen Literaten an dieses Unterfangen heran? Die erste Möglichkeit war, dem Mäzen ein Angebot zu machen, einen Almanachen oder eine Zeitschrift herauszugeben, in der er aufscheint. Ein gewisser Erfindergeist gehörte beim Ausdenken von Vorschlägen dazu, über den Mandel'stam in solchen Fällen in höchstem Maße verfügt haben soll. Wie das Werk am Ende aussah und wann es erschien, hätte Mandel'stam wenig gekümmert, da er zu dem Zeitpunkt bereits einen neuen Anzug und neue Stiefel besessen hätte, und sich gestärkt und neu eingekleidet auf die Suche nach einem neuen Mäzen gemacht hätte.²⁶⁶ Daneben bestand eine zweite Möglichkeit darin, durch Überzeugungsarbeit und hartnäckiges Belagern jemandem vom eigenen Vorhaben zu überzeugen. Gerade bei großen Summen konnten sich die Verhandlungen ziehen: Gumilev wollte eine monatlich erscheinende Zeitschrift herausgeben. Er verbrachte lange Abende mit einem reichen Ästhet, während derer sie sich über Kunst und insbesondere über die Notwendigkeit der geplanten Zeitschrift unterhielten. Wann immer das Gespräch auf das Thema Geld kam, beschwichtigte der Ästhet, es sei nicht das geringste Problem, das Geld aufzubringen, viel wichtiger wäre es doch, die Beziehung zu den Symbolisten herzustellen. Schließlich waren alle inhaltlichen Aspekte geklärt und der zukünftige Mäzen aß bei Gumilev zu Abend. Der Ästhet wiederholte im Verlauf des Abends, dass Geld Unsinn sei und dass es da sei, wobei er sich auf die Tasche klopfte. Als Gumilev ihn bei der Verabschiedung fragte, ob er nun die Zeitschrift finanzieren würde, entgegnete der Ästhet „mit großer Härte“ («с большой твердостью»),²⁶⁷ er würde nichts geben. So war es dann auch, er gab tatsächlich nichts.²⁶⁸ Die Geschichte zeigt, dass die Verfügbarkeit von Mitteln und die Freigebigkeit der Reichen keineswegs Hand in Hand gehen musste. Die (potenziellen) Mäzene betonten zwar, Geld sei kein Problem, da sie selbst ausreichend davon hatten, doch waren sie allein deswegen nicht gewillt, künstlerische Vorhaben zu unterstützen. Schließlich gab es noch eine dritte Möglichkeit, Mäzene zu gewinnen. Vor allem jene Leute, die keine Vorliebe zum ausgeprägten Mäzenatentum hatten und keine großen Summen gaben,

²⁶⁵ Ebd., 223. Indem Mäzen unter Anführungsstriche gesetzt ist wird betont, dass es sich beim Zahlen des Kutschers von Künstlern nicht um Beträge in der Größenordnung handelt, die Mäzene normalerweise aufbringen. Mandel'stam suchte also einen Schriftsteller-Freund, der ihm kurz aushelfen könnte.

²⁶⁶ Vgl. ebd., 253.

²⁶⁷ Ebd., 255.

²⁶⁸ Vgl. ebd.

die jedoch durchaus geneigt waren, Geld zu leihen, kleinere Beträge zu schenken oder zum Essen einzuladen konnten irreführt werden. Eines Tages soll der Dichter X einem dieser kleinen Mäzene eine Notiz vom Dichter Y überbracht haben, jener sei krank und bitte um 100 Rubel. Tags darauf kommt X, bedankt sich, und bittet gleichzeitig um Hilfe für den Dichterefreund B, der unter die Straßenbahn geriet. Am Abend desselben Tages traf der Mäzen alle drei, fröhlich gemeinsam im Restaurant *Вена* essend.²⁶⁹ Wenngleich hier im Beispiel die Täuschung im Vordergrund steht, zeigt sich der starke Zusammenhalt zwischen den Poeten bei der Suche nach Mäzenen, der bei Ivanov auch an anderen Stellen beschrieben wird.²⁷⁰

Die Absichten, die die Mäzene selbst verfolgten, konnten vielfältig sein. Ivanov erzählt dazu die Geschichte des jungen Mäzens „I“, einem reichen Erben, der 1913 nach St. Petersburg kam. Er schwärmte für Gedichte, Musik und Theater und gründete einen Club der Verehrer der Schönheit, den er *Голубая звезда* („Blaue Nelke“) nannte. Er kaufte Bilder, gab Geld an Verlage und organisierte große Abendessen zu denen er die neuen Freunde einlud. Nach dem Essen las er Kapitel aus seinem neuen Roman vor oder rezitierte selbst geschriebene Gedichte. Beim Gehen nahm er jeden Gast einzeln zur Seite und drückte ihm bei der Verabschiedung 25 Rubel in die Hand.²⁷¹ Was dem jungen I damit gelang, war Aufmerksamkeit zu erlangen. Literaten, so wie Ivanov, kamen zu seinen Abenden und hörten sich seine Texte an. Ernsthaft interessiert wird es die Schriftsteller nicht haben, bedenkt man, welche Gedichte I vortrug:

Моя любовь так печальна,
Как кофе, который остыл...²⁷²

Meine Liebe ist so trist,
Wie Kaffee, der abkühlte...

Und doch, die Literaten kamen immer wieder. Es war ein ausgewählter Kreis aus 20 Personen, die ihm zuhörten und ihm dadurch Wichtigkeit gaben. Seine Gäste konnten sich amüsieren, auch wenn sie ihre freie Meinung nur eingeschränkt äußern konnten. Nicht zu applaudieren nach einer Lesung des jungen I könnte schließlich zur Folge haben, dass man zum nächsten vorzüglichen Essen nicht mehr eingeladen werden würde. I war es einerlei, aus welcher Motivation seine Gäste kamen. Sein Ziel war ganz offensichtlich sich als Literat zu fühlen, ein Publikum zu haben und Zuspruch zu erhalten für seinen Roman. Die Anerkennung für sein literarisches Schaffen war ihm so wichtig, dass er auch Lügen gegenüber den

²⁶⁹ Vgl. ebd., 256.

²⁷⁰ Vgl. ebd., 253f.

²⁷¹ Vgl. ebd., 251f.

²⁷² Ebd., 252.

Verwandten auf sich nahm um an mehr Geld zu kommen, mit dem er gesellige Abende finanzieren konnte. Ivanov macht sich über I lustig. Jene, die zu seinen Essen gingen und Unterstützung vorgaben, ohne sich wirklich für seine Werke zu interessieren, stellt Ivanov in keiner Weise abwertend dar. Auch darin spiegelt sich die finanzielle Situation der Künstler in St. Petersburg wieder. Mit Dankbarkeit wurde jemand wie I aufgenommen, der Geld hatte und bereit war, es zu verteilen gegen den kleinen Gefallen, das Gefühl von Beliebtheit zu erhalten. Geld bestimmte das Verhalten. Etwa auch in jenem Fall, in dem Sologub, nachdem er erfuhr, dass er nur 50 Kopeken per Zeile für ein in einem Almanach gedrucktes Gedicht erhalten würde, seine Frau anwies die „Gedichte für 50 Kopeken“ («стихи на полтиннику»)²⁷³ aus der untersten Lade zu holen.²⁷⁴

Ivanov berichtet in einer weiteren Geschichte über die Absichten der Mäzene. Der Poet M. [Mandel'stam] soll mit seinem herausragenden Spürsinn für Mäzene («на меценатов у него был нюх как у гончей»)²⁷⁵ im Vorortzug einen gewissen Fridrich Fridrichovič kennen gelernt haben. Er schlug Fridrich Fridrichovič, der eine Fabrik besaß und selbst Gedichte schrieb, vor, zusammen einen Almanach herauszugeben. Fridrich Fridrichovič willigte ein, lehnte je doch Georgij Ivanov als Redakteur ab und wünschte sich einen „soliden“²⁷⁶ Literaten, Bal'mont etwa, oder Sologub. Mandel'stam versicherte, dass all das in keiner Weise ein Problem sei, und er selbst Dimitrij Cenzor überzeugen könne. Mit Dimitrij Cenzor erklärte sich Fridrich Fridrichovič einverstanden. Schließlich musste geklärt werden, in welcher Reihenfolge die Literaten in den Almanachen aufgenommen werden sollten. Alphabetisch, erklärte man Fridrich Fridrichovič, beginnend mit Achmatova. Fridrich Fridrichovič wollte daraufhin ein Pseudonym mit A wählen, um noch vor Achmatova zu stehen, doch das wäre zu augenscheinlich und man konnte ihn davon abbringen. Er wählte einen Namen mit dem Buchstaben „B“.²⁷⁷ Der Mäzen hatte sein Ziel erreicht. Er stand in einer Reihe mit den berühmten Literaten der Zeit. Der Almanach erschien tatsächlich im Jahr 1915 unter dem Titel *Альманахи стихов, выходящие в Петрограде* („Almanachen der Gedichte, erschienen in Petrograd“) und der Redakteur war tatsächlich Dimitrij Cenzor. Die gedruckten Literaten umfassten Achmatova, Bart, Blok, Gumilev, Ivanov, Kuzmin, Mandel'stam und Cenzor selbst.²⁷⁸ Es gibt zwei Auffälligkeiten, die vom zugrunde liegenden

²⁷³ Ebd., 255.

²⁷⁴ Vgl. ebd., 254f.

²⁷⁵ Ebd., 253.

²⁷⁶ Ebd., 254.

²⁷⁷ Vgl. ebd., 253f.

²⁷⁸ Vgl. ebd., 680 (Крейд, Мосешвили).

wahren Kern von Ivanovs Schilderung zeugen: Erstens, hatten alle Literaten bereits einen Namen, mit Ausnahme Solomon Barts, der in Wirklichkeit nicht Fridrich Frichrichovič hieß, sondern Solomon Kopel'man und der einzig Unbekannte in der Reihe war. Von ihm sind im Almanach zwei Gedichte enthalten, „У смерти моей голубые глаза...“ („Bei meinem Tod blaue Augen...“) und „Я не испил вина краснее губ твоих...“ („Ich trank nicht von dem Wein roter als deine Lippen...“), die Bart später im Gedichtheftchen *Флоридеи* („Florideophyceae“, 1917) veröffentlichte.²⁷⁹ Zweitens, war Dimitrij Cenzor (1877-1947), der den Almanachen herausgab, im Gegensatz zu den übrigen Dichtern kein Akmeist. Seine Gedichte sollen sogar den Spott der Akmeisten hervorgerufen haben.²⁸⁰ Es hätte aus der Sicht der Akmeisten keinen Grund gegeben, Cenzor als Redakteur zu wählen, wenn dies nicht von außen gewünscht worden wäre. So lange es dem Mäzen Recht gemacht werden konnte, waren offensichtlich Differenzen, wie sie zwischen Cenzor und den Akmeisten bestanden, unwesentlich.

Ein weiteres Dokument über die Vorbereitungen des Almanachen ist ein Brief von Kopel'man an Cenzor vom 15. März 1915, in dem Kopel'man schreibt es tue ihm leid zu hören, dass Cenzor Schwierigkeiten mit dem Almanachen habe, dass er ihm jedoch leider nicht helfen könne. Der „festgelegte Platz“ bestimme sich folgendermaßen: «Свершенья нет: живу игрой / Без глубины и без значенья» („Es gibt keine Leistungen: ich lebe durch Spiel / Ohne Tiefe und ohne Bedeutung“).²⁸¹

Wer war nun Solomon Bart? Weder Geburts- noch Sterbedatum sind bekannt.²⁸² Nach *Флоридеи* veröffentlichte Bart in der Emigration in Warschau weitere Gedichtsbände, die erst seit 2002 in *Собрание стихотворений* gesammelt vorliegen, herausgegeben von Lazar Fleishman in der Reihe Stanford Slavic Studies, Band 24. Nachdem das literarische Debüt von Bart in Petrograd 1917 nicht die Aufmerksamkeit der Presse erregt hatte und in der Revolution unterging, wurde Bart in Warschau nach Veröffentlichungen in der Zeitschrift *За Свободу!* („Für die Freiheit!“) und nach einem Vortrag im Kreis *Содружество* („Gemeinschaft“) 1932 zunehmend bekannter. Die größte Plattform für seine Veröffentlichungen war die Zeitschrift *Молва* („Molva“), die *За Свободу!* nachgefolgt war und in welcher nicht nur Gedichte, sondern auch Prosa und Aufsätze von Bart gedruckt

²⁷⁹ Vgl. ebd.

²⁸⁰ Vgl. *Vospominanija* 1993, 516 (Крейд).

²⁸¹ Brief von Solomon Kopel'man an Dimitrij Cenzor, 15. März 1915 zitiert nach Timenčik 1994, 67. Der „festgelegte Platz“ bezieht sich auf die Reihung im Almanach. Das Gedicht, aus dem zwei Zeilen als Begründung angeführt sind, befindet sich nicht im Almanach, in einer abgeänderten Form allerdings im ersten Gedichtsbüchlein („Свершенья нет. Так чередой / Стихают юности воленья“).

²⁸² Vgl. Bogomolov 2003, 334.

wurden. *Камни... Тени...* („Steine... Schatten...“, 1934) erschien, als wäre es sein erstes Gedichtsbüchlein, von *Флоридеи* wusste man in Warschau nichts. Zwischen 1932 und 1934 stand Bart mit Gomolickij, der über Bart schrieb, in engerem Kontakt. Es verband die beiden, dass sie gleichzeitig nach Warschau gekommen waren und bereits in Russland ein früheres Erstwerk publiziert hatten. Nach einem Zerwürfnis 1934 setzte Bart seine literarischen Projekte eigenständig fort. In Warschau geriet er in ein Vakuum, er orientierte sich zunehmend an den Emigranten in Paris.²⁸³ Über das so genannte zweite Buch (mit *Флоридеи*, von dem in Warschau niemand wusste, wäre es das dritte) *Душа в иносказаньи* („Die Seele in der Allegorie“), schrieb der der Kritiker Georgij Adamovič in *Последние Новости*:

У Барта, в сборнике «Душа в иносказаньи» есть то, что можно было бы назвать лирическим содержанием. Ему есть о чем писать. (...) Среди книг последнего времени это одно из тех, которые действительно, что-то «обещают» - хотя автору и надо еще много поработать (...). Но работа будет плодотворной. К Барту уже и теперь довольно часто приходят слова, которых никак не ждешь – и которые сразу принимаешь, как нужные, верные, незаменимые.²⁸⁴

Bei Bart, im Büchlein «Душа в иносказаньи» gibt es das, was man lyrischen Inhalt nennen könnte. Er hat etwas, worüber er schreibt. (...) Unter den Büchern der letzten Zeit ist es eines jener, die wirklich etwas „versprechen“ – auch wenn der Autor noch eine Zeit lang viel arbeiten muss (...). Aber die Arbeit wird fruchtvoll sein. Bart kommen bereits jetzt ziemlich oft Worte, die vollkommen unerwartet sind – und die man sofort versteht, als nötige, wahre, unbemerkte.

Der Mäzen Bart aus Ivanovs Erinnerungen hatte also auch mit seinen eigenen Werken Erfolg und eine über den Status Mäzen hinausgehende Bedeutung erlangt. Dass er weitgehend unbekannt war, ist auf die literarische Einsamkeit, die den Großteil seiner Schaffenszeit in Warschau prägte, zurückzuführen.²⁸⁵

Wie gestalteten sich die Beziehungen zwischen Mäzenen und Literaten? Aus der Sicht der Literaten sah der optimale Fall so aus, dass der Mäzen Geld zu Verfügung stellte und nichts Weiteres wollte, sich bevorzugt überhaupt nicht weiter einmischte. So etwa „U“[Uškov], der jährlich die Verluste einer „außergewöhnlich ästhetischen Petersburger Zeitschrift“ («чрезвычайно эстетический петербургский журнал»)²⁸⁶ deckte. Uškov sei der Inbegriff von Korrektheit und Geduld gewesen und habe die Redaktion nach ihren eigenen Vorstellungen arbeiten lassen. Einzig und allein seine Unterschrift an der Stelle des Herausgebers soll davon zeugt haben, dass es ihn gab.²⁸⁷ Diese optimale Situation habe sieben Jahre gehalten, dann habe Uškov unerwartet auf sich aufmerksam gemacht, mit einem

²⁸³ Vgl. Fleishman 2002, 13-22.

²⁸⁴ Georgij Adamovič, Стихи. In: *Последние Новости*, 13. Februar 1936, 2 zitiert nach Fleishman 2002, 23.

²⁸⁵ Vgl. Fleishman 2002, 25f.

²⁸⁶ Ivanov 1994, Bd. 3, 250.

²⁸⁷ Vgl. ebd. Für Makovskij's Darstellung von Uškov vgl. Kapitel 2.3.

Wunsch der gegen die Vorstellungen der eleganten, geschmackvollen Zeitschrift ging: Ein Porträt des Herausgebers von Sorin sollte eingefügt werden.²⁸⁸ Für die Redaktion sei es eine schreckliche Vorstellung gewesen, die Reproduktion eines Bildes von Sorin unterzubringen. Man habe versucht, Uškov davon abzubringen und ihm eine Reihe anderer Maler vorgeschlagen. Doch vergebens. Das Ultimatum des sonst nachgiebigen Mäzens habe gelautet, entweder werde das Portrait von Sorin gedruckt oder es gebe kein Geld mehr. Das Portrait sei daraufhin eingefügt - auf einer eigenen Seite, in Farbe, strahlend, mit einem verzierten Rahmen.²⁸⁹ Die Beziehungen zu einem Mäzen konnten also generell sehr gut sein und dann plötzlich zu Problemen führen, sobald nämlich der Mäzen seine eigenen Vorstellungen berücksichtigt sehen wollte. Geld bedeutete Macht, und so blieb dem Literaten letztlich nichts anderes übrig, als auf seine Vorstellungen einzugehen. Die Drohung von Geldentzug war eine starke Waffe, es war schwierig in kurzer Zeit jemanden zu finden, der die finanziellen Mitteln des bewährten alten Mäzens hatte und gewillt war, seine Rolle einzunehmen.

Die Dauer der Beziehungen zwischen Mäzenen und Literaten waren offensichtlich sehr unterschiedlich, vergleicht man Uškovs langjährige Zuwendungen an *Аполлон* mit den Mäzenen Mandel'stams, die schnell vergessen waren, sobald der neue Anzug gekauft war.²⁹⁰ Die gesamte zeitliche Spanne, von sehr kurz bis sehr lang, war damit abgedeckt. Und in manchen Fällen traf man einen Mäzen von früher unter geänderten Lebensbedingungen wieder. So der Ritter M., einst in den Jahren 1914-1915 ein kleiner Mäzen in St. Petersburg, der Abende in seinem luxuriösen Zimmer veranstaltete und den Künstlern Geld lieh. Zu seinen Abenden kamen Kuzmin, Vjačeslav Ivanov, Achmatova und Vrangels und trugen vor. Der Gastgeber wusste über alles Bescheid – Dichtung, Philosophie, bildende Kunst. Er war freundlich, und vor allem reich. Nach der Revolution traf ihn Ivanov per Zufall wieder auf einer winterlichen Reise in die Provinz. Der ehemalige Ritter M. war irgendwie dorthin geraten und diente dort. Der junge Mann von früher sei kaum wieder zu erkennen gewesen, um ein vielfaches gealtert, sah er nun aus wie ein Greis. Alles, was ihm von früher geblieben war, sei ein Monokel und die Begeisterung für Kunst gewesen. Am kleinen Theater in der Stadt habe er Prinzessin Turandot inszeniert.²⁹¹ Durch diese Geschichte, genau so wie durch

²⁸⁸ Savelij Sorin (1878-1953) war Maler und zeichnete vor allem in den Jahren 1900 bis 1910 viele Portraits, die auch in Zeitschriften gedruckt wurden.

²⁸⁹ Vgl. Ivanov 1994, Bd. 3, 251.

²⁹⁰ Vgl. ebd., 253.

²⁹¹ Vgl. ebd., 256f und Ivanov 1994, Bd. 2, 245-254 für die Erzählung *Любовь бессмертна* („Liebe ist unsterblich“) über die Begegnung von Ivanov und dem ehemaligen Ritter M. im Jahr 1920.

die beschriebene Anekdote um die Mäzenin P, Sammlerin von Lampen und Kunst, gibt Ivanov an, in welchen zeitlichen Rahmen das private Mäzenatentum einzuordnen ist und dass es nach 1917 in seiner vorherigen Form nicht mehr existierte.

4. Aleksandr Burov und die Fortführung des Mäzenatentums des Silbernen Zeitalters

Im folgenden Kapitel wird der Fortbestand der Tradition des Mäzenatentums des Silbernen Zeitalters im Exil untersucht. Dafür wird zuerst das Umfeld der Kunstförderung in der Emigration betrachtet. Anschließend werden die Absichten des reichen Schriftstellers Aleksandr Burov ergründet, sowie die Bedeutung, die er für die Weiterführung des Mäzenatentums hatte.

4.1. Bedingungen des Mäzenatentums in der Emigration

Ein Großteil der emigrierten Literaten der älteren und jüngeren Generation lebte im Exil in materieller Armut. Die Lage der Literaten im speziellen war noch schlechter, als die Lage von anderen Gruppen emigrierter Intellektueller, wie Maler, Bildhauer oder Wissenschaftler. Während etwa die Komponisten Rachmaninov oder Stravinskij im Exil Prestige erlangten und Einnahmen lukrierten, gelang ihnen ebenbürtigen Schriftsteller zumeist weder das eine noch das andere.²⁹²

Das Instrument der Literatur ist die Sprache, doch diese war gleichzeitig das größte Hindernis, in der Emigration einen direkten Zugang zu einer breiten Öffentlichkeit zu erreichen, weswegen sich Maler und Musiker wesentlich leichter dabei taten, das kunstinteressierte Publikum anzusprechen. Mit der Verarmung und Denaturalisierung der Emigranten schrumpfte der russische Büchermarkt zunehmend. Von der literarischen Tätigkeit konnten nur jene leben, die in Fremdsprachen übersetzt wurden und in diesen Fremdsprachen Erfolg hatten. Das glückte nur wenigen Schriftstellern. In unterschiedlichen Schaffensperioden zählten dazu Mark Aldanov und Michail Osorgin, deren Romane in Amerika großen Erfolg hatten. Eine weitere Ausnahme stellte auch der Nobelpreis Bunins dar (1933), der dem Schriftsteller für ein paar Jahre ein Leben in besseren Verhältnissen ermöglichte.²⁹³

Der Bedarf an finanzieller Unterstützung war mindestens so groß wie im Petersburg des Silbernen Zeitalters. Es war nach Aleksandr Amfiteatrov (1862-1938) „in einem Wort alles wie bei uns im Jahr 1917, nur miserabler und schlechter“ («Словом, tout comme chez nous в 1917, только мизернее и хуже»)²⁹⁴. Die Literaten waren auf Wohltätigkeit angewiesen. Prinzipiell hatten sie die Möglichkeit, sich an staatliche Fonds zu wenden oder sich selbst auf

²⁹² Vgl. Struve 1996, 164.

²⁹³ Vgl. Struve 1996, 164.

²⁹⁴ Burov i ego korrespondenty 2004, 586. Brief von Aleksandr Amfiteatrov an Aleksandr Burov vom 3. Februar 1932.

die Suche nach Mäzenen zu machen. Avgusta Damanskaja (1875-1959) beschreibt in einem Brief vom 6. März 1931, welcher hoher Anteil der Literaten in irgendeiner Weise finanziell unterstützt werden musste:

Мне было бы неприятно, если бы Вы передали это кому-либо с моих слов – но, за исключением Осоргина, Алданова и меня, субсидии получают *все без исключения* эмигрантские писатели. Одни из Сербии, другие из Чехии, третьи и из Сербии, и из Болгарии, и из Чехии, четвертые от жемчужного короля Розенталя, пятые от меценатов, которых умеют находить, шестые из Америки и т.д.²⁹⁵

Es wäre mir unangenehm, wenn Sie jemandem meine Worte weitererzählen – aber mit Ausnahme von Osorgin, Aldanov und mir erhalten *ohne Ausnahme alle* emigrierten Schriftsteller Subventionen. Die einen aus Serbien, andere aus Tschechien, die dritten sowohl aus Serbien als auch aus Bulgarien und aus Tschechien, die vierten vom Perlenkönig Rosental', die fünften von Mäzenen, die sie zu finden vermochten, die sechsten aus Amerika und so weiter.

Damanskajas Brief zeigt, dass die Tradition des Mäzenatentums des Silbernen Zeitalters im Ausland weiter fortgeführt wurde. Das Wissen über die Suche und den Umgang mit Mäzenen wurde gewissermaßen mit ins Exil genommen und dort weiter angewandt. Es bestand nach wie vor das Idealbild von Sponsoren egal welcher Art, die Geld gaben und sich nicht einmischten: «Если бы я был Мильераном, я бы дал Яблоновскому 2.000.000 франков: делайте русскую газету – пишите что хотите»²⁹⁶ („Wenn ich Millerand wäre, würde ich Jablonovskij 2.000.000 Francs geben: Machen Sie eine russische Zeitung – schreiben Sie, was Sie wollen“). Es gestaltete sich äußerst schwierig, in der Emigration Mäzene zu finden und

²⁹⁵ Ebd., 561. Brief von Avgusta Damanskaja an Aleksandr Burov vom 6. März 1931. Leonard Rosental' absolvierte die Petersburger kaufmännische Fachschule, handelte dann erst mit Antiquitäten und später ebenso mit Edelsteinen und Perlen, wofür er in der Emigration scherzhaft als „Perlenkönig“ bezeichnet wurde. In Frankreich gründete er einen Fonds für die Unterstützung bedürftiger Juden, den er nach dem Namen seiner Mutter *Фонд Рашели* („Fonds Rašeli“) nannte. Literaten half Rosental' materiell, von allen anderen Emigranten kaufte er bereitwillig verbliebene Wertgegenstände, bevorzugt Perlen. In seiner Villa veranstaltete er Empfänge, wohin er die Crème der russischen Emigration einlud. Rosental' erwarb die gesamte jährliche Perlenausbeute des Persischen Golfes, baute Häuser auf der Champs-Élysées und spendete astronomische Summen für wohltätige Zwecke. All das fand mit der Weltwirtschaftskrise 1929 ein jähes Ende. Innerhalb von wenigen Wochen verlor Rosental' 450 Millionen Francs und damit seine Perlenkrone (vgl. Russkaja Praga, Russkaja Nizza, Russkij Pariž 2001: 665f). Bunins Tagebuch erhält eine Reihe von Erinnerungen an Rosental'. Die erste Notiz stammt von Vera Bunin: «10/23 июня [1920] Банкет с французами. (...) Рядом со мной сидел Розенталь, король чемчугов, он русский еврей, ставший французом. (...) Он очень прост, видимо, интересуется русскими писателями. (...) Он нас пригласил к себе. У него свой отель около парка Монсо. (...) Поедем и посмотрим, как живут в Париже миллионеры» (Bunin 1981, 44). Ivan Bunin schrieb über den Besuch bei Rosental': «27/14. Вчера были у „короля чемчугов“ Розуталья. (...) Рыжий еврей. Живет (...) в чудеснейшем собст. отеле (какие гобелены, есть даже церковные вещи из какого-то древн. монастыря). (...) Говорят, что прошлый год „заработал“ 40 миллионов фр.» (Bunin 1981, 46). Zu Beginn des Folgejahres, im April 1922, verfasste Ivan Bunin noch einmal eine Notiz über Rosental': «В 5 у Мережковских с Розенталь предложил нам помощь: на год мне, Мережковскому, Куприну и Бальмонту по 1000 фр. в месяц.» (Bunin 1981, 85).

²⁹⁶ Russkaja Praga, Russkaja Nizza, Russkij Pariž 2001, 657. Brief von Boris Lazarevskij an Aleksandr Jablonovskij vom 9. August 1922. Aleksandr Jablonovskij (1870-1934) war Publizist und Prosaist. Alexandre Millerand (1859-1943) war französischer Präsident von 1920 bis 1924.

oftmals halfen staatliche Fonds eher als Privatpersonen. Wie enttäuscht die Literaten über die Knauserigkeit der reichen emigrierten Russen waren und welche bedeutsame Rolle jüdische Gönner bei der Fortführung des Mäzenatentums spielten, zeigt sich in den Aufzeichnungen Lazarevskijs (1871-1936) nach Erhalt monetärer Hilfe von Seiten des tschechoslowakischen Präsidenten:

Пустой день и к вечеру опять дожд. Думаю о богатых русских... Кажется, ни один из русских не помог ни Куприну, ни Бунину, не говоря обо мне грешном. (...) Первый, помогший мне как следует, был француз, однорукий comendant Tiema... Дальше француз Эрнест Вугон. Дальше – полуармянин С.Г. Лианозов. Дальше – совсем армянин Б.Н. Долгоруков-Аргутинский. Дальше – чех Топич, чешка Маня Прагрова... Дальше – швед Хегелин... Иудейка Денисова С.В. Наконец, президент Чехославянской республики Масарик (...) А русские: Рябушинский грубо отказал, Денисов говорил похамски, Коковцов – совал 50 фр. Все это весьма красноречиво. (...) Куприн, вероятно, давно бы повесился, если не иудей Розенталь и иудейка Денисова... И что было бы с академиком Буниным, если бы не иудей Цетлины и Фундаминский... Значит, русские не могут или не желают ценить работников художественной литературы.²⁹⁷

Ein leerer Tag und am Abend wieder Regen. Ich denke an die reichen Russen... Es scheint, dass kein einziger der Russen Kuprin oder Bunin half, geschweige denn mir. (...) Der erste, der mir wie es sich gehört geholfen hat, war ein Franzose, der einarmige Kommandant Tiema... Weiters der Franzose Ernest Vougon. Ferner – der Halbarmenier S.G. Lianozov. Des Weiteren – der ganze Armenier B.N. Dolgorukov-Argutinskij. Dann – der Tscheche Topič, die Tschechin Maňa Pragrovà... Dann – der Schwede Hegelin... Die Jüdin Denisova S.V. Schließlich der Präsident der tschechoslowakischen Republik Masaryk (...). Und die Russen: Rjabušinskij sagte barsch ab, Denisov redete flegelhaft, Kokovcov steckte 50 Francs zu. All das ist überaus aufschlussreich. (...) Kuprin hätte sich wahrscheinlich schon lange erhängt, gäbe es nicht den Juden Rosental' und die Jüdin Denisova... Und was wäre mit dem Akademiemitglied Bunin, wenn es nicht die Juden Cetlin und Fundaminskij gäbe... Das heißt, Russen können oder wollen die Arbeiter der künstlerischen Literatur nicht schätzen.“

Durch die Tatsache, dass viele wohlhabende Russen der Emigration den Exilschriftstellern finanzielle Unterstützung untersagten, wuchs die Wichtigkeit jener Personen, die bereit waren zu geben. Einen herausragenden Stellenwert nahm Aleksandr Burov ein, der über einen der beiden wichtigsten Fonds der Emigration verfügte.²⁹⁸ Gemäß Mata d'Or war Burov der zweitreichste Mann nach Krymov der gesamten literarischen Familie in Paris («после Крымова самый обеспеченный материально человек среди всей нашей литературной

²⁹⁷ Ebd., 664ff. In Frankreich lebten drei Rjabušinskij Brüder. In Lazarevskijs Aufzeichnungen ist vermutlich von Pavel Rjabušinskij (1868-1924) die Rede, ein Industrieller, der vor der Revolution in Moskau die Zeitung *Утро России* („Der Morgen Russlands“) herausgab. Nikolaj Denisov war Ingenieur, Unternehmer und Direktor der Russisch-asiatischen Bank. Graf Vladimiv Kokovcov (1853-1943) war Finanzminister, Vorsitzender des Ministerrats und Bankier. Michail Cetlin (1882-1945) war als Literat (Pseudonym Amari), Herausgeber und Mäzen tätig, verheiratet mit Marija Cetlina (1882-1977), die ebenfalls als Mäzenin wirkte. Il'ja Fondaminskij (1880-1942) war Publizist (Pseudonym Bunakov), Herausgeber und Redakteur. Fondaminskij war ein ständiger Mitarbeiter der *Современные записки* (vgl. Russkaja Praga, Russkaja Nizza, Russkij Pariž 2001, 665f).

²⁹⁸ «Можно сказать, что вместе с находящимся в Нью-Йорке „Литературным фондом“ помощи русским писателям и ученым в изгнании существовал „Буровский Фонд“ такой же помощи, и одному только Богу известно, какой из этих фондов больше помогал» (Kirill Pomerancev 1957, Александр Павлович Буров. In: *Русская мысль* № 1125, 5 zitiert nach Pis'ма Adamoviča Burovu 2007, 325).

семьи Парижа»²⁹⁹. Burov förderte eine Vielzahl von Literaten und war mitunter auch der Einzige, der Mittel zur Verfügung stellte. Der einzige Makel seiner Großzügigkeit war, dass auf seine Zuwendungen üblicherweise auch seine Forderungen folgten.

4.2. Kurzbiografie von Aleksandr Burov

Aleksandr Pavlovič Burd (in der Emigration bekannt unter dem Pseudonym Burov) wurde 1867 im Gouvernement Podolia im Südwesten Russlands in einer armen jüdischen Familie geboren³⁰⁰. Burov erhielt eine technische Ausbildung und arbeitete als Direktor der Firma *Феникс* („Feniks“) sowie als beratender Ingenieur für französisch-russische Fabriken. In der Freizeit übersetzte Burov erst unter dem Pseudonym Burd-Voschodov (Voschodov nach dem Namen seiner Frau) Lieder aus dem Deutschen, unter anderem von Gerhard Hauptmann und Hermann Sudermann. Er schrieb auch eigene „Kassenlieder“, von denen das erste 1893 in Odessa aufgeführt wurde. 10 Jahre später erschien seine erste Erzählung *Гимн безумию* („Hymne an den Wahnsinn“) in der Petersburger Zeitschrift *Театр и Искусство* („Theater und Kunst“).³⁰¹ Insgesamt wurden 26 seiner Lieder an verschiedenen russischen Theatern inszeniert und verschafften Burov ein respektables Zusatzeinkommen. Im Februar 1919 emigrierte Burov. Kurz nach dem Tod seiner auf der Fahrt erkrankten Frau, überquerte Burov die polnisch-deutsche Grenze zu Fuß und lebte im Anschluss mehrere Jahre in Berlin. Für einige Zeit übersiedelte er nach Paris und zog vor dem Zweiten Weltkrieg erneut nach Deutschland. In den ersten Jahren der Emigration gelang es Burov verhältnismäßig rasch wieder auf die Beine zu kommen und durch seine technischen Fähigkeiten und sein kaufmännisches Talent wurde er bald vermögend.³⁰² Über 15 Jahre lang war er als technischer Berater der königlichen Werft von Amsterdam tätig. Daneben ging er seiner großen Leidenschaft, der Literatur, nach. Mit Begeisterung wandte sich Burov allem Gedruckten zu. Auf eigene Rechnung gab er Erzählungen und Romane über das Leben im vergangenen, zaristischen Russland heraus und ließ sie ins Deutsche oder Französische übersetzen. Nach

²⁹⁹ Mata d’Or 1937. In: *Для Вас*, № 7, 14. Februar 1937 zitiert nach Russkaja Praga, Russkaja Nizza, Russkij Pariž 2001, 668. Nikolaj Breško-Breškovskij (1874-1943, Pseudonym Mata d’Or) schrieb als Korrespondent aus Paris für die Rigaer Zeitung *Для Вас* („Für Sie“). Vladimir Krymov (1878-1968) war bereits im zaristischen Russland fast Millionär. Im Ausland konnte er sein Vermögen durch seine Arbeit als Vermittler im deutsch-sowjetischen Warenverkehr, der nach dem Vertrag von Rapallo (1922) wieder aufgenommen worden war, weiter vermehren. Acht Briefe von Krymov an Burov aus den Jahren 1933 – 1937 zeigen, dass die Millionäre eine freundschaftliche Beziehung zueinander pflegten (vgl. Burov i ego korrespondenty 2004, 633).

³⁰⁰ Für Burovs Erinnerungen an seine Kindheit und das Leben vor der Emigration siehe Burovs Autobiografie, die er 1953 an Sergej Makovskij schickte (vgl. Burov i ego korrespondenty 2004, 553).

³⁰¹ Vgl. ebd., 554.

³⁰² Vgl. Russkaja Praga, Russkaja Nizza, Russkij Pariž 2001, 668.

dem zweiten Weltkrieg zog Burov nach Holland um und schrieb dort weiter unaufhaltsam Bücher. Die verrückten Titel lassen bereits auf den sonderbaren Inhalt seiner Nachkriegsromane schließen, darunter *Тяжко мне, тяжело без Сталинградской России. В трех балладах. Плач вопиющего в пустыне, читается как роман* („Schwer ist mir zumute, schwer ohne das Stalingrader Russland. In drei Balladen. Ein Klagelied des zum Himmel Schreienden in der Einöde, liest sich wie ein Roman“, Leiden 1947), *Москва далека. Россия – книга золотая. В стихотворной форме* (Das ferne Moskau. Russland – das goldene Buch. In Versform, Holland 1950) oder der dreiteilige Roman Burovs, von ihm selbst als Meisterwerk angesehen, *Бурелом. Роман-летопись поколения последних императоров. Народы – Царства – Идеи - Времена* („Burelom. Roman-Chronik der Generation der letzten Herrscher. Völker – Zarenreich – Ideen – Zeit“, Paris 1955-1957). Von scharfen kritischen Stimmen blieben Burovs seltsame Werke verschont, denn eine Vielzahl der Literaten der Emigration befand sich in irgendeiner Weise in einem Abhängigkeitsverhältnis gegenüber Burov. Die Aspekte Wohlhabenheit, Literaturvernarrtheit und Bereitschaft zu geben hatten aus Burov einen attraktiven Mäzen gemacht, der nicht selten belangt wurde und neben Zeitschriften (*Числа, Иллюстрированная Россия*) auch eine Reihe von Literaten direkt finanziell unterstützte. Es entstand eine ständige Zweideutigkeit in der Korrespondenz mit Burov und insbesondere in den Rezensionen seiner Werke, die Burov von den Schriftstellern, denen er Mittel zur Verfügung stellte, hartnäckig eingeforderte. In der ersten Lebenshälfte Dramaturg und Übersetzer, nahm Burov in der zweiten Lebenshälfte typische graphomanische Züge an. Wie besessen veröffentlichte er seine schwer verständlichen Bücher. Seine literarische Berufung sah er als unzweifelhaft an. Über die letzten Jahre von Burovs Leben ist schließlich wenig bekannt, davon abgesehen, dass er immer wieder lange Reisen nach England unternahm, wo seine Enkelkinder lebten. Burov starb im Oktober 1957 in Amsterdam.

4.3. Rezeption von Burov als Schriftsteller und als Mäzen

Zu ersten Anfragen der Literaten der Emigration an Burov hinsichtlich materieller Unterstützung kam es 1930, nachdem Burov einige der bekanntesten Schriftsteller angeschrieben und sie zur Mitarbeit bei einer von ihm geplanten Zeitschrift eingeladen hatte. Die Pläne für seine eigene Zeitung verwarf Burov indes wieder und entschied sich Nikolaj Ocujs (1894-1958) Zeitschrift *Числа* finanziell zu unterstützen.³⁰³ Nach dem Erscheinen der vierten Nummer von *Числа* hatte nämlich die Theosophin und Gräfin Irma de Manciarli eine

³⁰³ Vgl. Burov i ego korrespondenty 2004, 562.

weitere Förderung von *Числа* abgelehnt und Ocup war nun nicht nur der alleinige Herausgeber, sondern musste auch dringend einen neuen Geldgeber für das apolitische, ästhetische und in der Produktion teure Journal finden. Burovs Bereitwilligkeit Mittel einzubringen, stellte einen Rettungsanker für die angeschlagene Zeitschrift dar.

Die Positionierung von *Числа* als drucktechnisch teure Zeitschrift auf hochqualitativem Papier wurde bei weitem nicht von allen Literaten der Emigration verstanden, wie aus Amfiteatrovs Brief an den Sponsor Burov vom 3. März 1932 hervorgeht:

Странное издание! Каких, должно быть, огромных денег оно стоит, и как жаль, что эти суммы в подобное тяжкое время уходят на голый эстетический снобизм! (...) Какобразишь, что за три месяца в Париже собрано на безработных всего 40.000 fr., т.е. меньше, чем стоит [изданием] одна книжка «Чисел», то делается жутковато. (...) Сын мой Владимир напечатал в «Числя» (по заказу Оцу) статью о Пильском, но ему за нее по сие время не заплатили. Тоже курьезно.³⁰⁴

Eine seltsame Ausgabe! Wie viel Geld muss sie kosten, und wie schade, dass diese Summen in einer solch schweren Zeit für bloßen ästhetischen Snobismus den Bach hinunter gehen! Wenn man überlegt, dass man in Paris für drei Monate insgesamt 40.000 Franc Arbeitslosengeld erhält, weniger, als die Herausgabe eines Heftes *Числа* kostet, so macht es das unheimlich. (...) Mein Sohn Vladimir druckte in *Числа* (gemäß der Bestellung Ocup's) einen Aufsatz über Pil'skij, aber dafür wurde er bis jetzt noch nicht bezahlt. Auch kurios.

Kritik an *Числа* erfolgte des Weiteren von Bunin (Brief an Burov vom 27. Juni 1933, «хотел написать Вам, поругать *Числа* (...)»³⁰⁵), Damanskaja (Brief an Burov vom 16. März 1931) und Balakšin (Brief an Burov vom 28. November 1934).³⁰⁶ Inhaltlich wurde in *Числа* entgegen dem äußeren Erscheinungsbild der Zeitschrift die Einfachheit und Menschlichkeit von Literatur, im Besonderen von Dichtung, propagiert.³⁰⁷ *Числа* unterschied sich von anderen Zeitschriften der Emigration einerseits durch die Verbannung der Politik und andererseits durch die Setzung zusätzlicher Schwerpunkte auf über Literatur hinausgehende Themen, wie Malerei, Musik und Tanz, wobei aktuelle Strömungen der westlichen Kunst ebenso einbezogen wurden. Auch hinsichtlich der Mitarbeiter verfolgte *Числа* eine eigene Linie und unterschied sich von *Современные записки*, wo die belletristische Abteilung vorwiegend mit den populärsten Schriftstellern zusammenarbeitete, und druckte in erster Linie junge Literaten. Ausnahmen waren Zinaida Gippius, Dmitrij Merežkovskij, Aleksej Remizov (1877-1957) und Boris Zajcev (1881-1972).³⁰⁸

Die materielle Unterstützung von *Числа* gab Burov die Möglichkeit, als Gegenleistung seine erste Erzählung, *Была земля* („Es war ein Land“), in der Zeitschrift veröffentlichen zu dürfen.

³⁰⁴ Ebd., 563. Pjetr Pil'skij (1879-1941), Journalist und Kritiker, emigrierte 1927 nach Riga.

³⁰⁵ Ebd., 589.

³⁰⁶ Vgl. Pis'ma Adamoviča Burovu 2007, 329f.

³⁰⁷ Vgl. Struve 1996, 148f.

³⁰⁸ Vgl. ebd.

In einem Brief vom 1. November 1931 versicherte Ocup Burov, alles in seiner Macht stehende zu unternehmen, um einen möglichst großen Teil von Burovs Erzählung in der nächsten Ausgabe von *Числа* unterzubringen. Zuerst brauche er nur eine verbindliche Zusage von Burov, dass dieser die Hälfte der gesamten Aufwendungen, also 12.000 Francs, übernehme.³⁰⁹ Burovs Erzählung erschien tatsächlich, aufgeteilt auf die folgenden drei Ausgaben von *Числа* (№ 5, № 6 und № 7/8). In *Числа* № 7/8 erschien darüber hinaus eine kurze Rezension Adamovič‘ von *Была земля*. Die Rezension unterschied sich in keiner Weise von Adamovič‘ Rezensionen anderer Neuerscheinungen, war kurz gefasst in einen Absatz und weitestgehend neutral formuliert: «В ней [в книге Бурова] не только есть внимание к жизни, но и понимание ее. Представлен, как говорится, калейдоскоп людей»³¹⁰ („In ihm [Burovs Buch] wird dem Leben nicht nur Aufmerksamkeit, sondern auch Verständnis gegeben. Es wird, wie man sagt, ein Kaleidoskop der Menschen gezeigt.“) Die einzige ausführliche Rezension schrieb Adamovič über Burovs Erzählung *Земля в алмазах* („Die Welt in Diamanten“, Berlin 1934). Diese eineinhalb Seiten lange Rezension wurde in der zehnten Ausgabe von *Числа* gedruckt. Ohne übermäßig zu loben, strich Adamovič darin das seiner Meinung nach Gute in Burovs Buch hervor, wies aber auch auf Unzulänglichkeiten hin, die sich teilweise hinter lobenden Worten versteckt finden.

В этой книги есть одно большое достоинство: она написана страстно. (...) Под напором страсти, в пылу одушевления, автор нарушает литературные традиции, насилует язык, сбивается с вымысла на исповедь, нередко попадает даже в смешное положение (...) Чего не хватает Бурова? Чувства меры, прежде всего. Его книга, в сущности, сплошной крик, на одной ноте.³¹¹

In diesem Buch gibt es einen großen Wert: Es wurde leidenschaftlich geschrieben. (...) Unter dem Druck der Leidenschaft, in der Glut der Lebendigkeit verletzt der Autor literarische Traditionen, vergewaltigt die Sprache, verfällt von der Fiktion in ein Bekenntnis, gerät nicht selten sogar in eine lächerliche Situation (...) Woran fehlt es Burov? Dem Gefühl des Maßes, in erster Linie. Sein Buch entspricht im Grunde genommen einem ununterbrochenen Schrei auf einer Note.

Möglicherweise schrieb Adamovič die Rezension von *Земля в алмазах* um *Числа* zu retten, doch seine Bemühungen waren vergebens, denn nach dem Erscheinen der zehnten Nummer erklärte sich Burov nicht weiter bereit *Числа* finanziell zu unterstützen. Alle Versuche von Ocup und Adamovič, Burov doch noch zu überzeugen, Geld für die Fortsetzung der Zeitschrift zur Verfügung zu stellen, scheiterten. In einem Brief an Ocup vom 6. Februar 1935 verkündete Burov sein kategorisches Nein. In diesem Brief kritisierte Burov insbesondere die literarische Ausrichtung von *Числа*, in der sich seit Jahren kein russischer Beitrag mehr

³⁰⁹ Vgl. Burov i ego korrespondenty 2004, 564f.

³¹⁰ G. A. 1933, 272.

³¹¹ Adamovič 1934, 282.

befände, mit Ausnahme der Erzählungen des „literarischen Don Quijote A. P. Burov“ («в Числах не находил за ряд лет ни единой русской страницы, за исключением повести и рассказов небезызвестного мне литературного Донкихота (...) А. П. Буров») ³¹². Des Weiteren wies Burov darauf hin, dass er sich jahrelang „vollkommen uneigennützig“ («абсолютно бескорыстно») ³¹³ in keiner Weise eingemischt und *Числа* finanziert habe, sich jedoch in dem Standpunkt der Zeitschrift geirrt hätte. Die Gründe seines Ausstiegs seien rein literarisch, denn bei russischen Schriftstellern könne es keine anderen Themen geben außer Russland. *Числа* werde ohne ihn nicht sterben, es gäbe ja weiterhin Abende, Bälle, Bridge und Kunstgönner. ³¹⁴ Entgegen Burovs Zuversicht, gelang es Ocup nicht, einen neuen Mäzen zu finden, der bereit war die nötigen Mittel in nicht unerheblicher Höhe für *Числа* aufzubringen, weshalb die zehnte Ausgabe der Zeitschrift die letzte blieb.

Neben *Числа* unterstützte Burov *Иллюстрированная Россия* („Illustriertes Russland“) finanziell, indem er in den Fonds der Zeitschrift zur Verleihung von Preisgeldern für einen im September 1933 initiierten Kurzgeschichtenwettbewerb einzahlte. ³¹⁵ Es mutet wenig verwunderlich an, dass Burovs Erzählung *Сын гренадера* („Der Sohn des Grenadiers“) daraufhin mit dem zweiten Platz ausgezeichnet wurde. Ob Burov den Wettbewerb tatsächlich allein aus dem Grund gewann, da er Geld eingezahlt hatte, ist nicht zweifelsfrei feststellbar, denn nicht die Redaktion, sondern die Leser der Zeitschrift stimmten - zumindest offiziell - über die besten Kurzgeschichten ab. *Иллюстрированная Россия* druckte bereits während der Wettbewerb noch lief, eine weitere Erzählung von Burov, *Первый Вослюбленный* („Der erste Verliebte“), über die Vladimir Despotuli (1895-1977), ein langjähriger, in Berlin lebender Vertrauter von Burov und Herausgeber der Berliner Zeitung *Новое слово* („Das neue Wort“), ³¹⁶ in einem Brief vom 15. Oktober 1935 schrieb:

³¹² Burov i ego korrespondenty 2004, 567. Indem sich Burov mit Don Quijote, dem Protagonisten aus Miguel de Cervantes Roman *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha* („Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha“), vergleicht, lassen sich Schlüsse auf Burovs Selbstbild ziehen. Im Roman wurde Don Quijote verrückt, nachdem er eine Vielzahl von Ritterromanen verschlungen hatte und sich einbildete, selbst in einer phantastischen Welt zu leben, in der er gegen irrealer Gefahren ankämpfte. Offensichtlich hat sich Burov in einer ähnlichen Rolle gesehen, umherirrend, unverstanden von den Anderen, strebend nach seinen Idealen, die anderen utopisch erscheinen.

³¹³ Ebd.

³¹⁴ Vgl. ebd., 568.

³¹⁵ Vgl. Pis'ma Adamoviča Burovu 2007, 334. Im Rahmen des Wettbewerbes wurden in *Иллюстрированная Россия* vom 2. September bis zum 28. November 1933 (Ausgaben 30-44) 16 Erzählungen veröffentlicht, die von der Redaktion aus über 100 Einsendungen ausgewählt worden waren. Ziel des Wettbewerbes war es, neue literarische Talente aufzuzeigen. Das Ergebnis des Wettbewerbs wurde von der Zeitschrift im Sommer 1934 veröffentlicht.

³¹⁶ Despotuli gründete *Новое слово* 1933 in Berlin. Die Zeitung erschien bis 1944 und umfasste 680 Ausgaben. Die Rolle von *Новое слово* im russischen Exil wird in der neueren Forschung unterschiedlich beurteilt. Von

Вашего рассказа. Жаль очень, что растянули его не два номера: это вредит цельности впечатления. «Первый возлюбленный» сделан по-буровски: насыщенность переживаний, темперамент, яркость образов, подлинность чувств и... невнимательность стиля. Я насчитал в одной фразе 15 печатных строк.³¹⁷

Ihre Erzählung. Es ist sehr schade, dass sie auf zwei Ausgaben ausgedehnt wurde: Das schädigt die Integrität des Eindrucks. *Первый возлюбленный* ist auf Burovs Art gemacht: Reichhaltigkeit an Eindrücken, Temperament, Schärfe der Gestalten, Authentizität der Empfindungen und... Unachtsamkeit im Stil. Ich zählte 15 Zeilen für einen Satz.

Burov pflegte mit Despotuli trotz des antisemitischen Tons von *Новое слово* eine sehr freundschaftliche Beziehung.³¹⁸ Den durch *Новое слово* vertretenen Standpunkt rechtfertigte Despotuli in einem Brief an Burov vom 8. Dezember 1934 damit, dass eine andere Zeitung angesichts der politischen Umstände in Deutschland nicht möglich wäre («Вы отлично ведь понимаете, что другой газете сегодня в Германии быть не может»)³¹⁹. In der Beziehung zwischen Burov und Despotuli zeigt sich, dass Burov gegenüber seinen Freunden nicht geizig war und eine großzügige Handlung nicht unmittelbar mit der Einforderung einer Gegenleistung verband.³²⁰ Im Winter 1932 lässt Burov Despotuli 20 Mark als Weihnachtsgeschenk zukommen.³²¹ Ein Jahr später will sich Despotuli für die Freundlichkeit revanchieren und schickt Burov in Eigeninitiative einen Aufsatz über *Числа* und Burovs Erzählungen, in dem Despotuli einen Vergleich zwischen Burov und John Glasworthy zieht: Wenngleich im kleinen Maßstab, sei Burovs Philosophie klarer als jene des großen englischen Schriftstellers.³²² Selbst Jahre später erinnert sich Despotuli noch mit Dankbarkeit an Burovs Weihnachtsgeld, so etwa im Dezember 1934 oder im April 1937 («Я никогда не забываю, как Вы меня выручали в тяжелые дни и особенно помню те 20 марок»)³²³.

Adamovič rezensierte Burov nur während der Zeit von *Числа*. Der Briefverkehr zwischen Adamovič und Burov ging jedoch darüber hinaus weiter und war in erster Linie dadurch gekennzeichnet, dass Burov beständig um Rezensionen anfragte und das 1934 geliehene Geld

manchen Wissenschaftlern als nationalsozialistisches Propagandaorgan betrachtet, wird die Zeitung von anderen als Zeitzeugschrift der schwierigen Lage der russischen Emigranten in Deutschland angesehen, die daneben auch die Funktion als Sprachrohr einer der Strömungen der nationalistischen russischen Rechten im Exil hatte (vgl. Burchard 2008, 276f).

³¹⁷ Pis'ma Despotuli k Burovu 2007, 328.

³¹⁸ Vgl. Burov i ego korrespondenty 2004, 576.

³¹⁹ Pis'ma Despotuli k Burovu 2007, 329.

³²⁰ Der Frau des Humoristen Lolo-Munštejn schenkte Burov etwa eine Schreibmaschine, anderen Freunden schickte er Geld mit dem Zusatz „Geben Sie es zurück, wenn Sie reicher sind“ («Отдадите, когда разбогатеете», Bunin i Burov 1995, k. S.)

³²¹ Vgl. Pis'ma Despotuli k Burovu 2007, 312. Im Brief vom 25. Dezember 1932 bedankt sich Despotuli für das Geld. Es sei ihm dadurch ermöglicht worden, die Anmut der deutschen Weihnacht zu empfinden.

³²² Vgl. ebd., 315. John Glasworthy (1867-1933) erhielt 1932 den Literaturnobelpreis.

³²³ Ebd., 334.

zurückverlangte. Adamovič hatte Burov im Februar 1934 um Geld für die Heilung seiner kranken Schwester ersucht. In einem Brief an Burov vom 26. Februar 1934 bat Adamovič um 2,500 Francs, die er seiner Schwester möglichst unverzüglich überweisen müsse, über die er derzeit jedoch nicht verfüge. Burov möge ihm daher aus der Not helfen und ihm die Summe leihen. Als Tilgungskonditionen schlug Adamovič vor, 1.000 Francs innerhalb des ersten Monats zurückzuzahlen und je 500 in den drei Folgemonaten. Zur Sicherstellung könne er eine Garantie der Zeitschrift *Последние Новости* vorlegen, in der er zum damaligen Zeitpunkt regelmäßig veröffentlichte.³²⁴

Im selben Jahr lieh sich Adamovič noch zwei Mal Geld von Burov aus. Beide Ansuchen an Burov sind informell gestaltet. Zuerst gibt Adamovič darin den Grund seines Ansuchens an, nämlich den schlechten gesundheitliche Zustand der Schwester in Nizza. Es folgt die Beteuerung, natürlich kein Recht zu haben, Burov um Geld zu fragen, doch auf Grund der misslichen finanziellen Lage dazu gezwungen zu sein. Die eigenen Honorare können nicht im Vorhinein bezogen werden, doch die Schwester brauche das Geld umgehend. Danach folgt die Versicherung, die neue Schuld und den Gesamtbetrag der alten Schulden unter Einhaltung neuer Tilgungsfristen zurückzuzahlen. Adamovič erklärt sich damit einverstanden, falls notwendig Zinsen zu zahlen und verweist schließlich darauf, dass Burov ihm zugesichert habe, man könne mit ihm auch über solche Angelegenheiten reden, ohne dass es auf das persönliche Verhältnis Auswirkungen hätte.³²⁵ Im Jahr 1934, dem letzten Jahr von *Числа*, war für Adamovič offensichtlich eine gute Beziehung zu Burov noch von wesentlicher Bedeutung. Im Bezug auf Rezensionen und Aufsätze vertröstete Adamovič Burov mit dem Hinweis, er werde sie irgendwann schreiben («Статью о Бурове я когда-нибудь напишу»)³²⁶. Nach 1934 gingen Adamovič' und Burovs Meinungen immer häufiger auseinander («Насчет Сирина – не могу с Вами согласиться»)³²⁷. Adamovič zeigte sich unerfreut über Burovs Rat seine Schulden langsam aber ehrlich und akkurat zurückzuzahlen und äußerte seine Meinung über Burovs Werk schließlich direkt in einem Brief vom 3. August 1938:

Первое, (...), что надо признать, - это что Вы пишете «по призванию» и не писать не можете. Но мы с Вами очень разные люди. Для меня Россия, особенно в Вашем свято-русском, неясном внутренне, уклончивом, темном, подвижнически-юродивом представлении, никогда не была главным – и не

³²⁴ Vgl. Pis'ma Adamoviča Burovu 2007, 335f. Die Garantie von *Последние Новости* bezog sich auf zukünftige Honorare von Adamovič.

³²⁵ Vgl. ebd., 338.

³²⁶ Ebd., 346. Brief von Georgij Adamovič an Aleksandr Burov vom 15. November 1934.

³²⁷ Ebd., 348. Brief von Georgij Adamovič an Aleksandr Burov vom 24. Juli 1935.

будет. Главное – образ жизни, жизненный стиль, который я в идеале мечтаю как сдержанно-героический, а не навязчиво-мужественный и нетерпимый.³²⁸

Zuerst, (...), was man anerkennen muss, Sie schreiben „aus Berufung“ und nicht schreiben können Sie nicht. Doch wir sind sehr unterschiedliche Menschen. Für mich war Russland, vor allem in Ihrer hoch und heilig russischen, innerlich unklaren, ausweichenden, düsteren, selbstlos-wunderlichen Vorstellung, nie das wichtigste und wird es nicht sein. Das wichtigste ist die Lebensweise, der Lebensstil, den ich mir im Ideal als zurückhaltend-heldenhaft und nicht aufdringlich-tapfer und unduldsam vorstelle.

Adamovič konstatiert in seinem Brief bereits indirekt, Burovs Sucht zu veröffentlichen («не писать не можете»), wengleich zu diesem Zeitpunkt nur die ersten graphomanischen Züge hervorgetreten waren. In späteren Jahren, als Adamovič keine Schulden mehr bei Burov hatte und Burovs Verlangen nach Rezensionen nach wie vor ungesättigt war, suchte Burov nach anderen Möglichkeiten, seiner Forderung Nachdruck zu verleihen. Er schlug Adamovič vor, eine Rezension als Entschädigung für Adamovič' Abwesenheit auf der Feier seines 50-jährigen literarischen Jubiläums zu verfassen. Adamovič war entrüstet und alterierte sich in einem Brief an Vera Bunina vom 21. Jänner 1954 über Burovs Handeln:

Получил сегодня письмо от Бурова, который «рвет и мечет», что Зайцев не был на его чествовании. Я тоже не был, и на меня тоже сыпятся его горькие упреки – впрочем, с добавлением, что я должен искупить свой грех статьей о нем в «Новом Русском Слове».³²⁹

Ich erhielt heute einen Brief von Burov, der „Gift und Galle speit“, dass Zajcev bei seiner Ehrung nicht anwesend war. Ich war es auch nicht, und auch auf mich hagelt es seine schweren Vorwürfe – freilich mit dem Zusatz, dass ich meine Schuld durch eine Rezension über ihn in *Новое Русское Слово* wiedergutmachen muss.

20 Jahre nach der Einstellung von *Числа* und damit auch 20 Jahre nach Adamovič' letzter veröffentlichter Kritik von Burovs Werk, wandte sich Burov unablässig an Adamovič und forderte die ersehnte Rezension ein. Durch Adamovič' vehemente und konstante Ablehnung kam es zu einer deutlichen Abkühlung der Beziehungen zwischen Burov und Adamovič. Burov war empört, in Adamovič' 1955 publizierte Monographie *Одиночество и свобода* („Einsamkeit und Freiheit“) mit keinem Wort erwähnt zu sein und beklagte sich in einem Brief an Makovskij darüber, dass die „Feuilletonistin Těffi“³³⁰ genannt werde, Krymov, Georgij Ivanov oder er selbst hingegen nicht.³³¹ Burovs Verstimmungen dauerten meist nicht lange an und bald wandte er sich wieder an Adamovič. Kurz vor dem Erscheinen von

³²⁸ Ebd., 351. Brief von Georgij Adamovič an Aleksandr Burov vom 3. August 1938.

³²⁹ Perepiska Buninyč s Adamovičem 2004, 117. Sein 50-jähriges literarisches Jubiläum feierte Burov am 26. Dezember 1953. Reden zu Burovs Ehren wurden unter anderem von Jurij Terapiano (1892-1980), Vladimir Il'in (1890-1974) und Arkadij Rumanov (1878-1960) gehalten.

³³⁰ Burov i ego korrespondenty 2004, 558. Brief von Aleksandr Burov an Sergej Makovskij vom 18. Oktober 1955.

³³¹ Vgl. ebd.

Бурелом benötigte Burov besonders dringend Rezensionen. Adamovič bezeichnete Burovs hartnäckiges Insistieren in einem Brief an Irina Odoevceva als „Unverschämtheit“ («хамство»)³³² und zeigte sich dankbar, wenn er aus Zeitgründen Einladungen zu Veranstaltungen von Burov nicht wahrnehmen konnte («На завтрак Бурова не иду, т. к. у меня в 3 часа идиотская лекция для студетнов Петербургского университета. Но после моей переписки с Буровым этой осенью, я и рад, что не могу пойти»)³³³. Im Briefwechsel mit Damanskaja schreibt Adamovič am 4. Februar 1957 über Burovs Beharrlichkeit:

Насчет Бурова должен Вам сказать, что он и меня одно время забрасывал письмами (все больше об Алданове или Ремизове или о том, что его «Бурелом» - новая «Война и мир»). Я ему пытался объяснить, почему не могу о нем писать, - но не уверен, что он понял.³³⁴

Burov betreffend muss ich Ihnen sagen, dass er auch mich eine Zeit lang mit Briefen überschüttete (hauptsächlich über Aldanov oder Remizov oder darüber, dass sein «Бурелом» das neue «Война и мир» ist). Ich versuchte ihm zu erklären, warum ich nicht über ihn schreiben kann, doch ich bin mir nicht sicher, dass er es verstanden hat.

Burov sammelte alle Kritiken, die über ihn irgendwann erschienen waren und war besonders stolz, dass seine Bücher auch von einer Reihe ausländischer Kritiker rezensiert wurden. Welche Beziehungen zwischen Burov und französischen oder deutschen Literaten und Kritikern bestanden, kann nur vermutet werden. Es ist möglich, dass Burov wie im Falle seiner russischen Landsmänner, Geld für positive Rezensionen bat, oder aber dass Burovs Bücher in Übersetzungen achtbarer aussahen als im Original.³³⁵ In der polnischen Zeitung *Меч* („Schwert“) rezensierte Al’fred Bem (1886-1945) Burovs *Земля в алмазах*. Bem wirft Burov „literarischen Provinzialismus“ («литературный провинциализм»)³³⁶ vor. Burov schreibe über das, was ihn schmerzhaft berühre. Er lebe und leide gemeinsam mit seinen Protagonisten, Sorge sich mit ihnen um das vergangene Russland. Dafür sei ihm zwar vieles verziehen, doch er müsse unbedingt von seinem künstlerischen Provinzialismus loskommen.

³³² Pis’ma Adamoviča Odoevcevoj i Ivanovu 1997, 423. Brief von Georgij Adamovič an Irina Odoevceva vom 6. Jänner 1956.

³³³ Ebd., 437. Brief von Georgij Adamovič an Irina Odoevceva vom 22. Dezember 1956.

³³⁴ Brief von Georgij Adamovič an Avgusta Damanskaja vom 4. Februar 1957 zitiert nach Pis’ma Adamoviča Burovu 2007, 346. Adamovič begründete bereits in einem Brief vom 21. August 1938, warum er nicht über Burov schreiben kann: Burov brauche eine Rezension, die Steine brechen und die Erde beben lasse, und keine korrekte, zurückhaltende, zweideutige und ausweichende Rezension, so wie er selbst sie schreiben würde (vgl. Pis’ma Adamoviča Burovu 2007, 354). Mit dem vierteiligen historischen Roman *Война и мир* („Krieg und Frieden“) schuf Lev Tolstoj (1828-1910) die Gattung der Roman-Epopöe, das Gegenstück zur „Geschichte“ (*повесть*). Offensichtlich war es Burovs Bestreben, ein ebenbürtig grandioses Epos zu schaffen, vgl. dazu auch den Auszug aus Burovs 1948 an Makovskij geschickter Autobiografie auf der folgenden Seite.

³³⁵ Vgl. Pis’ma Adamoviča Burovu 2007, 329 (Коростелев).

³³⁶ Pis’ma ebd., 340.

Sein Buch sei zwar nicht uninteressant, dieser fundamentale Mangel hindere den Autoren jedoch daran, seinen Roman auf das Niveau der Bedeutsamkeit zu heben.³³⁷

Burovs Besessenheit von positiven Rezensionen über sein Werk war bereits 1935 offenkundig geworden, als er ein eigenes Büchlein mit allen bis dahin erschienenen positiven Rezensionen seines Werks herausgab. Die enthaltenen Beiträge wurden nicht nur auf Russisch gedruckt, sondern ebenso mit Übersetzungen ins Französische und Englische. Geordnet waren die Rezensionen nach den Medien, in denen sie erschienenen.³³⁸ Die Namen der Verfasser ließ Burov mit Ausnahme der bekanntesten Kritiker (Osip Dymov, Georgij Adamovič, Petr Balakšin und Petr Pil'skij) überhaupt aus.³³⁹ Das Büchlein zeigt nicht nur Burovs unersättliche Leidenschaft für das Sammeln von Rezensionen, sondern kann als ein erstes Anzeichen seines Wahns, der Graphomanie, gewertet werden. Nach dem Zweiten Weltkrieg ging Burov dazu über, positive Rezensionen als Vorworte seiner Bücher zu drucken.³⁴⁰ Seine Selbstverliebtheit und Überzeugtheit steigerten sich soweit, dass er seinen Roman *Бурелом* als Fortsetzung von Lev Tolstojs *Война и мир* ansah und in seiner Autobiografie festhielt, dass *Бурелом* nur ein wenig unter *Война и мир* stehe:

... мой большой роман только чуть ниже [...] «Войны и мира». А знатоки-рецензенты найдут его, пожалуй, еще и «памфлетом»? Что ж? Ничего я не имею против попасть в памфлетисты заодно с Достоевским («Бесы») и Писемским («Взбаламученное море»). Бедный Лев Николаевич, Бог вселенского романа! Как и Тебя, Бога русского романа, бранили после появления «Войны и мира».³⁴¹

... mein großer Roman steht nur wenig unter «Война и мир». Und die Fachmann-Rezendenten befinden ihn wohl noch als „Schmähschrift“!? Was macht es? Ich habe nichts dagegen zu den Pamphletisten zu zählen gemeinsam mit Dostojevskij («Бесы») und Pisemskij («Взбаламученное море»). Armer Lev Nikolaevič, Gott des Weltromans! Auch dich, Gott des russischen Romans, schimpften sie nach der Erscheinung von «Война и мир».

Viele der positiven Rezensionen von Burovs Büchern waren buchstäblich „erkaufte“. Burovs Vorgehen wäre jedoch nicht erfolgreich gewesen, hätte es nicht unter einer Reihe von Schriftstellern die Bereitschaft gegeben, auf die Darlegung der eigenen Meinung zu verzichten, sich in Rezensionen beschönigend auszudrücken und Burov nötigenfalls selbst mit Shakespeare zu vergleichen, um an rares Geld zu kommen. Die Zuschüsse von Burov, waren

³³⁷ Vgl. ebd., 340f.

³³⁸ Vgl. Pis'ma Despotuli k Burovu 2007, 321.

³³⁹ Vgl. ebd., 315.

³⁴⁰ Vgl. Pis'ma Adamoviča Burovu 2007, 331 (Коростелев). Dem dreibändigen Roman *Бурелом* stellte Burov etwa eine Reihe von Rezensionen an den Beginn, darunter eine wohlwollende Kritik von Georgij Ivanov (vgl. Ivanov 1987, 339-344).

³⁴¹ Burov i ego korrespondenty 2004: 556f. Fedor Dostojevskijs (1821-1881) *Бесы* („Böse Geister“, 1872) ist ein politischer Roman, eine Abrechnung mit dem Atheismus und revolutionären Nihilismus. Ebenso auf Widerstand stieß das antinihilistische Werk seines Zeitgenossen Aleksej Pisemskijs (1820-1881), *Взбаламученное море* („Aufgewühltes Meer“, 1863).

sie auch nicht immer selbstlos, halfen den Literaten einige Monate aus der Armut und ermöglichten ihnen das Arbeiten. Damanskaja schrieb Burov am 23. Juni 1931:

(...) узнав от Зайцевых, как благодарна Вам Рощина-Инсарова за помощь, какую Вы оказываете ей, я, со своей стороны, рассказала им, что последние три с половиной месяца существовала безбедно тоже благодаря Вам.³⁴²

(...) nachdem ich von Zajcevs erfahren habe, wie dankbar Ihnen Roščina-Insarova für die Hilfe ist, die Sie ihr erweisen, erzählte ich ihnen meinerseits, dass meine Existenz in den letzten dreieinhalb Monaten auch Dank Ihnen gesichert war.

Zeitweise fielen die Anfragen an Burov so häufig aus, dass es dem Mäzen zu viel wurde, und er Ansuchen abwies.³⁴³ Burovs Großzügigkeit oszillierte in Abhängigkeit von seinen Launen. Er schwankte zwischen Lebensfreude und Freigiebigkeit einerseits und dem Verdacht, dass seine „Schriftsteller-Brüder“³⁴⁴ ihn ausnehmen und ausnützen. Ein Verdacht, der nicht unbegründet war.³⁴⁵ Aus einem Brief von Adamovič an die Schriftstellerin Lidija Červinskaja³⁴⁶ vom 13. Juli 1953 geht hervor, dass in Abhängigkeit der Stimmung nicht jeder Zeitpunkt günstig war, um mit Bitten an Burov heranzutreten:

Впрочем, он [Буров] в периоде скупости, и я не уверен, что письмо мое даст результаты. Его рвут на части, и он, кажется, решил забастовать.³⁴⁷

Im Übrigen, er [Burov] ist in einer Phase der Knauserigkeit und ich bin nicht sicher, ob mein Brief zu einem Ergebnis führt. Man reißt ihn in Teile und er scheint entschieden zu haben, zu streiken.

Offensichtlich war schon viele Jahre vor dem Brief Adamovič‘ an Červinskaja bekannt, dass Burov so oft belangt werde, dass er nach einem gewissen Volumen an geleisteter materieller Unterstützung ausgesaugt sein konnte, wie aus einem Brief von Vera Bunina an Burov vom 25. Oktober 1934 hervorgeht. Bunina bittet Burov darin, ein Ticket für einen literarischen Abend von Marina Cvetaeva zu kaufen, die dringend Hilfe benötige. Sollte Burov bereits

³⁴² Ebd., 584. Die Schauspielerin Ekaterina Roščina-Insarova (1883-1970) emigrierte 1918 nach Paris. Dort trat sie auf literarisch-künstlerischen Abenden auf, spielte auf Französisch im Theater und gab Schauspielunterricht.

³⁴³ Vgl. Pis'ma Adamoviča Burovu 2007, 345.

³⁴⁴ Burov i ego korrespondenty 2004, 631.

³⁴⁵ Vgl. Pis'ma Adamoviča Burovu 2007, 331.

³⁴⁶ Lidija Červinskaja (1907-1988) verließ Russland 1920, verbrachte mit ihren Eltern erst zwei Jahre in Konstantinopel und zog dann nach Paris weiter. Dort publizierte sie in verschiedenen Zeitschriften und veröffentlichte auch ihr erstes Buch *Приближения* („Herannahen“, 1934). Während des Krieges lebte Červinskaja in der Provence. 1956 erschien ihr letztes Buch, *Двенадцать месяцев* („Zwölf Monate“).

³⁴⁷ Brief von Georgij Adamovič an Lidija Červinskaja vom 13. Juli 1953 zitiert nach Pis'ma Adamoviča Odoevcevoj i Ivanovu 1997, 425.

„ausgeplündert sein“ («ограблены»)³⁴⁸, ersucht sie ihn, die Eintrittskarte an einen seiner Freunde weiter zu verkaufen.³⁴⁹

Nicht selten kam es vor, dass auch Schriftsteller der Emigration um Geld ansuchten, die Burov nicht persönlich kannten, sondern von anderen Literaten von ihm gehört hatten. Ein Beispiel dafür ist nicht nur die Empfehlung Adamovič‘ an Lidija Červinskaja, sondern auch die Kontaktaufnahme von Aleksej Remizov mit Burov:

Многоуважаемый г. Буров. Простите, не знаю Вашего отчества. Знаю Вас, как писатель, и из Ваших строк вижу, что Вы чувствуете и беду, и боль, и сочувствуете. Кроме того, слышал о Вас как о добром человеке. И поэтому обращаюсь к Вам. (...) прошу не совсем, а временно 2000 франков (...).³⁵⁰

Sehr verehrter Herr Burov. Entschuldigen Sie, ich weiß Ihren Vatersnamen nicht. Ich kenne Sie als Schriftsteller und an Hand Ihrer Zeilen sehe ich, dass Sie sowohl Elend als auch Schmerz empfinden, und mitfühlen. Außerdem hörte ich von Ihnen als guten Menschen. Daher wende ich mich an Sie. (...) ich bitte Sie nicht gänzlich, sondern vorübergehend um 2.000 Francs (...).

Burov, als Geschäftsmann hart in der Sache, als Schriftsteller verrückt und bedeutungslos, wurde folglich als Mäzen umso mehr geschätzt. Seine Wichtigkeit für die Literatur erhält Burov daher nicht durch seine Tätigkeit als Schriftsteller, sondern durch sein Wirken als Mäzen. Der unterschiedliche Umgang der Literaten mit dem Mäzen Burov lässt sich an Hand eines Vergleichs des Verhältnisses von Ivanov zu Burov und von Bunin zu Burov veranschaulichen.

4.4. Die wechselhaften Beziehungen von Ivanov und Burov

Ivanov und Burov lernten sich 1931 im Zusammenhang mit Burovs Aufnahme bei *Числа* kennen. Die folgenden Jahre waren geprägt von Empörung erregenden Ereignissen bei *Числа*, persönlichen Differenzen zwischen Ivanov und Burov, einer langen Unterbrechung des Kontaktes und schließlich der Verbesserung der Beziehung in solch einem Ausmaß, dass Ivanov Burov in den höchsten Tönen lobte.

Sirins satirischer Angriff

Einer der erbittertsten literarischen Konflikte der russischen Emigration, der Streit zwischen Vladimir Nabokov (Sirin, 1899-1977)³⁵¹ und seinen Erzfeinden Georgij Ivanov und Georgij Adamovič, führte zur Entstehung von Nabokovs Erzählung *Уста к устам* („Lippen zu

³⁴⁸ Burov i ego korrespondenty 2004, 601.

³⁴⁹ Vgl. ebd. Die Veranstaltung von bezahlten literarischen Abenden zur Unterstützung von Not leidenden Schriftstellern in der Emigration stellte die Fortsetzung einer im zaristischen Russland verbreiteten Tradition dar (vgl. Russkaja Praga, Russkaja Nizza, Russkij Pariž 2001, 670).

³⁵⁰ Burov i ego korrespondenty 2004, 590.

³⁵¹ Bis zur Emigration nach Amerika im Jahr 1940 publizierte Vladimir Nabokov unter dem Pseudonym Sirin.

Lippen“), in der Nabokov die Aufnahme Burovs bei *Числа* satirisch beschreibt.³⁵² Als Quelle des jahrzehntelangen literarischen Konfliktes wird vielfach eine ironische Rezension Nabokovs von Odoevcevas Roman *Изольда* (Isol'da) angesehen, die er am 30. Oktober 1929 in der Berliner Zeitung *Пуль* (Rul') veröffentlichte.³⁵³ Ivanovs raue Antwort erfolgte im ersten Heft von *Числа*. In seiner Rezension beschuldigte Ivanov Nabokov unter anderem der epigonalen Nachahmung von zweitklassigen Vorlagen der westeuropäischen Belletristik, denn „in ‚König, Dame, Bube‘ wird eifrig eine mittelmäßige deutsche Vorlage kopiert. In ‚Lužins Verteidigung‘ – eine französische“ («В „Короле, даме, валете“ старательно скопирован средний немецкий образец. В „Защитие Лужина“ - французский»).³⁵⁴ Darüber hinaus deutet Ivanov an, dass er Nabokov für einen „Pseudografen“ halte, „der sich in die höhere Gesellschaft drängt“ («самозванец - граф, втирающийся в высшее общество»)³⁵⁵.

Die skandalösen Umwälzungen bei *Числа* (Finanzierung durch Burov gegen die Zusage, seine wenig begabten Romane zu drucken) boten nun Nabokov geeignetes Material für einen Gegenangriff auf Ivanov, der in der Angelegenheit federführend agiert hatte.³⁵⁶ Die Erzählung *Уста к устам*, die Nabokov im Dezember 1931 schrieb, war bereits von *Последние Новости* zum Druck angenommen worden, wurde im letzten Moment jedoch zurückgestellt. Die Anspielungen und umfangreichen Parallelen zu den Ereignissen bei *Числа* waren offensichtlich aufgefallen und man wollte die wenig rühmliche Episode des Emigrantenlebens nicht publik machen. Darüber hinaus war einer der Hauptdarsteller aus *Уста к устам*, Georgij Adamovič, nicht nur bei *Числа*, sondern auch als Kolumnist bei *Последние Новости* tätig.³⁵⁷ *Уста к устам* wurde auch in späterer Folge weder von *Последние Новости* noch von einer anderen Zeitung oder Zeitschrift der Emigration veröffentlicht. Erst über ein Vierteljahrhundert später erschien die Erzählung im Verlag *Издательство им. Чехова* in Nabokovs Buch *Весна в Фиальте* („Frühling in Fialta“, New York 1956). Nabokovs englische Übersetzung der Erzählung mit dem Titel *Lips to Lips* wurde wenig später in das Sammelband *Nabokov's Dozen* („Nabokovs Dutzend“, New York 1958) aufgenommen.

³⁵² Vgl. Nabokov 2000, 339-351.

³⁵³ Vgl. Davydov 1982, 39 und Ivanov 1999, 144 (Ар'ев). Ар'ев weist jedoch darauf hin, dass es bereits vor Nabokovs Tadel von Odoevcevas Roman Unstimmigkeiten zwischen den Autoren gab, und die in *Пуль* erschienene Rezension lediglich weiter Öl ins Feuer goss (vgl. Ар'ев 2006, 192).

³⁵⁴ Ivanov 1930, 234.

³⁵⁵ Ebd., 235.

³⁵⁶ Vgl. Mel'nikov 2006, 77.

³⁵⁷ Vgl. Nabokov 2000, 724 (Сконечная).

Die Parallelen zwischen *Уста к устам* und den realen, in der literarischen Welt der russischen Emigration für Furore sorgenden Ereignissen, sind umfangreich, wenngleich Nabokov Details veränderte und ausschmückte. Die Hauptfigur der tragik-komischen Erzählung, Il'ja Borisovič Tal', ist ein selbsternannter Schriftsteller, wohlhabender Direktor einer Firma und seit der Emigration aus Russland im Jahr 1920 in Berlin lebend. Vor einiger Zeit schon hatte Il'ja Borisovič sein literarisches Debüt gehabt, das war jedoch wenig beachtet worden. Nun beschließt der ältere, „im Allgemeinen sehr einsame Il'ja Borisovič“ («в общем очень одинокий Илья Борисович») ³⁵⁸ aus Leidenschaft einen Roman zu schreiben und unter seinem eigenen Namen herauszugeben. Das Schreiben war für Il'ja Borisovič ein Kampf mit Themen und konkreter, ein Kampf mit Wörtern und Ausdrücken. Seinen talentlosen Roman liest Il'ja Borisovič dem Literaturkritiker Evfratskij vor, der für die elitäre Pariser Zeitung Arion arbeitet, die gleich nach Erscheinen der ersten Nummer in ernsthafte finanzielle Schwierigkeiten geraten war. Evfratskij schlägt Il'ja Borisovič vor, seinen Roman an Galatov, Redakteur von Arion, zu schicken. Tatsächlich erhält Il'ja Borisovič eine positive Antwort und Lob für seinen Roman: „Die Redaktion ist vollkommen begeistert von den von Ihnen zugesandten Materialien. (...) Es kommt selten vor, dass wir Seiten lesen, auf denen der Stempel der ‚menschlichen Seele‘ so deutlich ist“ («Редакция в полном восторге от Вашим присланного материала. (...) Редко доводилось нам читать страницы, на которых был бы так явственен отпечаток „человеческой души“»). ³⁵⁹ Il'ja Borisovič geht auf den Vorschlag ein, die Zeitung finanziell zu unterstützen, damit eine zweite Nummer erscheinen kann und sein Roman publiziert wird. In dieser zweiten Nummer von Arion erscheinen daraufhin die ersten drei Seiten des Romans von Il'ja Borisovič unter dem Titel „Prolog zum Roman“. Il'ja Borisovič ist begeistert, schneidet Rezensionen über sein Werk aus und erzählt allen von seinem Erfolg. Galatov selbst will sich mit Il'ja Borisovič treffen, um die weitere Finanzierung der Zeitung zu besprechen. Vor dem Treffen jedoch hört Il'ja Borisovič im Theater zufällig eine Unterhaltung mit, in der eine Dame Galatov mangelnde Prinzipientreue vorwirft. Galatov lasse es zu, dass in Arion jemand gedruckt wird, nur weil er Geld gebe. Il'ja Borisovič erkennt sich als dieser jemand wieder und stürmt schockiert davon. Durch die Nacht eilend dachte er daran, „dass er alt war, einsam, dass es wenig Erfreuliches gab und dass Alte für Freude zahlen müssten“ («Он думал о том, что стар, одинок, что у него очень мало радостей и что старики должны за радости платить») ³⁶⁰.

³⁵⁸ Nabokov 2000, 341.

³⁵⁹ Ebd., 345.

³⁶⁰ Ebd., 351.

Zuallererst kann *Уста к устам* als humoristische Widerlegung der von Ivanov vorgebrachten Beschuldigungen angesehen werden, denn die Erzählung ist so gestaltet, dass Ivanovs Kritikpunkte entkräftet werden: Die Nabokov angekreidete Fantasie und der Überfluss in seinen Werken weichen hier einem starken Realitätsbezug. Im Mittelpunkt steht ein aktuelles Thema des russischen Parnasses und statt Handelnden aus deutschen oder französischen Vorlagen stehen werden ausschließlich russische Akteure eingesetzt.

Darüber hinaus kann man Nabokovs Erzählung die tatsächlichen Ereignissen gegenüber stellen, um den Hohn und Spott zu erfassen, der sich hinter *Уста к устам* verbirgt. Die Zeitschrift *Arion* entspricht *Числа*. So wie in der Erzählung *Arion*, stand *Числа* auf Grund von finanziellen Schwierigkeiten kurz vor dem Ende und wurde dann von einem vermögenden Herren, im Falls von *Числа* Aleksandr Burov, gerettet. Wie Il'ja Borisovič schrieb auch Burov einen wenig talentierten Roman, *Была земля*, dessen erste Hälfte, bestehend aus drei Seiten, in der fünften Nummer von *Числа* erschien und in der sechsten Nummer rückwirkend als Prolog zum Roman bezeichnet wurde.³⁶¹ Ohne explizit auf reale Person zu verweisen, karikiert Nabokov die hinter *Числа* stehenden Literaten indem er dem Kritiker Efvratskij das Erscheinungsbild von Ivanov gibt und ihn so beschreibt, wie Ivanov 1921 in einem Porträt von Jurij Annenkov (1889-1974) dargestellt wurde.³⁶²

Тощий, густобровый, с двумя брезгливыми складками, идущими от рысьих ноздрей к опущенным углам рта, из которого косо торчит еще незажженная папироса.³⁶³

Mager, dichte Augenbrauen, mit zwei angewiderten Falten, die von den Luchsnüstern bis zu den hinunter gezogenen Mundwinkeln reichen, woraus schräg eine noch nicht entzündete Zigarette hervorsteht.

Die Erzählung ist gespickt mit weiteren Anspielungen. Der Name des Kritikers, Efvratskij, stammt aus Ivanovs Roman *Третий Рим* („Drittes Rom“), veröffentlicht in *Числа* 1930, № 2/3.³⁶⁴ Die Kritik von *Arion*, dass man in der Redaktion selten ein Buch gelesen habe, das so klar die menschliche Seele darstelle wie der Roman von Il'ja Borisovič, erinnert an den von Adamovič typischerweise verwendeten Ausdruck „menschliches Dokument“ («человеческий документ»)³⁶⁵ und an die von Adamovič vertretene Meinung, dass ein Kunstwerk in erster Linie ein solches menschliches Dokument darstelle. Interessanterweise lobte Adamovič tatsächlich in seiner wenig später erschienenen Rezension von *Земля в алмазах* die menschliche Qualität des Buches und verweist auf die Leidenschaft, mit der es

³⁶¹ Vgl. ebd., 730 (Сконечная).

³⁶² Vgl. Mel'nikov 1996, 77. Für Annenkovs Zeichnung vergleiche den Umschlag zu Ivanov 1994.

³⁶³ Nabokov 2000, 342.

³⁶⁴ Vgl. ebd., 726 (Сконечная).

³⁶⁵ Adamovič zitiert nach Nabokov 2000, 728 (Сконечная).

geschrieben wurde.³⁶⁶ Nabokovs Erzählung beinhaltet darüber hinaus einen Verweis auf ein weiteres Buch von Burov, *Под небом Германии* („Unter deutschem Himmel“), das ins Deutsche übersetzt wurde: „Im Büro wusste man bereits, dass Il’ja Borisovič nicht nur ein großartiger Mensch, sondern auch ein Schriftsteller [sic! Im Original deutsch] war, («В конторе уже знали, что Илья Борисович не только ревосходный человек, но еще ein Schriftsteller [sic!]»)).³⁶⁷

Nabokovs Erzählung kann einerseits als satirischer Gegenschlag gegen seine Feinde bei *Числа* angesehen werden, allen voraus gegen Georgij Ivanov, lässt andererseits aber auch Rückschlüsse zu, wie die Vorkommnisse bei *Числа* von der russischen Emigration aufgenommen wurden. An den Geschäftspraktiken der Zeitschrift bestanden triftige moralische Zweifel. Angekreidet wurde in erster Linie die mangelnde Prinzipientreue des Verlegers und der Redakteure. Die Ereignisse rund um *Числа* galten als unrühmliches und peinliches Vorkommnis der literarischen Emigration.

Skandal um Ivanov

Nachdem die Bedingungen für den Eintritt Burovs bei *Числа* publik wurden, verschlechterte sich die Beziehung zwischen Ivanov und Burov zunehmend und es kam im Frühjahr 1932 zu einem Skandal, der zu seiner Zeit für viel Lärm im Kreis der Emigranten sorgte.³⁶⁸ Burov verfasste in Erwiderung auf Ivanovs Forderung nach Geld für *Числа* ein Rundschreiben, in dem er über Ivanovs kommerzielle Interessen unterrichtete.³⁶⁹ Das sarkastische Schreiben wurde in 900facher Ausführung gedruckt und erging an die Redaktionen von Zeitungen und Zeitschriften, öffentliche Organisationen und wichtige Mitglieder der russischen Gemeinde in Paris. Auszüge aus dem Brief lesen sich folgendermaßen:

25 февраля с.г., в 11 час. 55 минут утра, (...), один господин, именующий себя поэтом, Георгий Иванов, за неоднократно проявленное им трусливо-провокационное озорство (за спиной, мол, безопасно), (...), получил от меня, (...), в присутствии живых еще свидетелей, (...), два внушительных удара по лицу, (...). (...) буде он, ге Иванов, не струсить и секундантов своих все же пошлет, приму я вызов, но соглашусь я толко на БОЛЬНУЮ БОРЬБУ, и не «у орушки леса» (...), а только в центре Парижа, между Place de la Concorde и Etoile, (...). Он же, ге Иванов, как пригодный трус, вообще всякого огня боится, - не боится он только храбро работать за спиной...³⁷⁰

³⁶⁶ Vgl. Adamovič 1934, 282f.

³⁶⁷ Nabokov 2000, 347.

³⁶⁸ Vgl. Burov i ego korrespondenty 2004, 570. Šumichin weist darauf hin, dass der Skandal zwischen Burov und Ivanov heute fast vollkommen in Vergessenheit geraten ist und sich einzig in den Erinnerungen von Vasilij Janovskij Hinweise auf die damaligen Ereignisse befinden.

³⁶⁹ Vgl. Janovskij 1993, 121.

³⁷⁰ Burov i ego korrespondenty 2004, 571.

Am 25. Februar dieses Jahres, um 11.55 Uhr morgens, (...) erhielt ein Herr, der sich Dichter nennt, Georgij Ivanov, für wiederholt durch ihn durchgeführte feig-provokative Bubenstreiche (hinter dem Rücken angeblich ungefährlich), (...), von mir, (...), in Anwesenheit noch lebender Augenzeugen, (...), zwei imponierende Schläge ins Gesicht, (...). (...) wird er, dieser Ivanov, es nicht mit der Angst zu tun bekommen und seine Sekundanten doch schicken, werde ich die Herausforderung annehmen, aber ich werde nur einem Kampf mit Freibrief zustimmen, und nicht „am Waldrand“ (...), sondern nur im Zentrum von Paris, zwischen Place de la Concorde und Etoile, (...). Er, dieser Ivanov, fürchtet wie ein geborener Feigling überhaupt jedes Feuer - nur kühn hinter dem Rücken [anderer] zu operieren fürchtet er nicht...

Nachdem Burovs Rundschreiben in Umlauf gelangte und auch Ivanov davon erfuhr, beschloss er „ihn [Burov] zu treffen und ihm eine Ohrfeige zu verabreichen“ («встретиться с ним и наградить его орлеухой»)³⁷¹. Ivanov forderte Burov zu dem gewünschten Duell auf. In einem Brief an die Redaktion der *Последние Новости*, gedruckt am 22. März 1932, stellte Ivanov anschließend klar, dass Burov nach der überheblichen Ankündigung, die Herausforderung anzunehmen, erst auswich und dann ausdrücklich ablehnte:

25 февраля между мной и г. Буровым, действительно, произошло столкновение. Обстоятельства последнего били, однако, таковы, что оснований считать себя оскорбленной стороной я отнюдь не имел. Три дня спустя до сведения моего дошло, что г. Буров рассылает различным лицам листки, где изображает происшедшее в извращенном и оскорбительном для меня виде. Осведомившись об этом, я немедленно обратился к капитану Е.Е. Александрову и поручику Д.К. Моэну с просьбой быть моими секундантами (...). Однако, несмотря на частые посещения г. Бурова и неоднократные телефонные звонки к нему, секундантам моим в течение 17 дней никак не удавалось застать г. Бурова дома. Только 18-го, проявив крайнюю настойчивость, им удалось наконец передать мой вызов, от принятия которого г. Буров категорически отказался.³⁷²

Am 25. Februar fand zwischen mir und Herr Burov tatsächlich ein Konflikt statt. Die Umstände waren jedoch solche, dass ich überhaupt keinen Grund hatte, beleidigt zu sein. Drei Tage später kam zu meiner Kenntnis, dass Herr Burov verschiedenen Personen Flugblätter versendet, worin er das Vorgefallene verzerrt und für mich aus beleidigender Sicht darstellt. Darüber benachrichtigt wandte ich mich unverzüglich an Hauptmann E. E. Aleksandrov und Oberleutnant D. K. Moën mit der Bitte meine Sekundanten zu sein (...). Ungeachtet häufiger persönlicher Besuche bei Herrn Burov und wiederholter telefonische Anrufe gelang es meinen Sekundanten jedoch nicht, Herrn Burov zu Hause anzutreffen. Erst am 18. gelang es ihnen letztlich nach äußerster Hartnäckigkeit meine Herausforderung zu übermitteln, deren Annahme Herr Burov kategorisch ablehnte.

Ivanov hatte sich durch seinen offenen Brief revanchiert und stellte nun seinerseits Burov als feig dar. Aus Vasilij Janovskijs Erinnerungen geht hervor, dass der Zusammenprall von Ivanov und Burov für allgemeine Aufregung in der literarischen Welt der russischen Emigration sorgte und auch zu unterschiedlichen inhaltlichen Standpunkten führte:

В связи со скандалом Иванов – Буров я был вовлечен в грязную склоку. Я тогда встречал Бурова и знал, где он по утрам гуляет в одиночестве. (...) Но я отказался выдать доверенный мне секрет, то есть

³⁷¹ Janovskij 1993, 121.

³⁷² Brief von Georgij Ivanov. In: *Последние Новости*, 22. März 1932 zitiert nach Mel'nikov 1996, 82.

место его ежедневных прогулок. Это очень удивило наших честных молодых писателей, только Адамович заявил, что я совершенно прав.³⁷³

In Verbindung mit dem Skandal Ivanov – Burov wurde ich in die schmutzige Intrige hineingezogen. Ich traf damals Burov und wusste, wo er morgens alleine spazieren geht. (...) Ich verweigerte jedoch, das mir anvertraute Geheimnis preiszugeben, das heißt, den Ort seines täglichen Spaziergangs. Das erstaunte unsere jungen, rechtschaffenen Schriftsteller, nur Adamovič erklärte, dass ich vollkommen Recht habe.

Burovs Bekanntheit war durch den Streit mit Ivanov weiter gestiegen.³⁷⁴ Zu diesem Zeitpunkt wusste spätmöglich die gesamte russische Emigration nicht nur über Ivanovs kalkuliertes Vorgehen beim Beschaffen von Geld, sondern auch über die Wohlhabenheit von Burov Bescheid. Burovs Verhältnis zu Ivanov blieb nach dem Skandal viele Jahre kühl, erst nach dem Zweiten Weltkrieg vollzog sich eine unerwartete Wendung.

Späte Beziehungen von Ivanov und Burov

Nach dem Krieg verbesserte sich das Verhältnis der ehemaligen Feinde Ivanov und Burov so sehr, dass Ivanov das literarische Schaffen Burovs ganz entgegen seiner früheren Meinung lobte. Sowohl Burovs Erzählungen *Русь бессмертная* („Unsterblicher Russ“) als auch der Roman *Бурелом* erschienen mit einem wohlwollenden Vorwort von Ivanov. In einem Artikel bezeichnete Ivanov den graphomanischen Schriftsteller Burov als unverstanden von den Lesern, rätselhaft und unterschätzt. Deswegen unterschätzt, weil „weder die Kritiker, noch der Großteil der Leser in ihm das wichtigste erblickten – seine Liebe zum Menschen. Zur Heimat und zum russischen Menschen“ («ни критика, ни большинство читателей не увидели в нем главного – его любви к человеку. К родине и к русскому человеку»)³⁷⁵. Nicht minder beschönigend drückt sich Ivanov über das nur schwer verständliche Nachkriegswerk von Burov aus: «Прежний Буров, прежде всего, беллетрист. Теперь он бывает (временно?) иногда близок к заумной поэзии» („Der frühe Burov war vor allem Belletrist. Jetzt ist er (vorübergehend?) vielleicht der absurden Poesie näher“).³⁷⁶ Ivanov verweist häufig darauf, dass Burov von bedeutenden Kritikern und Schriftstellern gelobt wurde, die keine Zweifel an seinem Talent ließen. Auf die graphomanischen Züge Burovs spielt er versteckt an, indem er schreibt, dass die Lektüre einer einzigen Seite des Romans *Бурелом* ausreichend sei, um sich davon zu überzeugen, wie groß Burovs verbaler Tatendrang sei.³⁷⁷

Ivanovs Verhalten blieb nicht unbeachtet und auch nicht ohne Kritik. Roman Gul‘ schrieb Georgij Ivanov am 28. Februar 1955, dass Ivanov leider ein „unehrlicher Mensch“ sei («беда-

³⁷³ Janovskij 1993, 121.

³⁷⁴ Vgl. ebd., 224.

³⁷⁵ Ivanov 1987, 317.

³⁷⁶ Ebd., 318.

³⁷⁷ Vgl. ebd., 340.

то в том, что Вы неверный человек»)³⁷⁸. Dabei bezieht sich Gul' auf Ivanovs Umgang mit Burov und auf seine Einstellung zu anderen Mitgliedern der russischen Emigration. Sarkastisch schreibt Gul', dass es scheine, Ivanov sei mit Burov ja sogar noch ehrlicher als mit manch anderen, wozu er sich selbst zähle.³⁷⁹ Ivanovs späte Einstellung zu Mäzenen und Geld war offensichtlich allgemein bekannt und Ivanov machte auch kein Hehl daraus, wie aus einem Brief von Georgij Adamovič an Aleksandr Poljakov vom 16. September 1956 hervorgeht:

Жоржа Иванова о Бурове я тоже читал с удивлением, - но относилось оно не к Жоржу, а к редактору. Жоржа Вы хорошо знаете: ему все все равно, лишь бы были деньги. А тут, конечно, без денег не обошлось, да он этого и не скрывает.³⁸⁰

Georgij Ivanov über Burov habe ich ebenso mit Erstaunen gelesen - aber es galt nicht Georgij, sondern dem Redakteur. Georgij kennen Sie gut: Ihm ist alles egal, solange es nur Geld bringt. Und dort, natürlich, bleibt Geld nicht aus, und er verbirgt es auch nicht.

Ivanov selbst betonte an verschiedenen Stellen, dass ihm im Leben schon alles egal sei, siehe dazu Ivanovs Korrespondenz (Perepiska Ivanova 1996) Seite 171, 182 und 190 («Мне, ей Богу, давно „все равно“»). Was einzig noch zähle, sei Geld um zu überleben. In einem Brief aus dem Jahr 1949 an Michail Karapovič, Redakteur bei *Новый Журнал*, schreibt Ivanov, dass er ihm seine Gedichte nicht deswegen schicke, damit sie veröffentlicht werden, sondern dass es ihm einzig darum gehe, ein Hilfspaket von *Новый Журнал* zu erhalten, das die prekäre Lage, in der er sich befinde, lindern könne.³⁸¹

In Anbetracht der aussichtslosen finanziellen Lage Ivanovs in den letzten Jahren seines Lebens, erscheint die ihm vorgehaltene Prinzipienlosigkeit beim Umgang mit dem Mäzen Burov in einem neuen Licht. Das Ausmaß der Armut, in der Ivanov lebte, geht aus einem Brief an Aleksandr Poljakov hervor, in dem Ivanov um die Zusendung von Nahrungsmittel und Bekleidung bittet:

Если у Вас есть возможность (...) пришлите мне посылку. Мне нужны чай, кофе, сахар и молоко в порошке. Еще нужны чулки Ноллон № 14 – это было бы верхом блаженства – серые штаны и пару рубашек. Рубашки размер 37, длина штанов 107 см.³⁸²

Falls Sie die Möglichkeit haben (...) schicken Sie mir ein Paket. Ich brauche Tee, Kaffee, Zucker und Milchpulver. Außerdem brauche ich Strümpfe, Nollon Nr. 14 – das wäre der Gipfel der Glückseligkeit – eine graue Hose und ein paar Hemden. Die Hemden in Größe 37, die Länge der Hose 107 cm.

³⁷⁸ Perepiska Ivanova i Gulja 1980, 206.

³⁷⁹ Vgl. ebd. Gul' ist verärgert über Unwahrheiten, die Ivanov über Mandel'stam verbreitet.

³⁸⁰ Brief von Georgij Adamovič an Aleksandr Poljakov vom 16. September 1956 zitiert nach Pis'ma Adamoviča Burovu 2007, 331. Adamovič bezieht sich auf das von Ivanov verfasste Vorwort zu Burovs Roman *Бурелом*.

³⁸¹ Vgl. Perepiska Ivanova 1996, 171.

³⁸² Ebd., 141.

Den Brief unterschreibt Ivanov mit „Ihr immer armer Georgij Ivanov“ («Ваш всегда бедный Жорж Иванов»).³⁸³ Ivanov schrieb eine Vielzahl von Personen und Institution um Geld an. Mark Aldanov bat er in den Jahren 1954 und 1955 mehrfach, für ihn beim Literarischen Fonds in Amerika zu intervenieren, woraufhin Ivanov tatsächlich 50 Dollar überwiesen wurden.³⁸⁴ Karapovič ersuchte er neben einem Paket auch um die Zusendung von Geld, und an *Издательство им. Чехова* schickte er Anfang 1952 seine Erinnerungen *Петербургские Зимы* (veröffentlicht 1954) und bat gleichzeitig um einen sofortigen Vorschuss. In jedem weiteren Brief an die Cheflektorin des Verlages, Aleksandra Aleksandrova, erfolgte ein erneuter Hinweis auf die Dringlichkeit einer Vorauszahlung für *Петербургские Зимы*. Nachdem das Skript angenommen wurde und der Vertrag unterzeichnet, bemühte sich Ivanov das Entgelt in der Höhe von 1000 Dollar nicht in zwei Raten (eine prompt und eine nach Veröffentlichung), sondern unverzüglich ausgezahlt zu bekommen. In einem Brief an die stellvertretende Editorin des Verlags, Tat'jana Terenteva, weist Ivanov auf seinen schlechten gesundheitlichen Zustand hin und bietet sogar die Zusendung eines ärztlichen Attests an, um seine Angaben zu bestätigen:

Я давно болен, а в последнее время мое здоровье ухудшилось. Мне необходимо лечение серьезное и дорого стоящее. Прошу поэтому издательство имени Чехова выслать мне причитающиеся мне 1000 долларов, не дожидаясь указанных в контракте сроков, т. е. 500 д. при выходе книги и 500 д. спустя 90 дней. (...) получение денег для меня сейчас – равносильно продлению, а м.б. и сохранению моей жизни. (...) Разумеется, если надо, я могу прислать свидетельство пользующего меня врача.³⁸⁵

Ich bin seit langem krank, in der letzten Zeit verschlechterte sich jedoch mein Gesundheitszustand. Ich benötige eine seriöse und teure Behandlung. Ich bitte daher *Издательство им. Чехова* mir die mir zustehenden 1000 Dollar zuzusenden, ohne auf die im Vertrag festgelegten Fristen, also 500 Dollar bei Erscheinen des Buches und 500 Dollar nach 90 Tagen, zu warten. (...) der sofortige Erhalt des Geldes ist für mich gleichbedeutend mit einer Verlängerung, und vielleicht mit der Bewahrung meines Lebens. (...) Natürlich kann ich Ihnen wenn nötig ein Attest des behandelnden Arztes zuschicken.

Nachdem *Издательство им. Чехова* auch Odoevcevas Roman *Оставь надежду навсегда* („Die Hoffnung für immer aufgegeben“, New York 1954) angenommen hatte, schrieb Ivanov an Karapovič, dass es jetzt um vieles leichter sei, das Leben auf eine neue Basis zu stellen, und es wieder möglich sei zu arbeiten. Das Honorar für *Петербургские Зимы* war zwar auch eine große Hilfe gewesen, ein großer Teil davon musste jedoch für die Rückzahlung von Schulden und für die allernotwendigsten Dinge des Lebens verwendet werden.³⁸⁶ Die

³⁸³ Perepiska Ivanova 1996, 141.

³⁸⁴ Mark Aldanov (1886-1957) lernte Ivanov in den 1920er Jahren in Berlin kennen. 1928 gaben sie zusammen ein Buch über den Dichter Leonid Kannegiser heraus. Von Aldanov stammte darüber hinaus die erste Rezension von Ivanovs *Петербургские Зимы*, veröffentlicht 1928 in *Современные Записки*, 27 (vgl. ebd., 144).

³⁸⁵ Ebd., 161.

³⁸⁶ Vgl. ebd., 186.

unendliche Suche nach Mäzenen ging weiter, gestaltete sich jedoch in Ivanovs letzten Jahren deutlich schwieriger, denn viele der früheren Quellen waren versiegt:

(...) мы опять оказались – зимой! без горшка, без лекарств, без даже помощи моих прежних немногочисленных «меценатов» - т. к. за это время одни перемерли, а другие считают, что с тех пор как изданы мои «Петербургские Зимы» - я навсегда миллионер и помогать мне странно...³⁸⁷

(...) wir befinden uns erneut im Winter, ohne eine Groschen, ohne Medikamente, sogar ohne die Hilfe meiner früheren, wenigen „Mäzene“, da die einen starben und die anderen meinen, dass ich, seitdem meine *Петербургские Зимы* erschienen, Millionär bin, und es seltsam wäre mir zu helfen...

Eine der seltenen Ausnahmen, auf die Ivanov nach wie vor zählen konnte, stellte der Mäzen Burov dar. Nur half Burov dem früheren Erzfeind nicht unentgeltlich, er forderte lobende Rezensionen ein, die Ivanov für ihn auch schrieb.³⁸⁸ Ein Vorgehen, das den Einen moralisch zweifelhaft erschien und von Anderen als verzeihliche Schwäche angesichts der tristen finanziellen Lage angesehen wurde. Adamovič, der die die Armut der emigrierten Literaten kannte, schrieb in einem Brief an Irina Odoevceva vom 8. Juli 1958, dass er verstehe, dass man schreibt, Burov sei Lev Tolstoj («Я понимаю писать, что Буров – Лев Толстой»)³⁸⁹.

Entgegen Ivanovs eigener Behauptung, dass ihm schon alles egal sei, war ihm die moralische Zweifelhaftigkeit seines Handelns durchaus bewusst. Er empfand sein Verhalten um an Burovs Geld zu kommen als beschämend. An Mark Aldanov gerichtet schrieb Ivanov 1954, es sei wohl besser, nicht in *Русская Мысль* („Russischer Gedanke“)³⁹⁰ zu publizieren, vor allem nach seinem jüngsten Artikel über Burov («м.б., и лучше не писать в „Русской Мысли“, особенно после моего недавнего фельетона о гениальном Бурове»)³⁹¹ An einer anderen Stelle schrieb Ivanov Aldanov mit Bezug auf die ständige Bitte nach Geld oder Verlängerung von Krediten, er wisse selbst, dass er sich „wie immer widerlich verhalte“ («Сам знаю, что, как всегда, веду себя скверно»)³⁹². Ivanov reflektierte folglich über seine Handlungen und über sein Verhältnis zu Burov. Seine finanzielle Mittellosigkeit kann als zentraler Grund dafür angesehen werden, dass es nach dem Zweiten Weltkrieg zu der beschriebenen Verbesserung des Verhältnisses zwischen Ivanov und Burov kam.

³⁸⁷ Ebd., 188.

³⁸⁸ Für Ivanovs Vorworte zu *Русь бессмертная* und *Бурелом* vgl. Ivanov 1987, 315-319 und 339-344.

³⁸⁹ Pis'ma Adamoviča Odoevcevoj i Ivanovu 1997, 490.

³⁹⁰ *Русская Мысль* ist eine in Paris seit 1947 erscheinende Wochenzeitung der russischen Emigration.

³⁹¹ Perepiska Ivanova 1996, 147.

³⁹² Ebd., 145.

Ivanovs Umgang mit Burov

Da die Korrespondenz von Ivanov und Burov nicht erhalten ist, können über einen Brief von Ivanov an Sofia Aničkova (Taube)³⁹³ Rückschlüsse auf Ivanovs Umgang mit Burov gezogen werden. Ivanov schickte Aničkova eine Vorlage, die sie in der Kommunikation mit Burov verwenden sollte. Das Resultat werde bei Verwendung der Vorlage mit hoher Wahrscheinlichkeit „schnell und erfreulich“ sein («быстрый и приятный»)³⁹⁴. Ivanovs erster Ratschlag an Aničkova bestand darin, nicht mit Lob zu sparen («не жалейте похвал по его адресу»)³⁹⁵ denn des Guten sei nie zu viel («масло кашу не портит»)³⁹⁶. Alle, von Bunin bis hin zu ihm selbst, würden Burov in schriftlicher Form loben und nicht nur in Briefen, sondern auch „gedruckt“ («печатно»)³⁹⁷. Ivanov spielt durch seinen Ratschlag darauf an, dass es einerseits sehr wichtig war, Burov über aller Maßen zu loben, und andererseits auch, dieses Lob zu veröffentlichen. Durch positive Rezensionen konnte sich der graphomanische Burov nämlich als bedeutender Schriftsteller fühlen. Ihm solche wohlwollenden Rezensionen anzubieten oder zumindest lobende Worte durch einen Briefes zu übermitteln, war also der sicherste Weg, um von Burov Geld zu erhalten. Eingangs sollten bei einem Ansuchen an Burov sein Werk und die Qualitäten des Schriftstellers Burov gelobt werden. Ivanov schlägt Aničkova dafür folgenden Absatz vor:

(...) уже давно, больше года тому назад, мои старинные друзья – И. Одоевцева и Георгий Иванов – дали мне прочесть Вашу прекрасную книгу «Русь Бессмертная». Я прочла ее с большим волнением. Не знаю другого писателя, который бы так проникновенно писал о русской Голгофе, русской доле, русской гордост-смирении. Скажу прямо – никто из современной литературы так искренно и так правдиво не писал об эмиграции и о России.³⁹⁸

(...) bereits vor langem, vor mehr als einem Jahr, gaben mir meine langjährigen Freunde I. Odoevceva und Georgij Ivanov Ihr wundervolles Buch *Русь Бессмертная* zu lesen. Ich las es mit großer Begeisterung. Ich kenne keinen anderen Schriftsteller, der so ergreifend über das russische Golgatha, das russische Schicksal, den russischen Stolz, die Demut, schrieb. Ich sage es direkt – kein zeitgenössischer Literat schrieb so aufrichtig und wahrheitsgetreu über die Emigration und über Russland.

Gerade der Bezug zu Russland musste hervorgehoben werden, denn sämtliche Bücher von Burov handelten von diesem Thema, von der Schwere des russischen Loses. Burovs Unverständnis von Schriftstellern, die andere Themen in den Vordergrund stellten, „nichts

³⁹³ Ivanov stand mit der Mäzenin des Silbernen Zeitalters, Sofia Aničkova (Baronesse Taube), auch nach deren Emigration 1926 in Kontakt.

³⁹⁴ Ebd., 139.

³⁹⁵ Ebd.

³⁹⁶ Ebd.

³⁹⁷ Ebd.

³⁹⁸ Ebd., 139f.

über die russischen Qualen schrieb, ohne Kummer, ohne zitternden sozialen Nerv“ («ничего от русской муки, без горя, без трепетного социального нерва»)³⁹⁹, hatte schließlich bereits zur Einstellung von Burovs finanzieller Unterstützung von *Числа* geführt. Nach dem Lob der Russlandverbundenheit Burovs, rät Ivanov als nächsten Schritt, die Persönlichkeit Burovs zu loben und dabei Qualitäten wie Großzügigkeit und Zartgefühl hervorzuheben:

Г. Иванов, давая мне книгу, рассказал много о Вас как о человеке, о Вашей отзывчивости, Вашей чуткости, чисто русской широте Вашей души и доброте.⁴⁰⁰

G. Ivanov, der mir Ihr Buch gab, erzählte viel über Sie als Mensch, über Ihre Aufgeschlossenheit, Ihre Feinfühligkeit, die reine russische Weite Ihrer Seele und Herzengüte.

Der ganze erste Teil eines Briefes an Burov sollte demnach ausschließlich aus lobenden Worten bestehen. Im zweiten Teil waren nun noch zwei wichtige Punkte unterzubringen: Einerseits, warum das Geld benötigt wurde. Etwa auf Grund von Krankheit und den mangelnden finanziellen Mitteln, selbst wichtige Medikamente oder Nahrungsmitteln kaufen zu können. Und andererseits, musste noch ein Hinweis auf die eigenen literarischen Verdienste erfolgen: Welche Bücher hatte man veröffentlicht, an welchen Zeitschriften mitgearbeitet und wie bekannt war man generell. Burov lag besonders viel daran, von berühmten Schriftstellern rezensiert zu werden. Indem Aničkova genau diesen Aspekt, ihre Bekanntheit und ihr bisheriges Werk, unterstreicht, sollte sie für Burovs Ziel (Geld gegen eine bedeutende Rezension) attraktiver werden. Ivanov, der über Aničkovas literarisches Schaffen nicht im Detail unterrichtet war, forderte Aničkova auf, all ihre Verdienste aufzuzählen («не забудьте перечислить все свои литературные заслуги»)⁴⁰¹ und bereitete dafür in seiner Vorlage einen Platzhalter vor:

Я такая-то - редактор таких-то журналов, автор – таких-то книг, - пьеса моя такая-то шла тогда-то в Малом театре.⁴⁰²

Ich bin die und die - Redakteurin der und der Zeitschriften, Autorin der und der Bücher, - mein Lied so und so wurde dann und dann im *Малый Театр* aufgeführt.

Die Aufzählung der eigenen Taten sollte folglich relativ detailliert erfolgen. Ivanovs Empfehlung an Aničkova, explizit die Aufführung eines ihrer Lieder zu erwähnen, kann vor dem Hintergrund verstanden werden, dass auch Burov vor der Emigration Lieder schrieb und

³⁹⁹ Burov i ego korrespondenty 2004, 567.

⁴⁰⁰ Perepiska Ivanova 1996, 140.

⁴⁰¹ Ebd., 139.

⁴⁰² Ebd., 140.

übersetzte, die in größeren und kleineren Theatern in Russland gespielt wurden.⁴⁰³ Aničkova könnte durch den Bezug auf ihr eigenes Lied Gemeinsamkeiten mit Burov und erste Anknüpfungspunkte schaffen. Ganz zum Schluss sollte laut Ivanov noch ein weiteres Mal gelobt werden, um mit etwas Erfreulichem aufzuhören. Dazu biete sich der erneute Dank für Burovs Buch an und die Freude und seelische Stütze, die es bringe («благодарю Вас за наслаждение и духовную помощь, которую дала мне Ваша прекрасная книга»)⁴⁰⁴.

Es ist nicht bekannt, ob und wie sehr sich Aničkova an Ivanovs Vorlage hielt. Davon unbeeinflusst liefert die Vorlage ein aussagekräftiges Bild über Ivanovs Methodik im Umgang mit Mäzenen, insbesondere mit dem reichen graphomanischen Schriftsteller Burov. Interessant ist ein Vergleich von Ivanovs empfohlener Vorgehensweise mit den Ratschlägen, die Adamovič Lidija Červinskaja am 13. Juli 1953 gab.⁴⁰⁵ In vielerlei Hinsicht finden sich Parallelen zwischen Ivanovs Methodik und Adamovičs Rat an Červinskaja. Adamovič rezensierte Burov während der Zeit von *Числа* und wollte sich später an den übertriebenen Lobeshymnen nicht mehr beteiligen. Er war jedoch durchaus bereit, in Schwierigkeit geratenen Schriftstellern Hilfe zu leisten und ihnen zu erklären, wie sie sich am besten gegenüber Burov verhalten sollten. Nach Adamovič' Meinung hatte, ebenso wie für Ivanov, das Loben von Burovs Werk oberste Priorität und er riet daher Červinskaja diesen Aspekt bei einem Zusammentreffen mit Burov besonders zu berücksichtigen:

Пожалуйста, если бы Вас куда-нибудь пригласил Буров (...) будьте привлекательны и печальны „vois belle et vois triste“, и что-нибудь скажите ему о нем самом (т.е. его писаниях, безграмотных, но не окончательно бездарных).⁴⁰⁶

Bitte, wenn Burov Sie irgendwann einlädt (...), seien Sie attraktiv und betrübt „vois belle et vois triste“, und sagen Sie ihm etwas über ihn selbst (das heißt über sein Schreiben, voller Fehler aber nicht vollkommen unbegabt).

Aus Adamovič' Brief geht hervor, dass er genauso wie Ivanov der Ansicht ist, es sei besonders wichtig, Gemeinsamkeiten mit Burov zu schaffen. Ein betrübter Blick Červinskajas könne Burovs Seelenfassung entgegenkommen, die er in seinen stets schwermütig-depressiven Büchern zum Ausdruck bringt, und damit zur Schaffung von Empathie beitragen.

⁴⁰³ Vgl. Burov i ego korrespondenty 2004, 555.

⁴⁰⁴ Perepiska Ivanova 1996, 140.

⁴⁰⁵ Vgl. Brief von Georgij Adamovič an Lidija Červinskaja vom 13. Juli 1953 zitiert nach Pis'ma Adamoviča Odoevcevoj i Ivanovu 1997, 425.

⁴⁰⁶ Ebd.

4.5. Geld und Macht im Verhältnis von Bunin zu Burov

Ivan Bunin und Aleksandr Burov lernten sich in der Emigration kennen. Als Burov 1930 seine eigene Zeitschrift herausgeben wollte und eine Reihe bekannter Schriftsteller mit der Einladung zur Zusammenarbeit anscrieb, war auch Bunin darunter. In seiner Antwort vom 27. Februar 1931 sagte Bunin sofort ab, wollte jedoch offensichtlich ein positives Verhältnis zu Burov aufbauen, indem er mit einer wohlwollenden Äußerung auf Burovs schriftstellerische Tätigkeit Bezug nahm:

Желаю успеха Вашему журналу, но боюсь, что ничем не смогу быть ему полезен, - занят большой вещью, а все небольшое, что пишу между делом, должен отдавать «Последним Новостям». (...) С удовольствием прочел уже некоторые Ваши рассказы.⁴⁰⁷

Ich wünsche Ihrer Zeitung Erfolg, fürchte jedoch, dass ich ihr durch nichts nützlich sein kann - ich bin mit einer großen Sache beschäftigt, und alles kleine, was ich dazwischen schreibe, muss ich an *Последние Новости* abgeben. (...) Mit Vergnügen las ich bereits einige Ihrer Erzählungen.

Bunin galt als äußerst strenger und subjektiver Kritiker, der unfreundlich und auch ungerecht über jene Schriftsteller schreiben konnte, die er nicht schätzte. Es war etwa allgemein bekannt, dass er Bloks Lyrik und die Symbolisten im Generellen nicht leiden konnte. Genau so wenig begeisterte er sich für die Gedichte Esenins und äußerte sich feindselig gegenüber dem Erscheinen Nabokovs in der literarischen Welt.⁴⁰⁸ Aleksandr Burov gehörte zu den wenigen Schriftstellern, über deren Werk Bunin kein einziges scheltendes Wort verlor. Erklären lässt sich das wohl dadurch, dass auch Bunin bei Burov Kredite aufnahm und materielle Zuwendungen erhielt.⁴⁰⁹ Das Dilemma nahm damit seinen Ausgang. Bunin konnte Burov nicht loben, nur war es noch weniger möglich, nach den angenommenen Freigebigkeiten Burovs Werke offen zu kritisieren. Das Ergebnis waren zunächst Ausweichversuche Bunins und kurz gefasste Nettigkeiten um sich einem fundierten Urteil enthalten zu können:

Я сейчас буквально с утра до вечера сижу за писанием и, как всегда в такое время, ровно совсем ничего не читаю (даже из дому весь день не выхожу) и потому книгу Вашу только *просмотрела*, так что одно могу сказать о ней пока: не легко читается, но очень, очень много хорошего в ней.⁴¹⁰

Ich bin jetzt wortwörtlich von der Früh bis zum Abend am Schreiben und lese, wie immer in dieser Zeit, rein gar nichts (sogar das Haus verlasse ich den ganzen Tag nicht) und habe daher Ihr Buch nur *durchgeschaut*, so dass ich inzwischen [nur] eines darüber sagen kann: Es ist nicht leicht zu lesen, doch sehr, sehr viel Gutes ist darin.

⁴⁰⁷ Burov i ego korrespondenty 2004: 559. Der letzte Satz wurde von Burov mit rot unterstrichen.

⁴⁰⁸ Vgl. Bunin und Burov 1995, k. S.

⁴⁰⁹ Siehe dazu etwa den Brief von Ivan Bunin an Aleksandr Burov vom 29. Oktober 1933, in dem Bunin schreibt: «Письмо Ваше и деньги получил и за все очень благодарю» (Burov i ego korrespondenty 2004, 591).

⁴¹⁰ Burov i ego korrespondenty 2004, 586f. Brief von Ivan Bunin an Aleksandr Burov vom 11. November 1932.

Als der Druck von Burov so stark zunahm, dass es fast unmöglich wurde, der Forderung nach einer Rezension über eines seiner Werke weiter auszuweichen, gelang es Bunin, sich mit eleganten Worten aus der Affäre zu ziehen. Bunin benannte Burovs Werk in einem Brief an Burov vom 12. Mai 1934 mit treffenden, jedoch keineswegs kränkenden Aussagen, mit der Absicht sich Burov nicht zum Feind zu machen und doch gleichzeitig seinen Forderungen nach einer Äußerung über ihn genüge getan zu haben:

(...) почти все «Земля в алмазах» прочел. В общем - молодец Вы. Оригинально, напористо, смело – талантливо. И, несомненно – «делаете успехи». Не обижайтесь, дорогой, - *настоящие* успехи мы делаем вовсе не в молодости, а гораздо позднее.⁴¹¹

(...) *Земля в алмазах* habe ich fast ganz gelesen. Im Allgemeinen haben Sie das sehr gut gemacht. Originell, energisch, ohne weiters – talentiert. Und, zweifelsohne – „Sie machen Fortschritte“. Seien Sie nicht gekränkt, Werter, *echte* Fortschritte machen wir nicht in der Jugend, sondern viel später.

Das zitierte Fragment aus Bunins Brief nahm Burov 1935 in sein Büchlein lobender Rezensionen über sein Werk auf.⁴¹² Wann immer andere Schriftsteller in Folge anführten, dass Bunin Burov gelobt hatte, bezogen sie sich auf diesen Briefausschnitt. Ivanov ging beispielsweise in seinen Aufsätzen über Burov des Öfteren darauf ein, dass „sogar Bunin selbst“ Burov Talent zugeschrieben habe und zitierte dafür eine Zeile aus Bunins Brief. Das Zitat wurde jedoch so umgeschrieben, dass es unter einem anderen Licht erschien, als ursprünglich gemeint («Даже „сам“ Бунин, такой скупой на похвалы, воскликнул: „Молодец вы! Оригинально, смело, талантливо!“»)»⁴¹³. Vergleicht man Ivanovs Darstellung mit dem originalen Brief von Bunin an Burov vom 12. Mai 1934, zeigt sich, dass Bunin deutlich differenzierter über Burov geschrieben hatte, als ihm von Zeitgenossen nachgesagt wurde.

Struve ging ebenso auf Bunins Lob von Burov ein und schrieb zu seiner Zeit, dass Burovs Werke sowohl die Zustimmung der älteren Literaten wie Bunin als auch die Billigung der Kritiker fanden («Им [Буровым] было издано несколько книг рассказов из русского и эмигрантского быта (...), о которых одобрительно отзывались и старшие писатели (Бунин) и критика (Адамович)»)»⁴¹⁴. Wenngleich es Struves Aussage nahe legt, die Schlussfolgerung zu ziehen, dass gedruckte Aufsätze von Bunin über Burov existieren, konnten keine Aufzeichnungen dieser Art gefunden werden. Es liegt nahe, dass sich auch Struve auf das veröffentlichte Fragment von Bunins Brief vom 12. Mai 1934 bezieht.⁴¹⁵ Ohne

⁴¹¹ Ebd., 597.

⁴¹² Vgl. Pis'ma Despotuli k Burovu 2007, 325 (Шумихин).

⁴¹³ Ivanov 1987, 316.

⁴¹⁴ Struve 1996, 206.

⁴¹⁵ Vgl. Pis'ma Despotuli k Burovu 2007, 325 (Шумихин).

jedoch gleichzeitig die Umstände Bunins vorsichtig anerkennender Äußerungen zu betrachten (finanzielle Abhängigkeit von Burov), kann nicht behauptet werden, dass Bunin Burovs Werk würdigte. Durch einen Brief von Adamovič an Vera Bunina vom 25. Mai 1950 wird ersichtlich, was Bunin – zumindest in den späten Jahren – von Burovs Werk hielt:

(...) когда я ему [Бурову] сообщил, что И<ван> А<лексеевич> идиотскую его книгу читал и всеми его выдумками наслаждался, он схватился за голову, завопил «ой, ой, ой!» и сел на пол. (Это *вполне* точно.)⁴¹⁶

(...) als ich ihm [Burov] mitteilte, das Ivan Alekseevič sein idiotisches Buch gelesen und sich an all seinen Erfindungen ergötzt hatte, griff er sich an den Kopf, brüllte „ach, ach ach!“ und setzte sich auf den Boden. (Das ist *vollkommen* wahr.)

Offensichtlich war für Burov Bunins Meinung von höchster Bedeutung. Bunin wiederum ließ sich von Burov nicht nur Geld, sondern bat ihn um verschiedene Gefallen, darunter um Informationen aus Berlin («О Нобелевской премии есть уже, вероятно, (...) в Берлине слухи более точные, чем те, что доходят сюда – будьте добры, милый, немедля напишите мне точно»)⁴¹⁷ und um die Anbahnung von Geschäftsbeziehungen («Очень прошу Вас (...) взять на себя всякие могущие быть со мной переговоры со стороны немецких издательств и журналов о переводах моих произведений»)⁴¹⁸. Ebenso wie Ivanov suchte auch Bunin bei Burov um die Unterstützung von Schriftsteller-Freunden an. Er bat Burov, dem armen und älteren Amfiteatrov zu helfen, der buchstäblich am Hungertuch nage, und sei es auch nur durch die Überweisung von 100 Francs.⁴¹⁹

Auf den Verlauf des Kontakts zwischen Bunin und Burov hatte die Verleihung des Literaturnobelpreises an Bunin 1933 einen entscheidenden Einfluss.⁴²⁰ Während Bunin vor dem Nobelpreis auf Kredite von Burov angewiesen war, ermöglichte es ihm das Preisgeld, für ein paar Jahre ohne finanzielle Sorgen zu leben. Die Häufigkeit des Briefwechsels nahm ab, Bunin musste nicht mehr um Geld bitten. Burov beschuldigte Bunin 1939 schließlich, ihn nach dem Nobelpreis fallen gelassen und vergessen zu haben. In seinem Brief vom 9. März 1939 verteidigte sich Bunin und hält Burov entgegen, dass jener die freundschaftlichen Treffen der letzten Jahre wohl vergessen habe, sich selbst lange nicht mehr gemeldet habe und auch jetzt nichts über sich schreibe, nichts etwa darüber, warum er sich nun in London und

⁴¹⁶ Perepiska Buninych s Adamovičem 2004, 96.

⁴¹⁷ Burov i ego korrespondenty 2004, 591. Brief von Ivan Bunin an Aleksandr Burov vom 29. Oktober 1933.

⁴¹⁸ Ebd., 592. Brief von Ivan Bunin an Aleksandr Burov vom 13. November 1933.

⁴¹⁹ Vgl. ebd., 598. Brief von Ivan Bunin an Aleksandr Burov vom 11. Juli 1934.

⁴²⁰ Als erster Russe erhielt Bunin 1933 den Literaturnobelpreis, geehrt für sein strenges Künstlertum und die hohe Idealität seiner Prosa. Ausschlag bei der Zuerkennung des Nobelpreises gab die fiktive Autobiografie *Жизнь Арсеньева* („Das Leben des Arsen'jev“), in der Bunin die Geschichte eines jungen Dichters erzählt, der im Milieu des russischen Landadels heranwächst.

Amsterdam aufhalte.⁴²¹ Der Nobelpreis hatte Bunin jedoch nicht viel mehr als einen Achtungserfolg gebracht. Die dringende finanzielle Hilfe, die der Preis bedeutete, war nicht von Dauer. Den Zweiten Weltkrieg durchlebte Bunin erneut in Armut. Die Tragik in der Beziehung von Burov und Bunin bestand darin, dass Bunin nun erneut gezwungen war, sich mit Burov gut zu stellen. Die erste Unterstützung, um die Bunin nach dem Nobelpreis ansuchte, betraf die Übersetzung eines seiner Bücher:

Ведь шестой год пошел «после Нобеля», а я жил все время после него, проживая капитала, не получая от капитала процентов, а в свое время сколько раздал и сколько долгов заплатил! Из этого следует вот что: постарайтесь-ка, милый, устроить какую-нибудь мою книжку (...) в этом самом Амстердаме для перевода, а то, право, очень опять беден я стал (...)⁴²²

Es verging in der Tat das sechste Jahr „nach dem Nobelpreis“ und ich lebte die ganze Zeit danach, gab das Kapital aus, erhielt keine Zinsen, und wie viel verteilte ich seinerzeit und bezahlte Schulden! Daraus folgt: Versuchen Sie, Werter, irgendeines meiner Bücher in ebendiesem Amsterdam zur Übersetzung unterzubringen, denn, wirklich, ich bin wieder sehr arm geworden (...)

Für Bunin war es von hoher Bedeutung, im Anschluss an eine Verringerung der Korrespondenz mit Burov nach der Verleihung des Nobelpreises, den Kontakt zu intensivieren und erneut ein freundschaftliches Verhältnis aufzubauen. Im Brief vom 9. März 1939 verteidigt sich Bunin nicht nur gegen Burovs Unterstellungen und trägt seine Bitte hinsichtlich der Übersetzung seiner Bücher in Amsterdam vor, sondern beschreibt auch die Lebensumstände von Vera Bunina und sich selbst, spricht vom schweren Leben in Paris mit seinem scheußlichen Klima und der Unmöglichkeit, dort ohne Ruhe, reiner Luft und Sonne zu arbeiten. Er erzählt Burov überdies vom Umzug in die Berge bei Monte Carlo und dem Vorhaben, erneut nach Grasse zu ziehen und fragt ausführlich nach, wie es Burov gehe, wo er sei und was er mache. Bunin wollte Burov ersichtlich wieder gut stimmen, um zukünftige Zuwendungen nicht zu entbehren.

Wie sich die Beziehungen von Bunin zu Burov nach 1939 tatsächlich entwickelten, ist unbekannt, da Burov die an ihn adressierten Briefe von Bunin bereits zum Ende der 1930er Jahre an das kulturhistorische Museum in Prag übergeben hatte und keine Aufzeichnungen über einen Schriftverkehr von Bunin und Burov während des Zweiten Weltkrieges oder danach vorhanden sind.

Vergleicht man das Verhältnis von Ivanov zu Burov und von Bunin zu Burov, lässt sich feststellen, dass Bunin im Gegensatz zu Ivanov an keiner Stelle uneingeschränktes Lob an Burov verteilte, keine Rezensionen über Burovs Werke schrieb und veröffentlichte und den

⁴²¹ Vgl. ebd., 629. Brief von Ivan Bunin an Aleksandr Burov vom 9. März 1936.

⁴²² Ebd., 630. Brief von Ivan Bunin an Aleksandr Burov vom 9. März 1936.

Mäzen Burov nicht anderen Schriftstellern weiter empfahl, beziehungsweise den richtigen Umgang mit ihm erklärte. Bunin suchte außerdem deutlich seltener direkt um Geld an und wandte sich zumeist mit nicht-materiellen Bitten an Burov, so wie das Ersuchen um Unterstützung bei der Herausgabe oder Übersetzung seiner Bücher im Ausland. Bunin versuchte, die Kontakte des Geschäftsmannes Burov auf diese Weise zu nützen, ohne gleichzeitig ein Abhängigkeitsverhältnis einzugehen, wie es bei der Aufnahme eines Kredites von Burov stets unweigerlich eintrat.

Bunin pflegte darüber hinaus ein freundschaftlicheres und ebenmäßigeres Verhältnis zu Burov als Ivanov, der Burov erst für *Числа* umwarb, sich dann mit ihm öffentlich überwarf und ihn in späten Jahren in seinen Rezensionen zum Himmel lobte. Was jedoch sowohl Ivanov als auch Bunin gemein war, war die Unmöglichkeit, angesichts der finanziellen Lage der Schriftsteller in der Emigration auf Burovs Freigiebigkeiten zu verzichten. Moralische Fragwürdigkeiten, die aufkamen, wurden jeweils nach der eigenen Einschätzung gelöst, wodurch sich der unterschiedliche Umgang von Bunin und Ivanov mit Burov erklären lässt. Ivanov sah es als akzeptabel an, die eigene Meinung so abgeändert zu veröffentlichen, dass sie dem entsprach, was Burov hören wollte. Bunin nahm von öffentlichen Kritiken Abstand und beschränkte sich darauf, in persönlichen Briefen an Burov milde und beschönigende Worte auszudrücken, ohne jedoch ausschließlich zu loben.

5. Ergebnisse

Die Bedeutung der Mäzene im Silbernen Zeitalter war hoch. Sie unterstützten die Verbreitung neuer Kunst, indem sie Organe gründeten und finanzierten, die sich den neuen Strömungen der Kunst verschrieben. Sie bewahrten darüber hinaus die Literaten vor Armut, denn die Dichtung alleine reichte oftmals nicht aus, um das Auskommen zu sichern.

Die Motive, aus denen Mäzene handelten, hatten in den meisten Fällen wenig mit Altruismus zu tun. Ihre Sammel- und Fördertätigkeit konnte einerseits durch eine Verpflichtung von außen begründet werden, denn für Ansehen in der Gesellschaft galt karitatives oder mäzenatisches Engagement als unabdingbar. Andererseits gab das Fördern von Kunst die Möglichkeit, sich im Kreis der Kunstschaffenden aufzuhalten und den eigenen künstlerischen Versuchen ein Publikum zu bieten. Rjabušinskij veröffentlichte etwa seine Erzählung und einige Malereien in *Золотое Руно*. Der junge „I“, an den sich Ivanov erinnert, las den Literaten seine Gedichte vor und drückte ihnen am Ende des Abends ein Geldstück in die Hand, damit sie auch beim nächsten Mal wieder kommen und ihm zuhören würden. Solomon Bart war bereit, Geld zu geben, um mit den großen Literaten seiner Zeit in einem Almanach in einer Reihe zu stehen.

Zu den Ausnahmen zählten die stillen Mäzene, die nicht geleitet waren von dem Bestreben zu beeindrucken oder zu zeigen, wie viel Geld sie besäßen, und ihren Namen lieber geheim halten wollten. In diesen Fällen waren andere Motive ausschlaggebend, etwa zwischenmenschliche Empathie wie bei Hedwig Friedrich und Émilij Metner oder starke ideologische Beweggründe wie im Falle von Michail Uškov und *Аполлон*. Als Sergej Makovskij nach seiner Flucht aus St. Petersburg die Schließung von *Аполлон* bereits in die Wege geleitet hatte, stand Uškov nach wie vor felsenfest hinter der Zeitschrift und appellierte an Makovskij, für die weitere Herausgabe von *Аполлон* zu kämpfen.

In Abhängigkeit der unterschiedlichen Motive waren auch die Beziehungen zwischen Literat und Mäzen sehr vielseitig. Sie konnten vertrauensvoll sein und einer Freundschaft gleichen, so wie im Verhältnis von Friedrich zu Metner, die selbst viele Jahre nach dem Ende von *Мызаем* noch in intensivem Kontakt standen. Zwischen Metner und seiner Gönnerin hatte sich eine gegenseitige Abhängigkeit entwickelt. Friedrich war in Metner verliebt und bewunderte ihn zutiefst, ging auf seine Ratschläge ein und suchte die Nähe zu ihm. Metner erhielt in den Jahren von *Мызаем* von Friedrich die finanziellen Mittel zur Umsetzung seines Projektes und wusste sich auch persönlich durch ihre Großzügigkeit materiell gut abgesichert.

In den späteren Jahren seines Lebens war Friedrich seine mentale Stütze und ihr Heim stellte für ihn einen Ort der Zuflucht dar.

Andere Beziehungen zwischen Literaten und Mäzenen waren deutlich kurzlebiger. Aus Ivanovs Erinnerungen lassen sich dazu etwa die Mäzene von Mandel'stam anführen, die rasch vergessen waren, nachdem die neue Kleidung gekauft war. In diesem Fall wurden Mäzene als das notwendige Übel angesehen, die das dringend benötigte Geld im Überfluss besaßen, und mit denen man sich daher immer wieder beschäftigen musste. Aus der Sicht der Literaten sah der optimale Kontakt zu einem Mäzen so aus, dass der Gönner Geld zu Verfügung stellte und keine weiteren Ansprüche hatte. Je mehr Mitspracherecht sich der Mäzen einräumte, umso komplizierter wurden die Beziehungen und umso mehr Animositäten bildeten sich heraus. So im Falle von Nikolaj Rjabušinskijs *Золотое Руно*, wo ein Leiter der literarischen Abteilung nach dem anderen auf Grund von persönlichen Differenzen mit dem Redakteur/Herausgeber Rjabušinskij die Zeitschrift verließ. Im schlimmsten Falle bestand ein nahezu feindschaftliches Verhältnis zwischen Mäzen und Literat, so wie lange Zeit zwischen Ivanov und Burov. Selbst in den späten Jahren, als Ivanov wohlwollende Äußerungen über Burovs graphomanische Romane heuchelte, blieb die Distanz zwischen beiden unüberbrückbar. Ein akuter Bedarf an finanziellen Mitteln für Kleidung, Medikamente und Essen zwang Ivanov, auf Burovs Gegengeschäft einzugehen und ihm die gewünschten positiven Rezensionen über seine wenig talentierten Werke zu verfassen. Moralische Überlegungen wurden zurückgesteckt und angesichts der kläglichen Lebensumstände jegliche Hilfe angenommen. Ivanovs Zeitgenossen unterstellten ihm Prinzipienlosigkeit, ein Vorwurf, der klar vor dem Hintergrund der materiellen Armut des emigrierten Schriftstellers gesehen werden muss. Neben Ivanov geriet auch Bunin durch Burov in ein Dilemma. Sein Kontakt mit Burov belief sich auf die konstante Übermittlung von Zweideutigkeiten. Uneingeschränktes Lob war nicht möglich, und harte Kritik konnte an einem wichtigen Kreditgeber nicht geübt werden.

Die Wahrnehmung der Mäzene in der Erinnerungsliteratur reicht von positiv-belustigend bei Ivanov bis zu stark negativ bei Belyj, der ihnen Habgier und Arroganz zuschrieb und den Umgang mit ihnen so weit wie möglich mied. Ivanov beschreibt die Tatsache, dass man als Mäzen geboren wurde. Mäzene waren die reichen Kaufmannssöhne, die ein Firmenimperium erbten und Zeit hatten, sich der Kunst zu widmen. Die wichtigsten Eigenschaften, die sie aufweisen mussten, waren finanzielle Stärke und Freigiebigkeit. Gerade letzteres war oft schwer einzuschätzen, und so kam es nicht selten vor, dass sich der anvisierte reiche Kaufmann als knauserig erwies und trotz langer Überzeugungsarbeit eine Zusage ausblieb.

Es gab verschiedene Möglichkeiten, einen Mäzen zu gewinnen, wobei die erfolgreichste darin bestand, dem Mäzen ein Angebot zu erstellen, seinen Namen aufscheinen zu lassen, sei es in einem Almanachen oder einer Zeitschrift. Idealerweise sollte der Mäzen ein stiller und großzügiger Geldgeber sein, der sich dezent zurückhält und in die literarischen Geschäfte nicht einmischt.

Die Suche von Mäzenen war nicht nur eine delikate Sache, sondern begleitete die Literaten durch das gesamte Silberne Zeitalter und darüber hinaus in die Emigration. Dort kam es zu einer Fortsetzung der Traditionen des Mäzenatentums. Erprobte Praktiken wurden weiter angewandt, darunter das zielgerichtete Anschreiben von reichen Personen, auch wenn man sie persönlich nicht kannte, und die Organisation von literarischen Veranstaltungen. Das Wissen um den richtigen Umgang mit den Kunstförderern wurde von den älteren Literaten an jüngere weitergegeben. Ivanov stellte sogar ein Erfolgsrezept auf, das eine Vorlage für ein Anschreiben an Burov enthielt. Nachdem die eigene Lage erklärt war, solle mit Lob gegenüber den potentiellen Förderern nicht gespart werden.

In der Beziehung zu den Mäzenen zeigte sich ein starker Zusammenhalt zwischen den Literaten. Es war durchaus üblich, dass einer für den anderen um Unterstützung ansuchte oder zumindest großzügige Gönner weiterempfahl.

Die Erinnerungen der späteren Zeit belegen, dass die Mäzene als Geldgeber der Kunst und Literatur einen entscheidenden Einfluss auf den literarischen Alltag des Silbernen Zeitalters ausübten. Durch ihr Wirken erlangten Künstler Bekanntheit, Schriftstellern waren die Mittel gegeben zu arbeiten, und es konnten moderne Zeitschriften verlegt werden. Die Mäzene leisteten somit einen entscheidenden Beitrag zum Durchbruch einer neuen Strömung in Kunst und Literatur.

Bibliografie

Quellen

Achmatova 1965:

Анна Ахматова, Мандельштам (Листки из дневника). In: *Воздушные пути. Альманах IV*. Редактор-издатель Р.Н. Гринберг. Нью-Йорк, 23-43.

Achmatova 1998a:

Анна Ахматова, *Собрание сочинений: в шести томах* / Составление, подготовка текста, комментарии, статья Н.В. Королевой. Том 1. Стихотворения 1904-1941. Москва.

Achmatova 1998b:

Анна Ахматова, *Собрание сочинений: в шести томах* / Составление, подготовка текста, комментарии, статья С.А. Коваленко. Том 3. Поэмы. Москва.

Achmatova 2001:

Анна Ахматова, *Собрание сочинений: в шести томах* / Составление, подготовка текста, комментарии, статья С.А. Коваленко. Том 5. Биографическая проза. Москва.

Belyj 1934:

Андрей Белый, *Между двух революций*. Ленинград.

Belyj 1969:

Андрей Белый, *Арабески*. München (Slavische Propyläen, 63).

Belyj 1991:

Неизвестное письмо Андрея Белого / Публикация и комментарии В. Аллоя. In: *Минувшее. Исторический альманах*, № 5, 205-221.

Belyj 1992:

Андрей Белый и антропософия / Публикация Дж. Мальмстада. In: *Минувшее. Исторический альманах*, № 8, 409-471.

Belyj 1997:

Андрей Белый, *О Блоке. Воспоминания, статьи, дневники, речи* / Вступительная статья, составление, подготовка текста и комментарии - А.В. Лавров. Москва.

Belyj 2000:

Андрей Белый, *Собрание сочинений* / Подготовка текста и комментарии И.Н. Лагутиной. Том 7. Рудольф Штейнер и Гете в мирозрении современности. Ответ Эмилию Метнеру на его первый том «Размышлений о Гете». Москва.

Venois 1993:

Александр Бенуа, *Мои воспоминания в пяти книгах* / Издание подготовили

Н.И. Александрова, А.Л. Гришунин, А.Н. Савинов, Л.В. Андреева, Г.Г. Поспелов, Г.Ю. Стернин. Книги четвертая, пятая. Москва (Литературные памятники).

Blok 1962:

Александр Блок, *Собрание сочинений в восьми томах* / Под редакцией В.Н. Орлова, А.А. Суркова, К.И. Чуковского. Том 6. Проза. 1918-1921. Москва.

Blok 2001:

Александр Блок, *Собрание сочинений в двенадцати томах* / Публикация, предисловия и комментарии - А.В. Лавров. Том 12. Книга 1. Андрей Белый и Александр Блок. Переписка 1903-1919. Москва.

Berberova 1972:

Нина Берберова, *Курсив мой: Автобиография*. München.

Břjusev 1976:

Письма к петербургским и московским литераторам / Публикация Э.С. Литвин, А.Н. Дубовикова, М.В. Рыбина, К.Н. Суворовой, Н.А. Трифонова. In: *Литературное наследство*, № 85 (Валерий Брюсов), 662-709.

Bunin 1981:

Иван Бунин и Вера Бунина, *Устами Буниных: дневники Ивана Алексеевича и Веры Николаевны и другие архивные материалы; в трех томах* / Под редакцией М. Грин. Том 2. Frankfurt/Main.

Bunin i Burov 1995:

Бунин и Буров. Богатый графоман лучше Набокова / Публикация С.В. Шумихина. In: *Общая газета*, 26.10.1995, <http://erf.sbb.spk-berlin.de/han/341890561/aclient.integrum.ru/login.aspx?cmd=auth&login=Staatsbibliothek&aflv=95&qu=111&bi=128> [abgerufen am 5. November 2008].

Burov i ego korrespondenty 2004:

«Чудак, дурак, „писатель“, богатей...» (Александр Буров и его корреспонденты) / Обзор С.В. Шумихина. In: *Встречи с прошлым*, № 10, 551-644.

Černych 2008:

Вадим Черных, *Летопись жизни и творчество Анны Ахматовой 1889-1966*. Издание второе, испр. и доп.

Čukovskaja 1980:

Лидия Чуковская, *Записки об Анне Ахматовой*. Том 2. 1952-1962. Paris.

Svetaeva 1984:

Марина Цветаева, *Сочинения* / Составление, подготовка текста и комментарии А.А. Саакянц. Том 2. Проза. Москва.

Cvetaeva 1995:

Марина Цветаева, *Собрание сочинений: в 7 томах* / Составление, подготовка текста и комментарии А.А. Саакянц и Л.А. Мнухина. Том 7. Письма. Москва.

Guenther 1969:

Johannes von Guenther, *Ein Leben im Ostwind. Zwischen Petersburg und München. Erinnerungen*. München.

Ivanov 1930:

Георгий Иванов, [Рец.] В. Сирин. «Машенька», «Король, дама, валет». «Защита Лужина», «Возвращение Чорба». In: *Числа*, № 1, 233-236.

Ivanov 1987:

Георгий Иванов, *Третий Рим: художественная проза, статьи* / Редактор-составитель В.П. Крейд. Tenaflly, NY.

Ivanov 1994:

Георгий Иванов, *Собрание сочинений в трех томах* / Составление, подготовка текста, вступ. статья Е.В. Витковского; комментарии В.П. Крейда, Г.И. Мосешвили. Москва.

Ivanov 1999:

Георгий Иванов, Девять писем к Роману Гулю / Публикация Г. Поляка; комментарии А. Арьева. In: *Звезда*, 1999, №3, 138-158.

Janovskij 1993:

Василий Яновский, *Поля Елисейские. Книга памяти*. Предисловие С. Довлатова. Санкт-Петербург.

Maikovskij 1962:

Сергей Маковский, *На Парнасе «Серебряного века»*. Мюнхен.

Maikovskij 2000:

Сергей Маковский, *Портреты современников: Портреты современников. На Парнасе «Серебряного века». Художественная критика. Стихи* / Составление, подготовка текста и комментарии Е.Г. Домогацкой, Ю.Н. Симоненко. Москва.

Mandel' štam 1970:

Надежда Мандельштам, *Воспоминания*, New York.

Mandel' štam 1972:

Надежда Мандельштам, *Вторая Книга*, Paris.

Mandel' štam 1997:

Осип Мандельштам, *Собрание сочинений: в четырех томах* / Составители П. Нерлер, А. Никитаев, Ю. Фрейдин, С. Василенко. Санкт-Петербург.

Морозова 1991:

Маргарита Морозова, Мои воспоминания / Публикация Е.М. Буромской-Морозовой. In: *Наше наследие*, № 6 (24), 89-109.

Nabokov 2000:

Владимир Набоков, *Собрание сочинений русского периода в пяти томах* / Составление Н.И. Артеменко-Толстой; предисловие А.А. Долинина; примечания Ю. Левинга, А.А. Долинина, М.Э. Маликовой, О.Ю. Сконечной, А.А. Бабикова, Г.Б. Глушанок. Том 5. 1938-1977. Москва.

Odoevseva 1967:

Ирина Одоевцева, *На берегах Невы*. Washington.

Odoevseva 1989:

Ирина Одоевцева, *На берегах Сены*. Москва.

Perepiska Buninych s Adamovičem 2004:

Переписка И.А. и В.Н. Буниных с Г.В. Адамовичем (1926-1961) / Публикация О.А. Коростелева и Р. Дэвиса. In: И.А. Бунин, *Новые материалы*. Вып. 1. Составление О.А. Коростелева и Р. Дэвиса. Москва, 8-164.

Perepiska Ivanova 1996:

Георгий Иванов, Переписка / Публикация В. и В. Крейд. In: *Новый журнал*, № 203/204, 134-197.

Perepiska Ivanova i Gulja 1980:

Переписка через океан Георгия Иванова и Романа Гуля. In: *Новый журнал*, № 140, 182-210.

Pis'ma Adamoviča Burovu 2007:

«Мы с Вами очень разные люди»: Письма Г.В. Адамовича А.П. Бурову (1933-1938) / Публ. О.А. Коростелева. In: *Диаспора: новые материалы*, № 9, 325-354.

Pis'ma Adamoviča Odoevsevoj i Ivanovu 1997:

Эпизод сорокапятилетней дружбы-вражды. Письма Г. Адамовича И. Одоевцевой и Г. Иванову (1955-1958) / Публикация О.А. Коростелева. In: *Минувшее. Исторический альманах*, № 21, 391-501.

Pis'ma Despotuli k Burovu 2007:

«Другой газеты сегодня в Германии быть не может...»: Письма Владимира Деспотули к Александру Бурову (1934-1938) / Публ. С.В. Шумихина. In: *Диаспора: новые материалы*, № 8, 301-338.

Puškin 1950:

Александр Пушкин, *Полное собрание сочинений в 10 томах*. Том 4. Евгений Онегин. Драматические произведения. о. О.

Russkaja Praga, Russkaja Nizza, Russkij Pariž 2001:

Русская Прага, русская Ницца, русский Париж. Из дневника Бориса Лазаревского (33 письма Михаила Арцыбашева, Ивана Бунина, Александра Куприна, Ильи Сургучева и др.) / Предисловие, публикация и комментарий С.В. Шумихина. In: *Диаспора: новые материалы*, № 1, 645-716.

V. Ivanov und È. Metner 1994:

В.И. Иванов и Э.К. Метнер. Переписка из двух миров / Публикация В. Сапова. In: *Вопросы Литератур*, 1994, № 2, 307-346.

Vološin 1990:

Максимилиан Волошин, *Путник по вселенным* / Составление, вступительная статья, комментарии В.П. Купченко и З.Д. Давыдова. Москва.

Vospominanija 1993:

Воспоминания о серебряном веке / Составление, авт. предисл. и комментарии В. Крейд. Москва.

Sekundärliteratur

Abyzov, Ravdin, Fleishman 1997:

Юрий Абызов, Борис Равдин, Лазарь Флейшман, *Русская печать в Риге: Из истории газеты Сегодня 1930-х годов*. Книга II. Сквозь кризис. Stanford (Stanford Slavic Studies, Volume 14).

Adamovič 1934:

Георгий Адамовиы, [Рец.] «Земля в алмазах». Изд. «Парабола», Берлин. In: *Числа*, № 10, 282-283.

Ar'ev 2006:

Андрей Арьев, Виссон (Георгий Иванов и Владимир Сирин: Стихосфера). In: *Звезда*, 2006, № 2, 190-202.

Ašukin, Ščerbakov 2006:

Нилолай Ашукин, Рем Щербаков, *Брюсов*. Москва (Жизнь замечательных людей, 1176).

Bayer 1996:

Waltraud Bayer, *Die Moskauer Medici. Der russische Bürger als Mäzen. 1850-1917*. Wien u.a.

Bezrodnyj 1998:

Михаил Безродный, Издательство «Мусагет»: Групповой портрет на фоне модернизма. In: *Русская литература*, 1998, № 2, 119-131.

Bezrodnyj 1999:

Михаил Безродный, Из истории русского германофильства: Издательство «Мусагет». In: *Исследования по истории русской мысли*, Ежегодник за 1999 год, 157-198.

Bezrodnyj 2004:

Михаил Безродный, Издательство «Мусагет». In: *Книжное дело в России в XIX – начале XX века. Сборник научных трудов*, № 12, 40-56.

Bezrodnyj, Maydell 1995:

Michail Bezrodnyj, Renata von Maydell, Neue Materialien über Emilij Metner. In: *Wiener Slawistischer Almanach*, № 36, 291-301.

Bogomolov 1989:

Николай Богомолов, Талант двойного зренья. In: *Вопросы литературы*, 1989, № 2, 116-142.

Bogomolov 1990:

Николай Богомолов, Георгий Иванов и Владислав Ходасевич. In: *Русская Литература*, 1990, № 3, 48-57.

Bogomolov, Malmstad 1996:

Николай Богомолов, Джон Малмстад, *Михаил Кузмин: искусство, жизнь, эпоха*. Москва (Новое литературное обозрение: Научное приложение, 5).

Bogomolov 2003:

Николай Богомолов, «Когда-нибудь дошлый историк...» (Обзор изданий второстепенных поэтов XX века). In: *Новое литературное обозрение*, № 60, 333-338.

Bogomolov 2004:

Николай Богомолов, *От Пушкина до Кибирова: Статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии*. Москва (Новое литературное обозрение: Научное приложение, 41).

Brugger 2008:

Marlene Brugger, *Ol'ga Glebova-Sudejkina und die Petersburger Kultur zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Wien.

Burchard 2008:

Armory Burchard, Aspekte des russischen kulturellen Lebens in Berlin unter dem Nationalsozialismus. In: Adelbert Davids, Feder Poljakov (Hrsg.), *Die russische Diaspora in*

Europa im 20. Jahrhundert. Frankfurt am Main u.a., 271-315 (Русская культура в Европе, 4).

Cabanne 1961:

Pierre Cabanne, *Die Geschichte großer Sammler. Von der Liebe zu großen Kunstwerken und der Leidenschaft sie zu sammeln*. Bern u.a.

Davydov 1982:

Сергей Давыдов, «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. München (Slawistische Beiträge, 152).

Dunkel 1984:

Peter Dunkel, *Schattenfiguren – Schattenspiel. Geschichte – Herstellung – Spiel*. Köln.

Fedjakin 2006:

Сергей Федякин, Петербургский миф в судьбе Георгия Иванова. In: Георгий Иванов, *Черные ангелы* / Вступленная статья, примечания С.Р. Федякина. Москва, 5-16.

Fedjušin 1988:

Viktor Fedjušin, *Russlands Sehnsucht nach Spiritualität. Theosophie, Anthroposophie, Rudolf Steiner und die Russen. Eine geistige Wanderschaft*. Schaffhausen.

Fleishman 2002:

Лазер Флейшман, Об этом издании и его составителе. In: Соломон Барт, *Собрание стихотворений*. Составление и вступительная статья Д.С. Гессена. Под общей редакцией Л. Флейшмана. Stanford, 13-32 (Stanford Slavic Studies, 24).

G. 1953:

Г. [Р. Н. Гринберг-?], [Рец.] Георгий Иванов, «Петербургские зимы». Издательство имени Чехова, Нью-Йорк. 1952. In: *Опыты*. Журнал под редакцией Р.Н. Гринберга и В.Л. Пастухова. Издатель М.Э. Цетлин, № 1, 193-194.

G. A. 1933:

Г. А. [Георгий Адамович], [Рец.] Ал. Буров, Была земля «Парабола». Берлин, 1932 г. In: *Числа*, № 7/8, 272.

Heller 2004:

Klaus Heller, Unternehmertum und Unternehmertypen im Russland des 19. Jahrhunderts. In: A. Guski, U. Schmid (Hrsg.), *Literatur und Kommerz im Russland des 19. Jahrhunderts. Institutionen, Akteure, Symbole*. Zürich, 77-100 (Basler Studien zur Kulturgeschichte Europas, 8).

Ingold 2000:

Felix Philipp Ingold, *Der große Bruch. Russland im Epochenjahr 1913*. München.

Jacoby 2007:

Edmund Jacoby, *50 Klassiker. Mythen und Sagen des Nordens. Die keltische und germanische Überlieferung*. Hildesheim.

Jaeger 2007:

Susanne Jaeger, *Alexander S. Stroganov (1733-1811). Sammler und Mäzen im Russland der Aufklärung*. Köln u.a. (Studien zur Kunst, 5).

Ji Joung 2002:

Ан Чжиен, Проблема «стилизации» в русской драматургии начала XX в.: «Мир искусства» и стилизация под «балаган» М. Кузмина. In: *Toronto Slavic Quarterly*, № 1, <http://www.utoronto.ca/tsq/authors.shtml#Young> [abgerufen am 8. August 2008].

Johnston 1994:

Robert Johnston, Paris: Die Hauptstadt der russischen Diaspora. In: Karl Schlögl (Hrsg.), *Der große Exodus. Die russische Emigration und ihre Zentren 1917 bis 1941*. München, 260-278.

Koreckaja 1984:

И.В. Корецкая, «Аполлон». In: *Русская литература и журналистика начала XX века. 1905-1907. Буржуазно-либеральные и модернистские издания / Ответственный редактор Б.А. Бялик*. Москва.

Krejd 1993:

Вадим Крейд, Встречи с серебряным веком. In: *Воспоминания о серебряном веке / Составление, авт. предисл. и комментарии В. Крейд*. Москва, 5-16.

Krejd 2004:

Вадим Крейд, Георгий Иванов: этюды и эпизоды. In: *Новый Журнал*, № 237, 164-209.

Krejd 2005:

Вадим Крейд, Георгий Иванов в двадцатые годы. In: *Новый Журнал*, № 238, 167-200.

Lavrov, Timenčik 1983:

Александр Лавров, Роман Тименчик, Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях. In: *Памятники культуры. Новые открытия. Письменность искусство археология*, ежегодник 1981, 61-146.

Lavrov 2007:

Александр Лавров, *Русские символисты: этюды и разыскания*. Москва.

Ljunggren 1994:

Magnus Ljunggren, *The Russian Mephisto. A Study of the Life and Work of Emilii Medtner*. Stockholm (Stockholm studies in Russian literature, 27).

Meckel 1978:

Christoph Meckel, *Über das Fragmentarische*. Wiesbaden (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Klasse der Literatur, Jg. 1978, № 4).

Mel'nikov 1996:

Николай Мельников, «До последней капли чернил...», Владимир Набоков и «Числа». In: *Литературное обозрение*, 1996, № 2, 73-82.

Nikoljukin I 1997:

Литературная энциклопедия Русского Зарубежья 1918-1940 / Главный редактор и составитель А.Н. Николюкин. Т. 1. Писатели Русского Зарубежья. Москва. 1997. А.А. Аксенова, Иванов Георгий Владимирович (1894-1958), 190-194.

Nikoljukin II 2000:

Литературная энциклопедия Русского Зарубежья 1918-1940 / Главный редактор и составитель А.Н. Николюкин. Т. 2. Периодика и литературные центры. Москва. 2000. О.А. Коростелев, С.Р. Федякин, «Звено», 157-167.

Nikoljukin III 2000:

Литературная энциклопедия Русского Зарубежья 1918-1940 / Главный редактор и составитель А.Н. Николюкин. Т. 2. Периодика и литературные центры. Москва. 2000. Т.Г. Петрова, «Последние новости», 319-329.

Nikoljukin IV 2002:

Литературная энциклопедия Русского Зарубежья 1918-1940 / Главный редактор и составитель А.Н. Николюкин. Т. 3. Книги. Москва. 2002. А.А. Аксенова, «Петербургские зимы», 255-258.

Peterson 1993:

Ronald Peterson, *A History of Russian Symbolism*. Amsterdam u.a. (Linguistic & literary studies in Eastern Europe, 29).

Poljakov 2006:

Fedor B. Poljakov, „Apollon“. In: Stefan Simonek (Hrsg.), *Die Wiener Moderne in slawischen Periodika der Jahrhundertwende*. Bern u.a., 95-113 (Wechselwirkungen. Österreichische Literatur im internationalen Kontext, 10).

Poljakov 2008:

Федор Поляков, Застывший апокалипсис: личность и власть в стихотворении Николая Белоцветова „St. Petersburg“. In: Alexander Dolinin, Lazar Fleishman, Leonid Livak (Hrsg.), *Russian Literature and the West: A Tribute for David M. Bethea. Part II*. Stanford, 147-161 (Stanford Slavic Studies, 35).

Raeff 1994:

Марк Раев, *Россия за рубежом: история культуры русской эмиграции. 1919-1939*. Пред. с англ. / Предисл. О. Казноной. Москва.

Richardson 1986:

William Richardson, "*Zolotoe Runo*" and Russian Modernism: 1905-1910. Ann Arbor.

Ritterschaften 1973:

Die baltischen Ritterschaften / bearbeitet im Auftrag des Verbandes der Baltischen Ritterschaften von Ernst von Mühledahl und Heiner von Hoyningen gen. Huene. Limburg (Aus dem Deutschen Adelsarchiv, 4).

Ruckman 1984:

Jo Ann Ruckman, *The Moscow Business Elite: A Social and Cultural Portrait of Two Generations. 1840-1905*. Dekalb.

Schruba 2005:

Манфред Шруба, Литературные объединения Москвы и Петербурга 1890-1917 годов: словарь. Москва.

Steltner 2000:

Ulrich Steltner. Mir iskusstva, Vesny, Zolotoe runo. Rußlands Zeitschriften am Beginn der Moderne. In: Andreas Ohme, Ulrich Steltner (Hrsg.), *Der russische Symbolismus. Zur sinnlichen Seite seiner Wortkunst*. München, 85-108 (Specimina Philologiae Slavicae, 128).

Sternin 1993:

Grigori J. Sternin. Das Kunstleben in Russland um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. In: Georg-W. Koltzsch (Hrsg.), *Morosow und Schtschukin: die russischen Sammler. Monet bis Picasso. 120 Meisterwerke aus der Eremitage, St. Petersburg, und dem Puschkin-Museum, Moskau*. Köln, 317-341.

Struve 1996:

Глеб Струве, *Русская Литература в изгнании*. Изд. 3-е, исправл. и дополненное. Paris-Москва.

Timenčik 1994:

Роман Тименчик, О фактическом субстрате мемуаров Г.В. Иванова. In: *De Visu*, № 1/2, 67.

Timenčik 1995:

Роман Тименчик, Георгий Иванов как объект и субъект. In: *Новое литературное обозрение*, № 16, 341-348.

Timenčik 2005:

Роман Тименчик, *Анна Ахматова в 1960-е годы*. Москва, Toronto (Toronto Slavic Library, 2).

Tolstych 1988:

Г. Толстых, Издательство «Музагет». In: *Исследования и материалы*, № 56, 112-133.

Willich 1996:

Heide Willich, *Lev. L. Kobylinskij-Ellis: Vom Symbolismus zur ars sacra. Eine Studie über Leben und Werk*. München (Slawistische Beiträge, 341).

Anhang

A. Краткое изложение на русском языке

«Деньги и дух. Роль меценатов в литературной жизни Серебряного века»

Меценаты во время Серебряного Века поддерживали различные контакты с писателями. Таким образом, у них была возможность оказывать влияние на литературу. Эта дипломная работа посвящена исследованию роли российского меценатства в литературной жизни периода с 1900 года по 1921 год, в первую очередь с точки зрения книг воспоминаний позднего периода, в том числе авторов-эмигрантов. Целью этой дипломной работы является анализ формы и размера меценатства на литературу. Важными аспектами являются мотивы меценатов, восприятие меценатов писателями и отношение между литераторами и их покровителями. Эта работа состоит из пяти глав, представленных далее.

Хронология меценатства в России

В Европе меценатство существует с ренессанса. В России оно возникло в начале 18-ого века в виде коллекций произведений искусства. Первыми меценатами искусства была царская семья. Дворянство не последовало примеру царя. В 18-ом веке отношение мецената и художника ограничивалось заказом. Социальные контакты дворянство художникам оказывают редко, за исключением покровителей искусства Демидовых и Строгановых.

В течение 19-го века меценатских поступков прибавилось. Благодаря заангажированности дворянства меценатство пережило первый большой подъем в Санкт Петербурге, в первой половине 19-го века. Меценаты теперь помогали не только иностранным художникам, но и русским. С середины века в Москве росло сословие купечества. Новое богатое купечество опередило дворянство в коллекционировании. Купеческое меценатство было вызвано желанием поднять престиж русской культуры.

В конце 19-го века молодое московское купечество завладело земскими промышленными предприятиями. Молодое купечество хотело быть принятым в обществе. Культурная активность для них означала общественное признание. Они старались воздать нечто обществу, что дало бы им возможность успеха и богатство. Со временем они не только жертвовали деньги, но и сами организовали проекты. Эта тенденция привела к росту издательской деятельности. Таким образом меценаты теперь помогали и литературе, так как до этого больше помогали живописи. Издание новых

журналов было основано и издавались часто меценатами. Отношения между меценатами и художниками и литераторами тоже изменились. Новизна сотрудничества состояла в том, что они вместе реализовывали проекты. Это сотрудничество охватило не только журналы, но и выставки, организованные художниками и финансируемые меценатами. Отношения такого типа привели к лучшим профессиональным и частным контактам. Художники и меценаты часто встречались в салонах, где обменивались информацией.

Меценаты-издатели в Серебряном веке

Золотое руно вышло в Москве с 1906 до 1906. Этот символистический журнал постарался представить „Gesamtkunstwerk“, то есть, соединить и живопись, и литературу и музыку. Главным редактором и издателем был член известной купеческой семьи Николай Рябушинский. Он считался баснословным богачом. В своей вилле «Черный лебедь» он устраивал удивительные оргии, так как возглавлял всю московскую художественную молодежь. Рябушинский хотел получить внимание и успех за счет скандалов, это шокировало редактора и сотрудников в *Золотом руне*.

Рябушинский был основателем, руководил и финансировал *Золотое руно*. Благодаря его богатству, журнал можно было оформить более роскошно, чем какой-нибудь другой журнал этого времени. Рябушинский заплатил годовой убыток журнала в 70.000 рублей. *Золотое руно* считается самым важным и самым значительным начинанием Рябушинского. Он поддерживал молодых передовых художников авангарда, публиковал их произведения в *Золотом руне* и организовал (и финансировал) с 1907 до 1910 года ряд выставок. Рябушинский сам рисовал картины, и даже писал повести (*Исповедь* была опубликована в *Золотом руне* под псевдонимом Н. Шинский). Стремление Рябушинского однако не перешагнуло дилетантизма.

В *Золотом руне* Рябушинский был одновременно и главным редактором, и издателем. В организации журнала официально было пять редакторов, но общество больше всего знало о Рябушинском, поэтому все говорили, что журнал его. Писатели были недовольны двойной функцией Рябушинского и большинство из них согласилось, что Рябушинский некомпетентен в вопросах литературы, и что он, очевидно, никакого отношения к литературе не имеет. Хотя Рябушинский литератором не был, он был уверен, что имеет право все решать, так как он финансировал этот журнал. Его поведение вызывало конфликты с редакторами во время появления *Золотого руна*. Много писателей считали, что с ним невозможно работать, ряд из них держали дистанцию с Рябушинским и его журналом. Сотрудники более не хотели ходить в

редакцию, потому что Рябушинский вел себя как благодетель попрошайек. Монополия Рябушинского на власть привела к уходу одного заведующего литературного отдела после другого. Сначала литературный отдел полгода возглавлял Сергей Соколов, после него довольно короткое время - Александр Курсинский. После ухода он опубликовал письмо, что его уход связан с обидой на поведение Рябушинского. В 1907 году Андрей Белый вышел из *Золотого руна*. Он злился на то, что деньги позволяют Рябушинскому оскорблять работников журнала. Некоторые сотрудники его поддержали. Мотивы бойкота *Золотого руна* были мотивами борьбы корпорации писателей с меценатом-издателем, который мало понимал в искусстве.

С начала 1908 года объем журнала был уменьшен. На основании расточительности Рябушинского и высоких субвенций *Золотому руну*, материальное положение мецената постоянно ухудшалось. Его братья не хотели помочь ему в издании журнала, им было стыдно, как Рябушинский вел себя в обществе. У них давно уже было впечатление, что *Золотое руно* слишком рискованное предприятие.

Мусагет являлся издательством, основаным Белым, Эллисом и Эмилием Метнером в 1910 году. Когда Метнер сопровождал его брата Николая в концертном турне по Германии, он познакомился с немкой Хедвиг Фридрих и смог убедить ее в финансировании издания немецких книг (*Мусагет*) и журнала (*Трудны и дни*). Фридрих симпатизировала Метнеру и хотела, чтобы он переехал в Германию, для лучшего ведения дела. Фридрих заплатила 42.000 рублей за основание издательства и ежегодно приблизительно 18.000 рублей на расходы.

Через некоторое время Белый и Метнер разошлись во взглядах на идеологию издательства и журнала. Их отношения окончательно испортились, когда Белый стал сторонником теософа Рудольфа Штейнера, которого Метнер считал шарлатаном. Метнер после этого увлекся глубинной психологией. В Швейцарии он лечился у Карла Густава Юнга. Фридрих лечилась в Германии. Она в течение лечения осознала, что влияние Метнера вредно для нее. Несмотря на это она не была в состоянии совершенно прервать контакт с Метнером. Несколько лет они вяло переписывались. Метнер же спорил с Юнгом и опять искал приют у Фридрих. Он считался Фридрих единственным человеком, которая могла его понять. Метнер часто приезжал к ней, до конца его жизни. Фридрих была лояльной и всежизненно приближенной подругой Метнера.

Аполлон являлся не только самым важным журналом Серебряного века, его часто считают символом этого периода. Историк искусства и критик Сергей Маковский основал и соорудил журнал, выходящий с 1909 до 1917 в Петербурге. И у *Аполлона* был

меценат, купец Михаил Ушков, который вместе с Маковским издавал журнал с 1911 до 1917. Маковский был в восторге от мецената и писал в своих воспоминаниях, что в Ушкове не было ни капли эгоизма и честолюбия. Он был добрым и скромным человеком, от него веяло абсолютным безкорыстием и порядочностью.

Маковский сам руководил журналом. Ушков не вмешивался в работу журнала и в содержание статей. Он поддерживал отношения с Маковским и улаживал финансовые дела. Он был меценатом, который мог войти в проект и оказывать финансовую помощь проекту независимо от личной выгоды.

Меценаты в воспоминаниях Георгия Иванова

а) Достоверность источника. В изгнании Иванов написал свои воспоминания о литературном Петербурге с 1910 до 1920 года в беллетристической форме. Его проза содержит это прежде всего *Петербургские зимы*, опубликованные в газете *Дни*, а также *Китайские тени*, опубликованные в газете *Звено* с 1924 до 1927 (первые 11 фрагментов) а два последних фрагмента в газете *Последние Новости* за 1929 и 1930 год. Таким образом, Иванов довольно рано написал свои воспоминания о Серебряном веке, не желая писать хронику событий но желая воспроизвести атмосферу эпохи тех времен

Особенность произведения *Петербургские Зимы* состоит в том, что Иванов обрабатывает отдельные темы, значит фрагменты, литературно-художественной жизни в Петербурге. *Китайские тени* имеют ту же структуру что и *Петербургские зимы*.

Фрагменты *Китайских теней* наполнены анахронизмами и неточностями. Иногда они содержат выдуманные истории. Общий принцип воспоминаний на первый взгляд кажется правдоподобным. Если рассматривать все истории по отдельности, то они как будто бы и были как описывает их Иванов. Но если соединить все истории воедино, картина не кажется правдоподобной. В своих воспоминаниях Иванов применяет художественные приемы и строит воспоминания сообразно принципу литературного текста. Он рассказывает анекдоты и создает мифы, которые не совпадают с биографией или историей. В его сценариях присутствуют ещё живущие лица. Описывая живущих и недавно умерших лиц Иванов навлек на себя критику. Более того, его воспоминания встретили необычайно резко.

Анна Ахматова гневалась, что Иванов пишет в парижских газетах страшные пасквили. В многих источниках Ахматова бушевала, что Иванов рассказывает ложь. Его воспоминания не могут быть восприняты как документ истории. Ахматова требует

исторической точности. Беллетристические воспоминания для нее не имеют права на существование.

Надежда Мандельштам считает, что деление русской литературы и потеря «мы» привели к тому, что писатели в изгнании ведут себя и пишут, что хотят. Они очевидно думают, что те писатели, которые остались в России, ничего об этом не узнают. В поздних воспоминаниях Надежда Мандельштам часто указывает на то, что не любит мемуаристов типа Георгия Иванова, потому что в них много недоброжелательства. По её мнению Георгий Иванов писал бульварные мемуары о живых и мертвых, и они с женой Одоевцевой чудовищные вруны.

Некоторые писатели хотели исправить воспоминания Иванова. Среди них была Марина Цветаева, которая писала в 1930 году опровержение под заголовком *История одного посвящения*, в котором она описывает его отношение с Мандельштамом и подправляет анекдоты из жизни Мандельштама в Крыму.

Положительные отзывы о воспоминаниях Иванова принадлежат перу Романа Гуля, редактора *Нового Журнала*, после издания книги *Петербургские зимы* в Нью-Йорке в 1952 году. По Гулю, поэзию и действительность в любых произведениях, написанных страстно, невозможно разделить. В корреспонденции с Гулем Иванов признается в том, что он в некоторых местах заведомо перешел меру или выдумал нечто.

Если смотреть на сосуществование лиц действительности с лицами воспоминаний художественно, то мемуарная проза Иванова хорошо годится для исследований значения меценатов в Серебряном веке. Жизнь и атмосфера эпохи аутентично написаны Ивановым, невзирая на различия между написанными и действительными лицами. Для исследования в рамках дипломной работы нужно доверять достоверности источника.

б) *Китайские тени.* В фрагментах Иванова сначала речь идет о темах, которые касаются жизни и роли денег за переживание. Меценаты возникают только после этого. Им посвящается отдельный фрагмент, но и в остальных воспоминаниях о них часто говорится.

В Серебряном веке литература не могла прокормить писателей. Иванов описывает например, что Мандельштам всегда был в летнем платье, потому что денег не хватало за зимнее пальто. Жизнь без мецената была невозможной. Только книги и картины в стиле, который общество знало, пользовались хорошим сбытом. Трудно было зарабатывать деньги с прогрессивными художественными произведениями.

Меценаты были по Иванову в первую очередь богатыми купцами из Москвы. Они построили большие виллы в Москве, спали в необычных позах как на картинах Сомова и смотрели в частном салоне среди них *Венецианские безумцы* Кузмина. Они были разные по пристрасти и деятельности, но по душе они были все братья, потому что они все родились меценатами. Иванов указывает на тот факт, что меценаты обычно были сыновьями богатых купцов первого поколения. Их отцы были очень заняты и разбогатели. У сыновей было времени больше, хорошее образование и деньги для искусства. Меценаты были не только богаты, но очень богаты. Архимиллионеры были на первых местах по влиянию. На долю просто миллионеров оставались «роли конюхов и служанок». Меценаты-дамы были реже и по Иванову большей частью очень скупы.

Нужно было обычно активно искать меценатов. Было деликатным и сложным делом обретать мецената, которое не было всегда успешно. У писателей были разные возможности как обращаться к потенциальному меценату. Возможно было например предложить меценату издавать альманах или журнал в котором появляется его имя. Другой возможностью было убедить кого-то в идеологическом предприятии или упорно осаждать кого-то.

У меценатов были разные намерения. Иванов вспоминает молодого «И», который только хотел, чтобы знакомые писатели слушали его малоталантливые стихи. Он организовал вечера и попрощавшись давал каждому писателю монету в руку. Таким образом, он мог быть уверенным, что литераторы опять приедут и будут слушать. Другие меценаты, как Фридрих Фридрихович (Соломон Барт в действительности) хотели стоять в ряду с известными писателями в альманахе и вследствие этого чувствовать себя тоже известными писателями.

Что касается отношений между литераторами и меценатами, оптимальным случаем для писателей было, что меценат давал деньги и после этого не вмешался в дела. Когда меценаты требовали чего-то, всегда возникали проблемы. Даже, обычно очень добродушный меценат *Аполлона* создавал проблемы, когда вдруг хотел что бы определенное произведение был опубликовано, что не устраивало редактора Маковского.

Некоторые отношения между меценатами и литераторами длились долго, как субсидии Ушкова *Аполлону*, а другие были очень коротки, как меценатов Мандельштама.

Меценаты Серебряного века потеряли свой статус после революции. Это был конец меценатства, но оно продолжилось в изгнании.

Александр Буров и продолжение меценатства Серебряного века в изгнании

Писатели взяли знания о поиске и обращении с меценатами со собой в изгнание. Там традиция меценатства продолжалась. Как и в Петербург, идеальный меценат был в Серебряном веке богатым человеком, который давал деньги и не вмешивался в дела литераторов. В эмиграции многие из самых богатых русских отказали в помощи русским писателям. Вследствие этого, значение тех лиц, которые дали деньги, сильно возрастало. Одним из самых щедрых был Александр Буров, работавший инженером и уже в России начавший писать песни. В эмиграции Буров издал за свой счет ряд книг повествующих о прошлой России и переводы книг на немецкий и французский. После второй мировой войны Буров жил в Голландии и публиковал странные книги, говорящие о нем, как о графомане.

Странные произведения Булова не встречали резкую критику, поскольку большинство литераторов находилось в зависимости от его денег. Богатство, любовь к литературе и щедрость делали из Булова привлекательного мецената, которого часто использовали. Он финансировал как журналы (*Числа*, *Иллюстрированная Россия*), так и предоставлял литераторам кредиты или дарил деньги. Иногда он писал «просто отдадите, когда разбогатеете».

В переписке с Буловым возникала двусмысленность, потому что литераторы ценили Булова как мецената, но не увлекались его литературными произведениями. Буров же упорно требовал отзывы о его книгах в качестве ответной услуги.

Материальная поддержка *Чисел* позволила Булову опубликовать в журнале его первую повесть – *Была земля*. Издатель Николай Оцуп пообещал делать все возможное, чтобы поместить повесть Булова и в следующем выпуске *Чисел*, но до этого он потребовал от Булова оплатить половину расходов журнала. Буров сделал это, и его повесть действительно была опубликована, по частям, в следующих трех выпусках (*Числа* № 5, № 6 и № 7/8).

Критик Адамович написал о повести Булова только короткий отзыв. Единственная длинная статья Адамовича касалась книги Булова *Земля в алмазах*. В рецензии Адамович подчеркнул все положительные моменты в книге, но вслед за похвалой, осторожно указал и на недостатки. Большой достоинство, согласно Адамовичу, было в том, что книга была написана «страстно». Однако, под напором страсти автор порой нарушает литературные традиции и насилует язык. Булову прежде всего не хватает чувства меры.

Вероятно, Адамович написал этот отзыв, чтобы *Числа* получили новые деньги от Бурова. Но его усилия было напрасны, потому что после выхода десятого выпуска Буров отказал в продолжении финансовой поддержки журнала. Буров не был согласен с тем, что во многих статьях журнала речь не шла о России. Впоследствии Адамович написал Бурову письмо о том, что они очень разные люди. Для Бурова Россия представляет собой самое главное - Россия в святорусском, неясном внутреннем, уклончивом, темном, подвижнически-юродивом представлении. Для Адамовича, в противоположность этому, самым важным является образ жизни, то есть жизненный стиль, которой он в идеале видит как сдержанно-героический.

Наряду с *Числами*, Буров материально поддерживал и *Иллюстрированную Россию*. Поэтому не удивительным кажется тот факт, что Буров получил первую премию в рамках конкурса коротких рассказов. По крайней мере, определили самый лучший рассказ официально читатели журнала.

Буров собирал все отзывы, которые когда-нибудь появлялись о его произведениях. Он был особенно гордым, когда и иностранные критики рецензировали его книги. Неясно, какие отношения существовали между Буровым и иностранными критиками. Может быть, Буров и им платил деньги за рецензии, а может его произведения были более понятными в переводах. В 1935 году Буров опубликовал все критические отзывы о своих произведениях в отдельной книге, что явно показало его самолюбие. Буров считал, что его книги гениальные, и даже сравнивал их с произведениями Толстого. Говоря о своей книге *Бурелом*, Буров отметил, что этот роман только немного уступает *Войне и миру*.

Хотя Буров и не помогал бескорыстно, его субсидии дали литераторам возможность безбедно жить несколько месяцев. Например, Августа Даманская писала Бурову, что благодаря ему, смогла существовать безбедно три с половиной месяца.

Временами так много писателей обращались к Бурову, что ему становилось страшно, и он отказывал прошениям. Нередко деньги просили и те литераторы, с кем Буров лично был не знаком. Обычно, Буров был очень щедрым, но однажды он начал подозревать, что коллеги-писатели его просто использовали, и перешел в фазу скупости.

Георгий Иванов и Буров познакомились в 1931 году, когда Иванов был сотрудником *Чисел* и организовал вместе с Оцупом и Адамовичем сотрудничество Бурова с журналом. Впоследствии, когда общественность узнала об условиях этого сотрудничества, отношение Иванова к Бурову ухудшилось.

После войны отношения бывших врагов неожиданно улучшились, и Иванов стал хвалить прозу Бурова. По сравнению со своими прежними высказываниями, он даже стал писать очень позитивные рецензии. Иванов писал например, что ни критика, ни большинство читателей не увидели в Буrove главного – его любви к человеку, к родине и к русскому человеку. Поведение Иванова и его новое мнение не остались незамеченными. Гуль критиковал, что, к сожалению, Иванов оказался неверным человеком. Иванов же ответил, что ему уже давно все стало все равно, лишь бы он получал деньги чтобы выжить.

Бедность, в которой Иванов жил последние годы своей жизни, проливает другой свет на его отношение к Бурову. Иванов срочно нуждался в деньгах, а источников заработка было мало. Он сам и посоветовал другим литераторам, как нужно обращаться к Бурову, чтобы получить быстрый и положительный результат. Самым важным в этой связи было постоянно хвалить Бурова.

Иван Бунин и Александр Буров также познакомились в эмиграции. Бунин считался строгим критиком, но и он никогда не ругал Бурова. Объяснение тому было, что и Бунин брал кредиты и получил материальные субсидии от Бурова.

Буров требовал от Бунина отзывы о своих работах, но Бунин не хотел публиковать ложь и элегантно отписывался. В письме он говорил о том, что прочитал почти все произведение Бурова *Земля в алмазах* и находит Бурова молодцом, потому что последний пишет оригинально, напористо, смело и талантливо. Несомненно, он делает успехи. Но нельзя обижаться - настоящие успехи делаются вовсе не в молодости, а гораздо позднее.

Буров включил части этого письма в его книгу позитивных отзывов. Нобелевская премия сильно повлияла на отношение Бунина к Бурову. Частота корреспонденции снизилась, потому что в течение несколько лет Бунину не надо было просить деньги. В 1939 году Буров обвинил Бунина за то, что он забыл Бурова после Нобелевской премии.

Нобелевская премия принесла прежде всего репутацию, однако не сильно улучшило материальное положение Бунина. Вторую мировую войну Бунин пережил в бедности и после был вынужден опять просить денег и мириться с Буровым.

Заключение

В воспоминаниях говорится о большом значении меценатов в эпоху Серебряного века и о переносе традиций меценатства в эмиграцию. Меценаты содействовали распространению нового искусства, основывали и финансировали журналы и

оказывали литераторам денежную поддержку. Таким образом, меценаты внесли свою лепту в развитии нового течения искусства.

B. Abstract

Mäzene, als Förderer von Kunst und Literatur, traten in Russland ab dem 18. Jahrhundert in Erscheinung. Ihre Bedeutung nahm stetig zu und erreichte kurz nach der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert ihren Höhepunkt. Ziel der Arbeit ist es, die Rolle der Mäzene im literarischen Alltag dieser Epoche, dem Silbernen Zeitalter, darzustellen. Dafür wurden insbesondere die Erinnerungsliteratur der späteren Zeit herangezogen, darunter jene des Exils.

Die verwendeten Methoden bestehen aus einer Analyse der Primärliteratur in Verbindung mit den Erkenntnissen der Kulturwissenschaft, den Ergebnissen der Exilforschung und der russischen Literaturgeschichte.

Die Arbeit geht zuerst auf die Entstehung des Mäzenatentums und die Bedeutung der Kaufmannschaft für seinen Aufschwung in der russischen Moderne ein. Das zweite Kapitel ist der Herausgebertätigkeit der Mäzene im Silbernen Zeitalter gewidmet. Anhand von zwei Zeitschriften und einem Verlag werden die vielfältigen Motive, aus denen Mäzene handelten, offenkundig. Im Anschluss wird der Einfluss der Mäzene auf die Literaten anhand von Georgij Ivanovs fragmentarischen Erinnerungen *Китайские тени* untersucht. Ivanov beschreibt die Atmosphäre der Epoche und liefert dadurch ein umfassendes Bild der Beziehungen zwischen Schriftstellern und Mäzenen, eingebettet in die Besonderheiten der Zeit. Im vierten Kapitel wird dargelegt, auf welche Weise die Traditionen des Mäzenatentums in der Emigration fortgeführt wurden, wobei in den Erinnerungswerken vor allem das Handeln des zwar talentlosen Schriftstellers, doch bedeutenden Mäzens Aleksandr Burov unterschiedlich bewertet wurde.

Die Ergebnisse der Arbeit zeigen, dass den Mäzenen im literarischen Alltag des Silbernen Zeitalters eine hohe Bedeutung zufiel. Einerseits gründeten und finanzierten sie Organe, die sich neuen Strömungen der Kunst verschrieben, andererseits sicherten sie Literaten das materielle Auskommen und ermöglichten ihnen dadurch das Arbeiten. Das Verhältnis zwischen Schriftsteller und Mäzen war oftmals von den Motiven abhängig, die der Mäzen verfolgte. Zu den Ambitionen der Mäzene zählten in erster Linie die Steigerung ihres Ansehens in der Gesellschaft, das Erlangen der Aufmerksamkeit der Künstler für das eigene, meist nicht über den Dilettantismus hinausgehende Schaffen, und die Möglichkeit, diese künstlerischen Versuche in den selbst finanzierten Organen zu veröffentlichen.

Zwischen den Schriftstellern bestand ein enger Zusammenhalt bei der Suche nach Mäzenen. Das Wissen um den richtigen Umgang mit Kunstförderern wurde von einer Generation zur nächsten weitergegeben und fand in der Emigration ebenso weitere Anwendung.

C. Lebenslauf

Mag. Alexandra Moik

geboren am 25.03.1984
in Graz, Österreich

Ausbildung

10/2005 – 04/2009	Russisch, Universität Wien
10/2003 – 03/2008	Internationale Betriebswirtschaft, Wirtschaftsuniversität Wien
08/1998 – 06/2003	Bundeshandelsakademie, Graz

Auslandsstudien

09/2008 – 01/2009	Universität Zagreb, Kroatien
02/2006 – 06/2006	University of Technology Sydney, Australien
08/2004 – 09/2004	Österreichisch-russisches Sommerkolleg, Staatliche Universität St. Petersburg, Russland

Berufserfahrung

09/2007 – 10/2007	Praktikum Investment Banking, Frankfurt am Main
01/2007	Praktikum Wirtschaftsprüfung, Wien
09/2006	Praktikum Journalismus, Wien
09/2005	Praktikum Meinungsforschung, Moskau

Sprachen

Deutsch	Muttersprache
Englisch	Fließend
Russisch	Fließend
Französisch	Fließend
Kroatisch	Gut