

Mit seinen Schriften, insbesondere der »Geschichte der Kunst des Alterthums« (1764), löste Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) einen Paradigmenwechsel in der Kunstbetrachtung aus und beeinflusste maßgeblich die Entstehung von Archäologie und Kunstgeschichte. Für die Prozesse in Russland erwiesen sich zwei Typen der westeuropäischen Winckelmann-Rezeption als relevant – die französische, politisierte, und die deutsche, politisch indifferente. Erstmals wird in dieser Studie die russische Winckelmann-Rezeption als differenziertes Gesamtbild von 1750 bis heute dargestellt.

Ausgehend von der Erfassung und Auswertung der russischen Übersetzungen von Winckelmanns Werken wird die Bedeutung seiner Ideen für die russische Lyrik, für die narrative Prosa, für Kunstkritik und ästhetische Schriften systematisch untersucht. Eingebettet in einen breiten kulturellen Kontext beschäftigt sich die Arbeit darüber hinaus mit dem russischen Philhellenismus und Apollinismus, mit den Ursprüngen antikisierender und anthologischer Poesie sowie mit dem Begriff der Plastizität und seiner Anwendung auf literarische Werke. Auch die von Winckelmann beeinflusste Rezeption der antiken Plastik und der neuzeitlichen Malerei oder die Übernahme Winckelmannscher Formeln und Begriffe wie »edle Einfalt, stille Größe« und »idealische Schönheit« werden ausführlich behandelt.

Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte

Reihe A: Slavistische Forschungen, Band 57



ISBN 978-3-412-19006-4
www.boehlau.de

57

Gefühl für das Schöne

Konstantin Ju. Lappo-Danilevskij



Konstantin Ju. Lappo-Danilevskij

Gefühl für das Schöne

Johann Joachim Winckelmanns
Einfluss auf Literatur und
ästhetisches Denken in Russland



Böhlau

BAUSTEINE ZUR SLAVISCHEN PHILOGIE
UND KULTURGESCHICHTE

NEUE FOLGE

Begründet von

HANS-BERND HARDER (†)

und

HANS ROTHE

Herausgegeben von

KARL GUTSCHMIDT, ROLAND MARTI,
PETER THIERGEN, LUDGER UDOLPH und BODO ZELINSKY

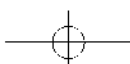
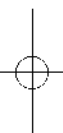
Reihe A:

SLAVISTISCHE FORSCHUNGEN

Begründet von

REINHOLD OLESCH (†)

Band 57



Gefühl für das Schöne

Johann Joachim Winckelmanns
Einfluss auf Literatur und
ästhetisches Denken in Russland

von

Konstantin Ju. Lappo-Danilevskij

In Zusammenarbeit
mit dem Puškinskij Dom (RAN), St. Petersburg



2007

BÖHLAU VERLAG KÖLN WEIMAR WIEN

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
der Alexander von Humboldt-Stiftung, Bonn

Konstantin Ju. Lappo-Danilevskij ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut
russkoj literatury (Puškinskij Dom) in Sankt Petersburg und Privatdozent für
slawische Philologie an der Universität Gießen.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Umschlagabbildung:
Winckelmann-Denkmal in der Fassade der Neuen Eremitage (St. Petersburg)

© 2007 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln Weimar Wien
Ursulaplatz 1, D-50668 Köln, www.boehlau.de

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des
Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig.

Gedruckt auf säurefreiem Papier
Druck und Bindung: MVR Druck GmbH, Brühl
Printed in Germany

ISBN 978-3-412-19006-4

Konstantin Yu. Lappo-Danilevskij

GEFÜHL FÜR DAS SCHÖNE

Johann Joachim Winckelmanns Einfluss auf Literatur
und ästhetisches Denken in Russland

In Zusammenarbeit
mit dem Puškinskij Dom (RAN), St. Petersburg

BÖHLAU VERLAG KÖLN WEIMAR WIEN 2007



Winckelmann-Denkmal
in der Fassade der Neuen Eremitage (St. Petersburg),
Entwurf von L. von Klenze;
1851 nach einem Modell von N. A. Ustinov gegossen.



*Winckelmann-Denkmal
in der Fassade der Neuen Eremitage (St. Petersburg)*

Entwurf von L. von Klenze, 1851 nach einem Modell
von N. A. Ustinov gegossen

Meiner Familie gewidmet

INHALT

VORWORT	XI
EINFÜHRUNG	1
1. Zum Winckelmannschen Gedankenkomplex	1
2. Winckelmanns Statuenbeschreibungen	6
3. Zu den Ursprüngen des Winckelmannschen Gedankenkomplexes	9
4. Winckelmanns Werteskala	11
5. Deutschsprachige Ausgaben der Winckelmann-Schriften	13
6. Zur Winckelmann-Rezeption in Deutschland	14
7. Zur französischen Winckelmann-Rezeption	22
8. Winckelmann bei den Westslawen (Polen, Tschechien)	26
9. Winckelmanns Texte in Russland	29
10. Zum Forschungsstand der russischen Winckelmann-Rezeption	34
11. Zur Winckelmann-Forschung in Russland	37
12. Zielsetzung und Methodik der Untersuchung	39
a) Zu Struktur und Aufgaben der Monographie	39
b) Zu den methodischen Ansätzen	40
I. ANFÄNGE DER RUSSISCHEN WINCKELMANN-REZEPTION	47
1. Kunsttheoretische Kenntnisse im Russland des 18. Jahrhunderts	47
2. Jacob Stählins Begeisterung für Winckelmanns erste Schrift	50
3. Die Gründung der Akademie der Schönen Künste (1757) und deren Bedeutung	53
4. D. A. Golicyns Grußschreiben an die Akademie der Schönen Künste ...	54
5. Die Wiederbelebung des Stipendiatentums für russische Künstler	56
6. Winckelmann in J. G. Reichels Rede über antike Künste (1770)	58
II. WINCKELMANN UND DIE RUSSISCHE REISEKULTUR IN DER ZWEITEN HÄLFTE DES 18. JAHRHUNDERTS	61
1. Zur Tradition russischer Italienreisen	61
2. Šuvalovs Sorge um die Akademie während seines Auslandsaufenthalts ...	62
3. Die Voroncovs und Winckelmanns Umfeld	64
4. N. A. L'vovs italienische Reise (1781) und ihre Werteskala	66
5. Fonvizins römische Bekanntschaften	71
6. N. M. Karamzins Begeisterung für das antike Griechenland und ihre deutschen Ursprünge	72
7. B. V. Golicyn auf der Suche nach der „echten Idee des Schönen“ in Italien	76

III. WINCKELMANNS BEDEUTUNG FÜR DIE SCHRIFTEN VON LEHRKRÄFTEN DER PETERSBURGER AKADEMIE DER SCHÖNEN KÜNSTE	80
1. I. I. Viens „Dissertacija o vlijanii anatomii v skulpturu i živopis“ (1789)	80
2. P. P. Čekalevskijs Traktat über die freien Künste (1792)	82
3. Kurze Anweisungen von 1793 und 1794	86
4. Zusammenfassung: Winckelmann und die Akademie im 18. Jahrhundert	88
IV. VERKENNUNGEN – VERMITTLUNGEN – BEGEGNUNGEN	89
1. Apoll-Beschreibungen in Deržavins Dichtung	89
a) Zur Frage von Winckelmanns Einfluss auf Deržavin	89
b) Zu Apoll-Boëdromios. Seine Rolle in Diskussionen um die Pose des Apolls von Belvedere	91
c) Zur Frage visueller Einflüsse auf Deržavin	93
d) Der freimaurerische Hintergrund der Apoll-Beschreibung in „Ljubitelju chudožestv“	94
e) Bilanz zum Thema „Winckelmann und Deržavin“	97
2. Zwei Winckelmann-Übersetzungen in „Čtenie dlja vkusa, razuma i čuvstvovanij“ (1791, 1792)	98
3. Ch.-M. Dupaty und A. von Kotzebue als Winckelmann-Vermittler in russischen Übersetzungen	101
V. WINCKELMANNS GEDANKENGUT AN DER MOSKAUER UNIVERSITÄT ZU BEGINN DES 19. JAHRHUNDERTS	109
1. Zu M. N. Murav'evs künstlerischen Ansichten	109
2. J. G. Buhle – Umsetzer der aufklärerischen Initiativen Murav'evs und Herausgeber der „Moskovskie učenyje vedomosti“	111
3. „Žurnal izjaščnych iskusstv“ (1807) und seine kunsttheoretische Plattform	113
4. N. F. Košanskij als Kritiker im „Žurnal izjaščnych iskusstv“	116
5. Watelet- und Winckelmann-Übersetzungen N. F. Košanskijs	118
6. Zur Bedeutung des „Žurnal izjaščnych iskusstv“	120
7. Winckelmann in Lehre und Schriften M. G. Gavrilovs und M. T. Kačenovskijs	121
VI. WINCKELMANN IN JA. A. GALINKOVSKIJS UND A. A. PISAREVS KUNSTTHEORETISCHEN KOMPILATIONEN	129
1. Ja. A. Galinkovskijs „Korifej“ (1802–1807) als Versuch einer fachübergreifenden Synthese	129
2. Winckelmann und Pisarevs Vorstellung vom Wesen der Kunst	132
3. Pisarevs „Načertanie chudožestv“ (1808) und die „Geschichte der Kunst des Alterthums“	133
4. Anhänge von „Načertanie chudožestv“	135

VII. WINCKELMANN IN DEN AUSGABEN DES ADELSPENSIONATS DER MOSKAUER UNIVERSITÄT.....	137
1. Zur Entstehung des „Sobranie vospitannikov Universitetskogo pansiona“.....	137
2. V. M. Prokopovič-Antonskijs Übersetzung der Apoll von Belvedere-Beschreibung (1807).....	138
3. Das anonyme „Rassuždenie o dostoinstve drevnej skul’ptury“ in „Kalliopa“ (1815).....	140
VIII. „VOL’NOE OBŠČESTVO LJUBITELEJ SLOVESNOSTI, NAUK I CHUDOŽESTV“ UND SEINE KÜNSTLERISCHEN ANSPRÜCHE	144
1. Das kunsttheoretische Wissen in den übersetzerischen Initiativen von „Vol’noe obščestvo ljubitelej slovesnosti, nauk i chudožestv“	144
2. P. A. Nikol’skijs polemische Umschreibung von Pisarevs Übersetzung (1812) der Apoll von Belvedere-Passage.....	148
IX. ZUR RUSSISCHEN REISEKULTUR IM ERSTEN VIERTEL DES 19. JAHRHUNDERTS	154
1. Die Napoleonischen Kriege und die russische Reisekultur.....	154
a) Zu den künstlerischen Eindrücken der in Deutschland studierenden Russen.....	154
b) Zu künstlerischen Eindrücken russischer Reisender in Europa 1814–1816	158
2. Apoll von Belvedere in O. A. Kiprenskijs künstlerischen Vorhaben.....	160
3. Wiederherstellung des Stipendiatentums der Petersburger Akademie. Die erste Gruppe junger Künstler auf dem Weg in die Ewige Stadt (1818).....	163
4. S. I. Gaľbergs Prägung durch Rom.....	167
5. Der Mensch als „sich bewegende Plastik“ (kunsttheoretische Veröffentlichungen Krylovs).....	171
6. V. K. Kjuhel’beker (1820) und V. A. Žukovskij (1821) als Betrachter der Dresdner Gemäldegalerie.....	177
X. BATJUŠKOV UND DIE SCHÖPFERISCHEN IMPULSE DES A. N. OLENIN-ZIRKELS	181
1. Winckelmann in Olenins Biographie und Schriften.....	181
2. „Der plastische Batjuškov“	182
3. Batjuškovs Privatbriefe als Spiegel seiner künstlerischen Eindrücke und Prioritäten.....	184
4. Die plastische Komponente in „Progulka v Akademiju chudožestv“ (1814)	187
XI. GNEDIČS ANNÄHERUNG AN DIE WELT HOMERS.....	190
1. Vorbemerkungen zum Thema „Winckelmann und Gnedič“	190

2. Gnediĉs Brief an Batjuškov über Canovas Statue des Friedens (1817) als Beispiel Winckelmannscher Kunstbetrachtung	192
3. Welt der Plastik in Gnediĉs Aufsatz „Akademija chudožestv“ (1820) ..	195
4. Gnediĉs Idyllen-Konzept: Idealisierung des Menschen als Wesen der Gattung	199
5. Gnediĉs Geleitwort zur Ilias-Übersetzung 1829 – Einfalt, Ruhe und Größe der Homerischen Welt	202
XII. WINCKELMANNNS BEDEUTUNG FÜR „SOREVNOVATEL’ PROSVEŠČENIJA I BLAGOTVORENIJA“ (1818–1825) UND „ŽURNAL IZJAŠČNYCH ISKUSSTV“ (1823–1825)	206
1. Das Winckelmann-Thema in „Sorevnovatel’ prosveščeniĭa i blagotvorenija“	206
2. „Žurnal izjaščnych iskusstv“. Entstehung, Schicksal, Umfeld	212
3. Die „Geschichte der Kunst des Alterthums“ in Grigoroviĉs Auszügen ..	217
4. Lessing- und Mengs-Übersetzungen im „Žurnal izjaščnych iskusstv“	224
5. Grigoroviĉs Aufsätze zur europäischen und russischen Kunst	226
6. Beiträge anderer Mitarbeiter im „Žurnal izjaščnych iskusstv“	230
7. Die literarische Abteilung im „Žurnal izjaščnych iskusstv“	235
XIII. DEL’VIGS UND PUŠKINS BERÜHRUNG MIT WINCKELMANNNS GEDANKENGUT	238
1. Die Winckelmannsche Komponente im Unterricht am Lyzeum von Carskoe Selo	238
2. Antike Plastiken in Del’vigs Idyllen	241
3. Künstlerische Themen in Del’vigs „Severnye cvety“	243
4. Eine Erwähnung Winckelmanns durch Puškin	246
5. „Aber dieser Marmor ist doch Gott!“ (Apoll von Belvedere in Puškins Lyrik)	248
6. „Veličavost’“ als Eigenschaft des Schönen und der Antike bei Puškin ..	255
XIV. ŠEVYREVS LEHRJAHRE	259
1. Ševyrevs frühe Beziehungen zur deutschen Kultur	259
2. Beginn der literarischen Karriere Ševyrevs	260
3. Vier Kapitel aus Goethes „Skizzen zu einer Schilderung Winckelmanns“ im „Moskovskij vestnik“ (1827)	262
4. Der Goethe-Besuch vom 12. Mai 1829 aus unterschiedlicher Sicht (Z. A. Volkonskaja, N. M. Rožalin und S. P. Ševyrev)	264
5. Ševyrevs Italienaufenthalt im Spiegel seiner Tagebücher	268
XV. ŠEVYREVS WANDERJAHRE	271
1. Alte und neue Kunst in Ševyrevs Tagebuch 1829–1830	271
2. Ševyrevs Winckelmann-Lektüre und die Idee eines „Ästhetischen Museums“ an der Moskauer Universität	275

3. Ševyrevs Exzerpte aus der „Geschichte der Kunst des Alterthums“	278
4. Das „Projekt eines Ästhetischen Museums an der Moskauer Universität“ in seiner Beziehung zur „Geschichte der Kunst des Alterthums“ ..	282
5. Winckelmann in späteren italienischen Tagebüchern und Reiseberichten Ševyrevs	285
XVI. ŠEVYREVS KARRIEREJAHRE	288
1. Ševyrevs Rückkehr nach Moskau und sein kunsthistorisches Debüt	288
2. Die deutsche Entdeckung der „wahren Antike“ in Ševyrevs literaturgeschichtlicher Konzeption	289
3. Das Griechenbild Ševyrevs im zweiten Band seiner Geschichte der Dichtung	291
4. Würdigung Winckelmanns in Ševyrevs „Theorie der Dichtung in der historischen Entwicklung bei den alten und neuen Völkern“	295
5. Raffael als Erbe der antiken Bildhauerei und Mittelpunkt der italienischen Malerei (Ševyrevs öffentliche Vorlesung 1851)	297
XVII. WINCKELMANN IN ŠEVYREVS BEKANNTENKREIS	300
1. Z. A. Volkonskajas Laokoon- und Niobe-Beschreibungen	300
2. „Das ist eine vollkommene antike Statue, Größe, Einfalt“ (S. A. Sobolevskijs Brief an Ševyrev vom 28. Oktober 1830)	301
3. N. M. Rožalin – Ševyrevs unerfüllte Hoffnung	302
4. M. P. Pogodins verflachte Wiedergabe der Winckelmannschen Kunstbetrachtungsweise	305
5. N. V. Stankevičs Römische Eindrücke	307
6. Winckelmann als F. I. Buslaevs Cicerone	308
7. S. S. Uvarovs Italienreise 1843 und ihre „entzückende Trophäe“	310
8. Der Altemps-Sarkophag und seine Moskauer Verehrer	314
XVIII. AUSEINANDERSETZUNG MIT WINCKELMANNS GEDANKENGUT IN ÄSTHETISCHEN SCHRIFTEN DER ZWANZIGER UND DREISSIGER JAHRE DES 19. JAHRHUNDERTS	317
1. Plastizität der Antike nach A. I. Galičs „Opyt nauki izjaščnogo“ (1825)	317
2. Winckelmann, an Schelling gemessen – I. Ja. Kronebergs und M. P. Rozbergs Abhandlungen zur Ästhetik	321
3. Winckelmann, an Plato gemessen – ästhetische Deklarationen von I. N. Srednij-Kamašev und N. I. Nadeždin	326
XIX. IMPULSE FÜR DIE SCHÖNE LITERATUR. WINCKELMANN IM WERK VON V. G. BELINSKIJ, A. I. GERCEN UND I. A. GONČAROV	332
1. V. G. Belinskijs Überzeugung vom plastischen Charakter antiker Dichtung	332

2. A. I. Gercens „Pervaja vstreča“ (1836): Winckelmann und Schiller als Gegensatz zu Goethe	336
3. I. A. Gončarovs „besonderes Interesse“ für Winckelmann	339
a) Autobiographische Bekenntnisse und Forschungsstand	339
b) Bezüge auf Winckelmann in „Oblomov“ und „Die Schlucht“	341
XX. APOLLON MAJKOV: WINCKELMANN IM SCHAFFEN EINES ANTHOLOGISCH-PLASTISCHEN DICHTERS	347
1. Zum Begriff „Dichter der reinen Kunst“ in der russischen Literatur	347
2. Römische Eindrücke in Majkovs Briefen und Lyrik	349
3. Majkovs Prosa und Aufsätze – Bezüge zum Winckelmannschen Gedankenkomplex	353
a) Majkovs Prosazerzählungen	353
b) Künstlerisch-kritische Aufsätze	354
4. Majkovs Exzerpte aus Winckelmann und seine unveröffentlichten Entwürfe zur kunsttheoretischen Problematik	359
XXI. „EIN GEFÜHL FÜR PLASTISCHE SCHÖNHEIT“ UND „DIE KUNST UM DER KUNST WILLEN“	365
1. Nikolaj Ščerbinas Umsetzung der plastischen und malerischen Prinzipien ins Verbale	365
2. Afanasij Fet und „das unbegreiflich scharfe Gefühl für das Schöne“ der alten Griechen	368
3. „Das Gefühl für plastische Schönheit“ in A. K. Tolstojs Bekenntnissen und Schaffen	373
4. Winckelmanns unterschiedliche Bedeutung für Dichter der reinen Kunst	376
XXII. P. M. LEONT'EV'S „PROPILEI“. EIN SCHRITT ZUR HISTORISCHEN DISTANZ	378
1. Zu Konzept und Aufgaben von „Propilei“ (1851–1856)	378
2. Das Winckelmann-Thema im ersten Buch der „Propilei“	379
3. „Propilei“ als Beginn der akademisch-reflektierenden Winckelmann-Rezeption	384
ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK	386
ABKÜRZUNGEN	403
LITERATURVERZEICHNIS	405
I. Winckelmann-Texte	405
II. Quellen	408
III. Bibliographien und Nachschlagewerke	428
IV. Sekundärliteratur	433
NAMENREGISTER	453

VORWORT

Als ich Anfang der 1990er Jahre während meiner Arbeit am Thema „Russische Italienreisen im 18. Jahrhundert“ mit dem Gedankengut von Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) in engere Berührung kam, fiel mir das Fehlen wissenschaftlicher Literatur zur Winckelmann-Rezeption in Russland auf. Einige wenig aufschlussreiche Aufsätze und vereinzelte Erwähnungen und Bemerkungen – dies war alles, was die Forschung anzubieten hatte. Schon damals waren mir viele Materialien bekannt, die bis dahin nicht berücksichtigt worden waren; während späterer gezielter Recherchen nahm ihre Anzahl wesentlich zu. Sehr bald wurde mir klar, dass es in diesem Fall um eine breite und weitgehende Wirkung geht, die für verschiedene Bereiche der russischen Kultur gilt – Kunsttheorie, Bildende Künste, Schöne Literatur, Ästhetik, Kunstgeschichte etc. Es war offenkundig, dass die russische Winckelmann-Rezeption lediglich im Rahmen einer interdisziplinären Studie erforscht werden kann. Andererseits, da Winckelmanns Ideen vor allem in schriftlicher Form vermittelt wurden, war in erster Linie eine philologische Aufgabe zu lösen – das Aufspüren, die Eingrenzung und schließlich Auswertung russischer Übersetzungen von Winckelmanns Abhandlungen sowie kunsttheoretischer Kompilationen, Traktate u. ä.; darunter auch Werke der Schönen Literatur, die Ideen und Bilder des deutschen Kunstgelehrten weitergaben. Daraufhin erfolgte ein Abstecken der Rezeptionsflächen und der rezipierenden Umfelder (Teilnehmer der Zirkel, Mitarbeiter von Zeitschriften usw.), ohne die eine wissenschaftliche Analyse der hier verlaufenen Prozesse sowie eine Schilderung von deren Dynamik unmöglich ist.

Die große Resonanz des Winckelmannschen Gedankenguts in ganz Europa veranlasste zu einer durchgehenden Berücksichtigung des gesamteuropäischen Kontexts aus komparatistischer Sicht, zumal sich rasch herausstellte, dass Winckelmanns Erfolg in Frankreich auch für die Russen von Belang war; überdies kursierte die von S. K. Potocki auf polnisch edierte und ergänzte „Geschichte der Kunst des Alterthums“ in Russland. Hinzu kommt, dass Winckelmann durch seine sprachlichen und intellektuellen Leistungen die neuere deutsche Literatur entscheidend prägte. Sowohl die deutsche Klassik als auch die Romantik bewunderten sein Schaffen und würdigten es. Sein Wunschbild der Antike war sowohl Inspirationsquelle für Künstler und Literaten als auch Ausgangspunkt von kulturphilosophischen Reflexionen. In ihrer Suche nach Identität, einem eigenen Weg und im Streben, sich von französischem Einfluss zu befreien, wandte sich die russische Literatur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zunehmend dem deutschen Vorbild und seinen Wurzeln zu, so auch Winckelmann.

Die Aufgabe dieser Monographie bestand also vor allem im Erschaffen eines differenzierten Gesamtbildes der Rezeption von Winckelmanns Schriften und Ideen samt Schilderung ihrer Wege und der dadurch ausgelösten Prozesse in der russischen Kultur im Laufe eines Jahrhunderts (Mitte des 18. bis Mitte des 19. Jahrhunderts). Während der Arbeit waren für mich die Leistungen der russischen

vergleichenden Literaturwissenschaft ein wichtiges Leitbild – vor allem Studien von A. N. Veselovskij, V. M. Žirmunskij, M. P. Alekseev und ihrer Schüler.

Meinen besonderen Dank spreche ich H. Rothe (während der Zusammenarbeit mit ihm kam ich auf das Thema dieser Arbeit) und G. Giesemann aus. Für vielseitige Unterstützung, Informationen und wichtige Hinweise bin ich weiterhin verbunden: A. Yu. Balakin, M. Käfer, M. Kunze, V. P. Kupčenko (†), Ju. K. Lappo-Danilevskij, O. Lappo-Danilewski, A. Lauhus, E. B. Mozgovaja (†), V. D. Rak, A. I. Rejtlat, A. R. Rumjancev, A. A. Savel'ev, A. Uhlig, V. Ė. Vacuro (†), E. A. Vil'k und A. V. Voznesenskij.

Der Grundstein zur Entstehung der Studie wurde während meines von 1996 bis 1998 von der Alexander von Humboldt-Stiftung unterstützten Forschungsvorhabens „Deutsche Ästhetik und die russische Literatur des 18. Jahrhunderts“ gelegt. Schon damals rückte der Einfluss Johann Joachim Winckelmanns auf die Russen in den Vordergrund, was mich zum Verfassen einer Reihe von Aufsätzen veranlasste. Mein Dank gilt ferner der Deutschen Forschungsgemeinschaft für die dreijährige Unterstützung beim Zustandekommen dieser Schrift im Rahmen eines Habilitandenstipendiums sowie der Winckelmann-Gesellschaft (Stendal) und dem Petersburger Institut für russische Literatur (Puškinskij Dom) der Russischen Akademie der Wissenschaften.

Eine Beihilfe der Alexander von Humboldt-Stiftung ermöglichte die Drucklegung dieser Monographie.

Konstantin Lappo-Danilevskij

EINFÜHRUNG

I. Zum Winckelmannschen Gedankenkomplex¹

Im Unterschied zu seinem älteren Zeitgenossen Graf de Caylus, der ebenfalls zu den Begründern der modernen Archäologie und Kunstgeschichte zu zählen ist, war Winckelmanns Einfluss für die europäische Kultur von ungleich größerer Bedeutung. Er wirkte in weitere Bereiche hinein wie Ästhetik, Kunstkritik, Bildende Künste und Dichtung. Auf Grund seiner intensiven Recherchen zur Kunstgeschichte und der darauf aufbauenden theoretischen Überlegungen gelang es Winckelmann, das antike Griechenland in den Vordergrund des ästhetischen Diskurses seiner Zeit zu rücken und mehreren Generationen sein liches Wunschbild der Antike einzuprägen.²

Durchdachte Grundlagen der Weltanschauung und der rationalistische Charakter seiner Reflexionen dienten Winckelmann zur Erschaffung eines umfassenden Regelwerks, einer semantischen Ganzheit mit ausgeprägten Zügen und deutlich erkennbaren Merkmalen. Den Kern dieses Gedankenkomplexes bildet Winckelmanns Konzept der Schönheit, das in der Forschung als neuzeitliche Ableitung aus dem Platonismus gilt. Die Entstehung des Schönen wird als Materialisierung einer Idee verstanden, die „in Gott ist“ und sich in der Welt niederschlägt.³ Geht es um schöne menschliche Körper, welche die Künstler darstellen sollen, müsse zuerst ein Schönheitsbegriff aus der Materie gezogen werden, der eine selbstständige Energie besitze und der „sich suchet ein Geschöpf zu zeugen nach dem Ebenbilde der in dem Verstande der Gottheit entworfenen ersten vernünftigen Kreatur“.⁴ Daraus resultieren zwei Verfahren, das Schöne zu schaffen („individuell“ und „idealisch“⁵): 1) ein schönes Individuum darzustellen (doch sei es sehr schwierig, einen in jeder Hinsicht einwandfrei schönen Menschen zu finden); 2) einer idealen Vorstellung zu folgen, die sich aus der Betrachtung vieler Menschen und ihrer einzelnen schönen Glied-

¹ Diese notgedrungen knappe Beschreibung des Winckelmannschen Gedankenkomplexes hebt jene Aspekte hervor, die für die russische Winckelmann-Rezeption relevant sind.

² Vgl. E. Arons prägnante Formulierung: „Es muß hier kurz erinnert werden, dass es vor Winckelmann ein wirkliches, von echter Liebe und Ehrfurcht ganz durchdrungenes, gesamtes Bild der Griechen nicht gab [...]“ (ARON E. Die deutsche Erweckung des Griechentums durch Winckelmann und Herder. Heidelberg 1929. S. 12).

³ „Die höchste Schönheit ist in Gott, und der Begriff der menschlichen Schönheit wird vollkommen, je gemäßter und übereinstimmender derselbe mit dem höchsten Wesen kann gedacht werden“ etc. (WINCKELMANN J. J. Geschichte der Kunst des Alterthums. Dresden 1764. S. 149).

⁴ Ebenda.

⁵ Als eine unmittelbare Quelle dieser im Grunde genommen neoplatonischen Vorstellung bezeichnet E. Panofsky in „Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie“ (Berlin 1960. S. 117) das Geleitwort zu G. P. Belloris „Le vite de' Pittori, Scultori et Architetti“ (Roma 1672). Winckelmann wies selbst auf Belloris Wichtigkeit für sich hin (WINCKELMANN J. J. Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums. Dresden 1767. S. 36).

maßen ergibt.⁶ Winckelmann und seine Nachfolger bevorzugten diese zweite Art.⁷ Die von einem Künstler so geschaffene „idealische Schönheit“ gleiche ihrem himmlischen Urbild am ehesten. Die Erhabenheit der Schönheit werde vor allem durch ihre „Einheit und Einfachheit“ errungen.⁸

In der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ entwirft Winckelmann eine Lehre über unterschiedliche „Stufen“ sowohl der männlichen als auch weiblichen Ideale, die griechische Künstler in ihrem Schaffen umsetzten. So sei „das erstere männliche Ideal“ als „niedrigerer Begriff von Göttern“ in den Faun-Statuen zu erkennen. In Apoll manifestiere sich „der höchste Begriff idealischer männlicher Jugend“. Reifere Jugend sei in Mars- und Merkur-Figuren dargestellt. Bacchus-Statuen seien aus der Nachahmung von „verschnittenen Naturen“ entstanden; hier sei „die zweite Art idealischer Jugend“ „vermischt“ (d. h.: zwitterhaft, in Vereinigung der Züge beider Geschlechter) eingefangen. Die Schönheit der Gottheiten „im männlichen Alter“ (Jupiter, Herkules) werde durch „die Stärke gesetzter Jahre“ samt „Frölichkeit der Jugend“ zum Ausdruck gebracht etc.⁹

Eine der Ausgangsthesen Winckelmanns ist diejenige von der verhältnismäßig schnelleren Entwicklung der Bildhauerei in der Antike, die daher andere Künste überholte, ihre Höhepunkte als erste erreichte und den kompletten Entwicklungszyklus schon im Altertum durchlief. Da die vorbildlichen antiken Plastiken der „höchsten Schönheit“ zuerst nahe gekommen seien und die Ideale „edler Einfachheit und stiller Größe“ verkörpert hätten, wird der altgriechischen Bildhauerei eine universale und ewige Bedeutung zugesprochen, die von den anderen Künsten zu berücksichtigen sei.

Schon die Anfangszeilen von Winckelmanns erster Schrift „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst“ (1755) verkündeten die Nachahmung der Alten als einzig wahren Weg für die neuzeitliche Kunst.¹⁰ Aus diesen Postulaten ergab sich die Idee eines „Schleichweges“: Da griechische Meister dem Pfad der Nachahmung der Natur schon erfolgreich gefolgt seien und die erwünschte Synthese in ihren Werken errungen hätten, sollten die neuzeitlichen Künstler, um Zeit und Mühe zu sparen, ihr Studium mit dem Kopieren antiker Meisterwerke (und nicht der Natur) beginnen.

Die oben zitierte Passage erlaubte es M. Fontius, Winckelmann ohne Vorbehalte zu den Anhängern der Anciens zu zählen. Er betonte, dass die Nachahmungsthese in ihrer universellen Ausprägung bereits während der Querelle des Anciens et des

⁶ WINCKELMANN J. J. Geschichte der Kunst des Alterthums. S. 151–154; [WINCKELMANN J. J.] Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst. 2. verm. Aufl. Dresden; Leipzig 1756. S. 13–14.

⁷ WINCKELMANN J. J. Geschichte der Kunst des Alterthums. S. 154.

⁸ Ebenda. S. 150.

⁹ Ebenda. S. 162ff.

¹⁰ „Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten [...]“ ([WINCKELMANN J. J.] Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke. S. 3.)

Modernes von J. de La Bruyères in „Les Caractères“ (1688) aufgestellt wurde.¹¹ Gegen diese Behauptung trat M. Käfer in seinem Aufsatz „J. J. Winckelmann – ein Ancien?“¹² auf, indem er auf den historischen Optimismus des deutschen Kunstgelehrten hinwies, den seine Äußerungen über die Renaissance-Maler und A. R. Mengs belegen. Meiner Ansicht nach schließt Winckelmanns Formulierung nicht aus, dass die Alten nie übertroffen werden könnten. Andererseits lässt die enthusiastische Erklärung von A. R. Mengs zum „größten Künstler seiner, und vielleicht auch der folgenden Zeit“ vermuten, dass Winckelmann auf der Überlegenheit der neuzeitlichen Malerei (aber nicht der Bildhauerei!) über die Antike bestand. Dabei sah er „den Inbegriff aller beschriebenen Schönheiten in den Figuren der Alten“ in den „unsterblichen Werken Herrn Anton Raphael Mengs“.¹³

Im Einklang mit den eigenen Vorstellungen über den zyklischen Charakter aller Entwicklungsprozesse suchte Winckelmann nach Höhepunkten, denen unweigerlich ein Niedergang folgen müsse.¹⁴ Die Behauptung der ungleichmäßigen Entwicklung unterschiedlicher Künste¹⁵ widerspricht in nuce der These von der prinzipiellen Unerschöpfbarkeit der Alten, die les Anciens vertraten. Dabei werden einander widerstrebende Tendenzen in Winckelmanns Gedankengut sichtbar: die retrospektive Bewunderung antiker Vorbilder und der Aufruf zu ihrer Nachahmung sowie die in die Zukunft gerichtete, optimistische Intention zur Vervollkommenheit aller neuzeitlichen Künste.

In seiner ersten Schrift nahm Winckelmann auch Stellung zu einer anderen wichtigen Polemik seiner Epoche, die erstmals in F. Zuccaris Traktat „L’idea de’ pittori, scultori et architetti“ (1607) umrissen wurde, – über die Zeichnung und die Farbe. Der Streit um ihre Priorität spaltete sechzig Jahre später die französische Königliche Akademie der Malerei und Bildhauerei in zwei Parteien auf – die Poussinisten und Rubenisten.¹⁶ Ch. Le Brun führte die erstere an; in einer Rede von 1672 verkündete er die Priorität der Zeichnung, da gerade die Konturen der Gegenstände ihre Proportionen und Form bestimmten; die Farbe spiele dabei eine sekundäre

¹¹ FONTIUS M. Winckelmann und die französische Aufklärung. Berlin 1968. S. 5–6.

¹² KÄFER M. J. J. Winckelmann – ein Ancien? In: J. J. Winckelmann. Neue Forschungen. Eine Aufsatzsammlung. Stendal 1990. S. 73–78.

¹³ WINCKELMANN J. J. Geschichte der Kunst des Alterthums. S. 184. In seinen weiteren Ausführungen bedauert Winckelmann die unzureichende Anzahl von überlieferten Gemälden und Fresken, ohne die kein endgültiges Urteil über die antike Malerei gefällt werden kann (Ebenda. S. 252–263).

¹⁴ Sich auf J. J. Scaliger beziehend, sprach Winckelmann von vier Entwicklungsperioden, die jedem Prozess eigen seien: der Anfang, der Fortgang, der Stand und die Abnahme (Ebenda. S. 213; vgl. auch S. X).

¹⁵ Vgl.: „Die Bildhauerey aber ist vor der Malerey voraus gegangen, und hat als die ältere Schwester, diese, als die jüngere geführt [...]“ (Ebenda. S. 138).

¹⁶ Zu dem Thema: FONTAINE A. Les doctrines d’art en France. Peintres, amateurs, critiques de Poussin à Diderot. Paris 1909; TEYSSÈDRE B. Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV. Paris 1957; IMDAHL M. Farbe: Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich. München 1987; PUTTFARKEN TH. Roger de Piles’ Theory of Art. New Haven; London 1985.

Rolle.¹⁷ Eine gegenteilige Meinung vertrat R. de Piles, der sich auf Rubens' Ideen stützte; in seinem „Dialogue sur le Coloris“ (1673) erarbeitete er eine ausführliche Lehre über die Wirkung unterschiedlicher Farben auf den Betrachter. Winckelmann schließt sich der ersten Partei an, indem er eine exakte Zeichnung, eine elegante Linie und „den edlen Kontour“ als wichtigste Ziele beim Studium der Alten ausrief.

Das lichte Antikebild Winckelmanns stützt sich vor allem auf seine klimatologischen Postulate: Das Klima bedinge sowohl den Körperbau der nördlichen und südlichen Völker als auch ihre Denkart, die sich in ihrer Kunst widerspiegele.¹⁸ Die Annahme, dass „in kalten Ländern die Nerven der Zunge starrer und weniger schnell seyn müssen, als in wärmern Ländern“, zeitigt einen längeren Exkurs, der den Reichtum an Lauten in den „mittägigen“ Sprachen physiologisch, sogar durch den Aufbau „der Werkzeuge der Rede“, zu beweisen versucht. Die Griechen und die Italiener werden zu den schönsten Nationen erklärt – das „griechische Geblüt“ sei wegen der Schönheit berühmt, denn „je mehr sich die Natur dem Griechischen Himmel nähert, desto schöner, erhabner und mächtiger ist dieselbe in Bildung der Menschenkinder“; die „geringsten Leute“ aus der Umgebung Neapels könnten „zum Modell eines schönen Ideals dienen“.¹⁹

Außer dem „Einfluss des Himmels“ betont Winckelmann die Bedeutung der „äußeren Umstände, sonderlich der Erziehung, der Verfassung und Regierung eines Volkes“ und formuliert seine höchst umstrittene und äußerst starke Resonanz auslösende These über die Freiheit der alten Griechen als Hauptursache für die Blüte der Künste in ihrem Land: „In Absicht der Verfassung und Regierung von Griechenland ist die Freyheit die vornehmste Ursache des Vorzugs der Kunst“.²⁰ Die Freiheit habe entscheidende Wirkung auf die Denkart der alten Griechen ausgeübt;²¹ sie sei „allein der Grund gewesen von der Macht und Hoheit, zu welcher Athen gelangt ist“.²² Dazu hätten ebenfalls der Kult des schönen Körpers, die gesellschaftliche Achtung der Künstler und die Verwendung ihrer Meisterwerke (vor allem der Skulpturen) für religiöse Zwecke beigetragen.

Die antike Bildhauerei war Alpha und Omega der Überlegungen Winckelmanns, der die Plastizität auch anderer antiker Künste behauptete. Ihre Perfektion, die ihr zugesprochene Bedeutung eines ästhetischen Leitbilds erlaubte Winckelmann, sie als Gegengewicht zu den barocken und rokokohaften Tendenzen einzusetzen und Anspruch zu erheben, andere Künste, in erster Linie die Malerei und die Literatur, im Geiste der antiken Plastik zu beeinflussen. Das erschien Winckelmann realisierbar, da er eine dominierende Vorstellung seiner Zeit teilte und befürwortete – der Zweck unterschiedlicher Künste sei derselbe, lediglich die Mittel seien verschieden. Dies

¹⁷ FONTAINE A. Conférences inédites de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Paris s. a. [1903]. P. 35.

¹⁸ WINCKELMANN J. J. Geschichte der Kunst des Alterthums. S. 19.

¹⁹ Ebenda. S. 22.

²⁰ Ebenda. S. 130.

²¹ Vgl.: „Durch die Freyheit erhob sich, wie ein edler Zweig aus einem gesunden Stamme, das Denken des ganzen Volks“ (Ebenda. S. 132).

²² Ebenda.

resultierte vor allem aus Horaz' als unumstößlich geltender Formel „ut pictura poesis“ („Brief an die Pisonen“, 361); sie ist von einem Spruch des Lyrikers Simonides von Keos abzuleiten, der dank Plutarch („De gloria Ath.“ VIII. 15) überliefert ist: die Malerei sei eine stumme Dichtung; die Dichtung eine redende Malerei.²³ Wenn also Winckelmann schreibt: „In Homero aber ist alles gemalet und zur Malerey erdichtet und geschaffen“,²⁴ verrät er seine Abhängigkeit von dieser antiken Vorstellung.

Ein eindeutig formulierter Schönheitskanon und seine Verabsolutierung durch Winckelmann²⁵ dient der Forschung als Hauptbeweis für die Normativität seines Denkens. Dies gab A. Demandt 1986 den Anstoß, Winckelmanns Ansichten als ahistorisch zu bezeichnen,²⁶ obwohl F. Meinecke ihm 1936 wesentliche Verdienste um den Historismus – die „zweite Großtat“ des deutschen Geistes – in „Die Entstehung des Historismus“ zugesprochen hatte.²⁷ Eine bessere Erklärung des Phänomens fand H.-G. Gadamer, der die Zeitbezogenheit von Winckelmanns Leistung betonte: „Nur in den Anfängen des Historismus, etwa in Winckelmanns epochemachendem Werk, war das normative Moment noch ein wirklicher Antrieb der historischen Forschung selbst gewesen.“²⁸ Der Dualität der eigenen Intentionen war sich Winckelmann offenkundig bewusst – im ersten Teil des Buches erhob er den Anspruch, „einen Versuch eines Lehrgebäudes zu liefern“.²⁹ Der zweite Teil solle dabei „die Geschichte der Kunst im engeren Verstande“ sein. Zweifellos galt die von Winckelmann vorgeschlagene Periodisierung der antiken Bildhauerei sowie die aus-

²³ Vgl. in H. Rüdigers Kommentar zur entsprechenden Horaz-Stelle: „Die ‘Ars poetica’ hat praktisch die Identifizierung der Gesetze für beide Künste in allen von ihr abhängigen Kunstlehren, ferner das rationalistische Allegorisieren sowie die Theorie von den ‘poetischen Gemälden’ und der ‘malenden Poesie’ bewirkt oder gefördert. Die Verwirrung der Begriffe ist erst im 18. Jahrhundert behoben worden. [...] Aber noch Winckelmann gibt in seinem schwächsten Werk, dem ‘Versuch einer Allegorie’ (1766), den bildenden Künstlern Weisungen für die Auswertung ‘poetischer’ Darstellungen“ (HORATIUS. De arte poetica liber. Lateinisch und deutsch. Einführung, Übersetzung und Erläuterung von H. Rüdiger. Zürich 1961. S. 47–48).

²⁴ WINCKELMANN J. J. Geschichte der Kunst des Alterthums. S. 28–29. Vgl. vorangegangene Fußnote.

²⁵ Winckelmann zufolge sollen die Maße anderer Körperglieder von dem des Fußes mittels der Zahl drei abgeleitet werden. Zu den Proportionen menschlicher Körper und Gesichter (hier auch zum griechischen Profil): Ebenda. S. 172–186. Winckelmann behauptet hier, dass die Architektur die Idee der Proportionen von der Bildhauerei übernahm (Ebenda. S. 174).

²⁶ DEMANDT A. Winckelmann und die Alte Geschichte. In: J. J. Winckelmann 1717–1768. Hrsg. von Th. W. Gaethgens. Hamburg 1986. S. 311.

²⁷ Zitiert nach: MEINECKE F. Werke. München 1959. Bd. III. S. 291. Vgl. S. 2.

²⁸ GADAMER H.-G. Wahrheit und Methode. 2. durch einen Nachtrag vermehrte Aufl. Tübingen 1960. S. 270. Zu ähnlichen Schlussfolgerungen gelangt I. Kreuzer (KREUZER I. Studien zu Winckelmanns Ästhetik. Normativität und historisches Bewußtsein. Berlin 1959. S. 101. Vgl.: KÄFER M. Winckelmanns hermeneutische Prinzipien. Heidelberg 1986. S. 38ff.).

²⁹ WINCKELMANN J. J. Geschichte der Kunst des Alterthums. S. IX.

fürliche Charakteristik der vier unterschiedenen Stile³⁰ für die folgenden Generationen als wesentlicher Beitrag zum historischen Verständnis der Antike.

Die wissenschaftliche Autorität, die Winckelmanns Schriften schnell erlangten, zeigte sich in einem beträchtlichen Einfluss auf seine Zeitgenossen. Winckelmanns als absoluter Maßstab geltende Vorschriften, die lange von Kunstakademien in ganz Europa konserviert wurden, überrollte jedoch die Zeit; spätere archäologische Ausgrabungen und Funde und die sich ändernde Art der Kunstbetrachtung und Kunstbeurteilung führten zur Umbewertung seines Beitrags.³¹ Viele Erkenntnisse wurden im Laufe des 19. Jahrhunderts präzisiert, und mehrere Skulpturen wurden anders datiert. Zwar blieb Winckelmanns historische Bedeutung für die modernere Kunstwissenschaft und Archäologie unbestritten, doch wurden seine Ideen nun eher als Bestandteil des deutschen neuhumanistischen Gedankenguts betrachtet.

2. Winckelmanns Statuenbeschreibungen

Winckelmanns Erfolg festigten unter anderem mustergültige Beschreibungen bestimmter antiker Statuen, die größtenteils in der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ enthalten sind.³² Dies sind in der Regel in den Haupttext eingegliederte lyrische Miniaturen, die einer bestimmten Art der Kunstbetrachtung den Weg bereiten und ein Bild mit ausgeprägten Merkmalen vermitteln. Es nimmt daher nicht wunder, dass sie später ein Eigenleben führten und in Werken verschiedener Autoren verarbeitet wurden.

Die bekannteste Statuenbeschreibung ist die des Apolls von Belvedere,³³ in der sich Winckelmann bewusst auf die Darstellung des Kampfes gegen die Python in der homerischen Hymne „An Apollon“ bezieht.³⁴ Diese intertextuelle Abhängigkeit

³⁰ Zum älteren, hohen und schönen Stil und zum Stil der Nachahmer: Ebenda. S. 214–248. Vgl. die Vorrede: „Die Geschichte der Kunst soll den Ursprung, das Wachsthum, die Veränderung und den Fall derselben, nebst dem verschiedenen Stile der Völker, Zeiten und Künstler, lehren, und dieses aus den übrig gebliebenen Werken des Alterthums, so viel möglich ist, beweisen“ (Ebenda. S. X).

³¹ Zur Einschätzung des posthumen Einflusses von Winckelmann auf die Archäologie: BRUER S.-G. Die Wirkung Winckelmanns in der deutschen klassischen Archäologie des 19. Jahrhunderts. Mainz, Stuttgart 1994.

³² Kurz nach seiner Ankunft in Rom hatte sich Winckelmann vorgenommen, Beschreibungen der drei berühmtesten vatikanischen Statuen (Torso, Apoll und Laokoon) zu verfassen. Lediglich die erstere erschien als separater Aufsatz: WINCKELMANN J. J. Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom. In: Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste. Leipzig 1759. Fünften Bandes erstes Stück. S. 33–41.

³³ WINCKELMANN J. J. Geschichte der Kunst des Alterthums. Dresden 1764. S. 392–393. Sowohl in diesem Buch (S. 157, 168) als auch in anderen Schriften griff Winckelmann mehrfach auf seine Lieblingsstatue zurück.

³⁴ Homerische Hymnen griechisch und deutsch. Hrsg. von A. Weiher. 2. Aufl. München 1961. S. 53. Dazu: KRAUS K. Winckelmann und Homer, mit Benutzung der Hamburger Homer-Ausschreibungen Winckelmanns. Berlin 1935. S. 43–66; SCHADEWALDT W. Winckelmann und Homer. Leipzig 1941. S. 49–57.

wurde von den gebildeten Zeitgenossen lebhaft empfunden, wie z. B. aus Schillers „Brief eines reisenden Dänen (Der Antikensaal zu Mannheim)“ (1785) hervorgeht.³⁵ Schon in der ersten Zeile erklärt Winckelmann diese Statue zum „höchsten Ideal der Kunst unter allen Werken des Altertums“ und betont, dass die Darstellung des Sonnengottes das Resultat einer absoluten Idealisierung sei („gänzlich auf das Ideal gebaut“). In Übereinstimmung damit werden Betrachter zur geistigen Anabasis aufgefordert, zu einer Art philosophisch-heidnischer Anbetung der Statue:

Gehe mit deinem Geiste in das Reich unkörperlicher Schönheiten und versuche ein Schöpfer einer Himmlischen Natur zu werden, um den Geist mit Schönheiten, die sich über die Natur erheben, zu erfüllen: denn hier ist nichts Sterbliches, noch was die menschliche Dürftigkeit erfordert.³⁶

Das Thema der veredelnden Wirkung der Statuen-Kontemplation kommt dann wieder am Ende des Abschnitts zum Ausdruck; die eigene Apoll-Beschreibung interpretiert Winckelmann als ein Bild, das allmählich zum Leben erwacht:

Ich vergesse alles andere über dem Anblicke dieses Wunderwerks der Kunst, und ich nehme selbst einen erhabenen Stand an, um mit Würdigkeit anzuschauen. Mit Verehrung scheint sich meine Brust zu erweitern und zu erheben wie diejenige, die ich wie vom Geiste der Weissagung aufgeschwellt sehe, und ich fühle mich weggerückt nach Delos und in die lycischen Haine, Orte, welche Apollo mit seiner Gegenwart beehrte: denn mein Bild scheint Leben und Bewegung zu bekommen, wie des Pygmalions Schönheit.³⁷

Die Beschreibung selbst, in rhythmischer Prosa verfasst und von prophetischem Geist erfüllt,³⁸ enthält eine unverkennbare Interpretation der Haltung der Statue – der Sonnengott sei in dem Moment dargestellt, als er gerade den für die Python tödlichen Pfeil abgeschnellt habe; das Ungeheuer sei nicht imstande, die Ruhe der Skulptur zu stören („der Friede, welcher in einer seligen Stille auf derselben schwebt, bleibt ungestört“); lediglich die Verachtung ist auf seinen Lippen und Unmut in den aufgeblähten Nüstern zu bemerken. Im Grunde genommen folgte Winckelmann der Konzeption der Statue als Bogenschütze, was ihre Restaurierung durch G. A. Montorsoli (1532–33) unter Leitung von Michelangelo untermauerte – der Plastik wurden der linke ausgestreckte Arm und ein Teil der rechten Hand angesetzt. Winckel-

³⁵ Die russische Übersetzung dieses Aufsatzes von Schiller erschien 1802 in der Moskauer Zeitschrift „Novosti russkoj literatury“ (GENIN L. E. Neizvestnyj perevod stat'i Šillera v russkom žurnale načala XIX veka. In: Russkaja literatura. 1967. Nr. 4. S. 103–105; HARDER H.-B. Schiller in Rußland. Materialien zu einer Wirkungsgeschichte. Bad Homburg; Berlin; Zürich 1969. S. 90–91).

³⁶ WINCKELMANN J. J. Geschichte der Kunst des Alterthums. Dresden 1764. S. 392.

³⁷ Ebenda. S. 393.

³⁸ Zum Rhythmus der Apollbeschreibung, der teilweise in Hexameter übergeht, sowie zu den anderen künstlerischen Eigenheiten des Abschnitts: ZELLER H. Winckelmanns Beschreibung des Apollo im Belvedere. Zürich 1955. S. 144–188.

mann erlaubte sich eine poetische Freiheit in seiner Beschreibung, als er die Statue unter dem Einfluss der homerischen Hymne in Verbindung mit der Tötung der Python brachte.³⁹

Verkörperte Apoll von Belvedere „den höchsten Begriff idealischer männlicher Jugend“.⁴⁰ wurde die Mediceische Venus als weibliches Pendant zu ihm auf den Piedestal gestellt (später nahm die 1820 entdeckte und bald nach Paris gebrachte Venus von Milo ihren Platz ein).⁴¹ Winckelmann verglich ihre sich schamhaft erhebende, Erotik ausstrahlende Figur mit einer aufbrechenden Rosenblüte.⁴²

In der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ sind noch andere Statuenbeschreibungen zu finden. Für die von ihm am meisten geschätzten Skulpturen bildete Winckelmann schlüssige Formeln aus, die dann in der Regel wiederholt und erweitert wurden und auf die im Folgenden zurückgegriffen wird: So sei „ein hohes Ideal eines über die Natur erhabenen Körpers, und eine Natur männlich vollkommener Jahre“ im Torso von Belvedere zu sehen;⁴³ Laokoon sei „ein Bild des empfindlichsten Schmerzens“;⁴⁴ in ihm sei „die Natur mit dem Ideal und mit dem Ausdrücke erhöht und verschönert worden“;⁴⁵ Niobe verkörpere Todesfurcht und zugleich die höchste Schönheit;⁴⁶ der Borghesische Fechter sei „eine Sammlung der Schönheiten der Natur in vollkommenen Jahren, ohne Zusatz der Einbildung“;⁴⁷ der fälschlich so genannte Antinous (oder Meleager) im Belvedere sei „ein Bild der Gratie holder Jugend und der Schönheit blühender Jahre, mit gefälliger Unschuld und sanfter Reizung gesellet“.⁴⁸ Eine große Anzahl von Statuen wird von Winckelmann flüchtig erwähnt, jedoch nicht ausführlich beschrieben (die Ringer und der Schleifer in den Uffizien, der kapitolinische Sterbende Fechter, der Farnesische Herkules, der florentinische und der borghesische Hermaphrodit, die Reiterstatue von Mark Aurel u. a.).

³⁹ Zur Polemik über die Pose des Apolls siehe Kap. IV, 1.

⁴⁰ WINCKELMANN J. J. Geschichte der Kunst des Alterthums. Dresden 1764. S. 158. Dem aufmerksamen Leser bleibt eine homoerotische Anspielung in der berühmten Apoll-Beschreibung nicht verborgen, wenn der deutsche Kunstgelehrte über den Mund des Sonnengottes schreibt, „der dem geliebten Branchus die Wollüste eingeflößt“ habe (Ebenda. S. 393). Zu den sprachlichen Schwierigkeiten, die bei der Übersetzung der Apoll von Belvedere-Passage entstehen, siehe: Kap. IV, 2.

⁴¹ Obwohl das, was Winckelmann über die Mediceische Venus schrieb, mehrfach auf die Venus von Milo projiziert wurde, wird auf die Untersuchung dieser Problematik verzichtet, da die folgenden Aufsätze existieren: ZUM WINKEL H. J. Die Aphrodite von Melos und ihre russischen Verehrer. In: Festschrift Max Wegner zum sechzigsten Geburtstag. Münster 1962. S. 127–142; PRUCKOV N. I. Dve koncepcii obraza Venery Milosskoj (Gleb Uspenskij i Fet). In: Russkaja literatura. 1971. Nr. 4. S. 111–124.

⁴² WINCKELMANN J. J. Geschichte der Kunst des Alterthums. Dresden 1764. S. 164.

⁴³ Ebenda. S. 368; vgl. S. 394.

⁴⁴ Ebenda. S. 170, 347–349.

⁴⁵ Ebenda. S. 394.

⁴⁶ Ebenda. S. 170; vgl. S. 205, 336–337.

⁴⁷ Ebenda. S. 394.

⁴⁸ Ebenda. S. 409.

Aber sogar eine derart knappe Nennung auf den Seiten der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ bedeutete in gewissem Maße eine Kanonisierung dieser Statuen.⁴⁹

Winckelmanns Auseinandersetzung überwiegend mit den Kunstschatzen von Dresden und Rom und ihre enthusiastischen Beschreibungen führten zur Umwertung der existierenden Grand Tour-Routen und stärkten die Bedeutung der deutsch-italienischen Achse. Im Unterschied zu der traditionellen Kavalierstour der deutschen Adligen, deren Hauptziehungspunkt Paris und das Ziel eine oberflächliche Kenntnis der Kultur der „grande nation“ waren, plädierte Winckelmann für eine längere Italienreise (eine Kavalierstour für Gebildete sozusagen), die einen ausgedehnten Aufenthalt in unmittelbarer Nähe antiker Denkmäler und ihr vertieftes Studium beinhaltete. Zur Alternative von Paris wurde Rom erhoben – als Ewige Stadt, als Kustode einer fruchtbaren kulturellen Tradition, als Treffpunkt europäischer intellektueller und künstlerischer Kräfte.⁵⁰

3. Zu den Ursprüngen des Winckelmannschen Gedankenkomplexes

Der Gedankenkomplex entstand aus Winckelmanns intensiver Auseinandersetzung mit geistigen Strömungen seiner Epoche und einer regen Lektüre. Beides ist von der Ausarbeitung der eigenen Thesen nicht zu trennen. Winckelmanns Aneignung des Gedankenguts seiner Vorläufer ist ausführlich belegt.⁵¹ Sorgfältig angefertigte Auszüge aus Vitruv, Montaigne, Ch. Perrault, J. La Bruyère, J.-B. Du Bos, Montesquieu, G. L. L. Buffon, Graf de Caylus, Shaftesbury, Th. Blackwell u. a. sind mit bibliographischen Hinweisen versehen und präsentieren Winckelmanns Lektüre als Fortgang der Selbsterkenntnis, der Überarbeitung der Reflexionen Anderer, der Akzentverschiebung, des Umdenkens und der Entwicklung eigener Thesen sowie höchst charakteristischer Ausdrücke.⁵² So stellte G. Baumecker fest, dass Winckelmanns klimatologische Theorie aus dem Studium der Werke Du Bos' („Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture“, 1719) und Montesquieus („De l'esprit des loix“, 1748) wie auch aus der Kenntnis der Reisebeschreibungen von J. Chardin und J. Spon resultiert.⁵³

⁴⁹ Es sei hier darauf hingewiesen, dass die zweite Ausgabe der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ (1776) mehrere Beschreibungen antiker Statuen enthält: so sind z. B. in der ersten Ausgabe der kapitolinische Sterbende Fechter und der Famesische Herkules lediglich flüchtig erwähnt. Vgl. die ihnen gewidmeten Passagen in: WINCKELMANN J. J. Geschichte der Kunst des Alterthums. Wien 1776. Th. 2. S. 660–664; 744–746.

⁵⁰ DÉCULTOT E. J. J. Winckelmann. Enquête sur le genèse de l'histoire de l'art. Paris 2000. P. 21–25 (Kap. „Bouleversement du modèle érudit: le départ à Rome“).

⁵¹ Zahlreiche Exzerpte aus Werken antiker und neuuropäischer (vor allem französischer) Schriftsteller werden überwiegend in der Pariser Bibliothèque Nationale aufbewahrt (kleinere Bestände befinden sich in Montpellier, Savignano, Florenz, Rom, Hamburg und Dresden).

⁵² Als ausführliche Analyse der Lektüren Winckelmanns mit ihrem Zugriff auf die europäische Exzerptekultur siehe: DÉCULTOT E. J. J. Winckelmann. Enquête sur le genèse de l'histoire de l'art. P. 33–56 (Kap. „Lire, copier, écrire“).

⁵³ BAUMECKER G. Winckelmann in seinen Dresdner Schriften. Die Entstehung von Winckelmanns Kunstanschauung und ihr Verhältnis zur vorhergehenden Kunsttheoretik. Mit Benut-

Die berühmte Formel „edle Einfalt, stille Größe“ ist im ersten Teil eine wörtliche Übersetzung des französischen Terminus „noble simplicité“, mit der die Antike bzw. die Griechen charakterisiert wurden und die sowohl in den Schriften von Félibien, de Piles, Voltaire als auch in französischen Übersetzungen aus J. Richardson sen. und Shaftesbury anzutreffen sind. Seit 1726 ist die „edle Einfalt“ im deutschen Schrifttum nachzuweisen, 1754 gebraucht sie Winckelmann in seiner kleinen Studie über Xenophon. Der zweite Teil scheint mit zwei Ausdrücken Du Bos' („tranquillité d'âme“ und „sérénité de l'imagination“) und mit der Charakteristik der antiken Helden durch J. Richardson („leur véritable grandeur et [...] noble simplicité“) am nächsten verwandt zu sein.⁵⁴ Viel wesentlicher aber als die Zusammenstellung der Formel selbst war ihre Projektion auf den inneren, seelischen Bereich der alten Griechen; nur auf diese Weise ist verständlich, warum sich „eine edle Einfalt und eine stille Größe“ „sowohl in der Stellung als auch im Ausdruck“ antiker Statuen widerspiegeln. In diesem Zusammenhang unterstreicht W. Stammer zu Recht: „Über ein kunsttheoretisches Fachwort hinaus wurde für Winckelmann die 'edle Einfalt' zu einem gesetzmäßigen inneren Trieb“.⁵⁵

Bezeichnet Winckelmann in „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke“ Raffael als eine „schöne Seele“, ⁵⁶ greift er dabei bewusst auf eine Tradition zurück. Wie bekannt, erlangte die von Plato geprägte Bezeichnung „*yuc^o ka l^o*“ eine tiefere Bedeutung in der manichäischen Gnosis und im Neuplatonismus. Dank Shaftesbury war sie im 17. und 18. Jahrhundert in aller Munde und schlug sich in den Schriften von S. Richardson, Rousseau, J. Ch. Günter, Klopstock, Herder, Wieland und Schiller nieder.⁵⁷ E. Cassirer stellte die Vermittlerrolle der Cambrider Platoniker zwischen Shaftesbury und dem neoplatonischen Gedankengut unter Beweis und wies auf die Relevanz derjenigen Stelle in Plotins erster „Enneade“ (Per] *toæ ka l^oæ* I, 6, cap. 8 und 9) für den englischen Schönheitsanbeter hin, an der sowohl die veredelnde Wirkung der Schönheit auf die menschlichen Seelen als auch die Notwendigkeit der inneren Vorbereitung zur Betrachtung des Schönen behauptet

zung der Pariser Manuskripte Winckelmanns. Berlin 1933. P. 78–105. Vgl.: DÉCULTOT E. J. J. Winckelmann. Enquête sur le genèse de l'histoire de l'art. P. 151–173.

⁵⁴ STAMMLER W. „Edle Einfalt“. Zur Geschichte eines kunsttheoretischen Topos. In: Worte und Werte. B. Markwardt zum 60. Geburtstag. Hrsg. von G. Erdmann und A. Eichstaedt. Berlin 1961. S. 359–382. Ebenfalls W. Rehms Kommentar in: WINCKELMANN J. J. Kleine Schriften. Vorreden. Entwürfe. Hrsg. von W. Rehm. Mit einer Einleitung von H. Sichtermann. Berlin 1968. S. 342.

⁵⁵ STAMMLER W. „Edle Einfalt“. Zur Geschichte eines kunsttheoretischen Topos. S. 382.

⁵⁶ „Eine so schöne Seele, wie die seinige war, in so einem schönen Körper [...]“ ([WINCKELMANN J. J.] Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke. S. 24).

⁵⁷ SCHMIDT E. Richardson, Rousseau und Goethe. Ein Beitrag zur Geschichte des Romans im 18. Jahrhundert. Jena 1875. S. 318–327; BORINSKII K. Die antike Poetik und Kunsttheorie vom Anfang des klassischen Alterthums bis auf Goethe und W. von Humboldt. Leipzig 1924. Bd. II. S. 289–290.

wird.⁵⁸ In einem Nachwort zu seiner Monographie „Die platonische Renaissance in England und die Schule von Cambridge“ schilderte Cassirer die Bedeutung dieser Ideen für die deutsche Kultur und wies auf Winckelmann als einen der ersten Rezipienten hin.⁵⁹

4. Winckelmanns Werteskala

Der deutsche Kunstgelehrte vertrat in seinen Werken eine deutlich ausgeprägte Werteskala, die sich an der antiken Bildhauerei ausrichtete und von den Idealen „edler Einfalt und stiller Größe“ abzuleiten ist.⁶⁰ Das bedingte seine vorwiegend kritische und eher negative Haltung der neuzeitlichen Bildhauerei gegenüber. Zwar zählte Winckelmann Michelangelo, „diesen Phidias neuerer Zeiten und den größten nach den Griechen“,⁶¹ zusammen mit Raffael und Poussin in seiner ersten Schrift zu denjenigen, die „den guten Geschmack aus seiner Quelle“ (d. h. aus den Werken der Alten) schöpften;⁶² doch wird Michelangelos Schaffen demjenigen von Raffael entgegengestellt. Schon vier Jahre darauf, im Artikel „Von der Grazie in Werken der Kunst“ (1759), verurteilte Winckelmann den von Michelangelo eingeschlagenen Weg: „In der Bildhauerey hat die Nachahmung eines einzigen großen Mannes, des Michael Angelo, die Künstler von dem Alterthume und von der Kenntniß der Grazie entfernt.“⁶³ Zwar nicht ohne Vorbehalte werden dennoch Verdienste der Nachfolger des Bildhauers in demselben Aufsatz anerkannt – Giambologna, A. Algardi und Fiammingo.⁶⁴ In späteren Schriften Winckelmanns werden Michelangelos Werke zunehmend bemängelt (der Künstler wird als Vorläufer der angefochtenen manieristischen und barocken Kunst verstanden); der Vergleich der beiden bedeuten-

⁵⁸ So bei Plotin: „Man muß nämlich das Sehende dem Gesehenen verwandt und ähnlich machen, wenn man sich auf die Schau richtet, kein Auge kann die Sonne sehen, wäre es nicht sonnenhaft; so sieht auch keine Seele das Schöne, welche nicht schön geworden ist. Es werde also einer zuerst ganz gottähnlich und ganz schön, wer Gott und das Schöne schauen will. Dann wird er im Emporsteigen zuerst zum Geist gelangen und wird dort alle schönen Formen sehen und sagen, das sei die Schönheit: die Ideen; denn durch sie ist alles schön [...]“ (Plotins Schriften, deutsche Übersetzung von R. Harder, Leipzig 1930, Bd. I, S. 25).

⁵⁹ CASSIRER E. Die platonische Renaissance in England und die Schule von Cambridge. Leipzig, Berlin 1932, S. 138–141.

⁶⁰ Dazu: DEETZ M. Anschauungen von italienischer Kunst in der deutschen Literatur von Winckelmann bis zur Romantik. Berlin 1930, S. 13–26.

⁶¹ [WINCKELMANN J. J.] Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke, S. 32.

⁶² Ebenda, S. 3.

⁶³ WINCKELMANN J. J. Von der Grazie in Werken der Kunst. In: Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste. Fünften Bandes erstes Stück. Leipzig 1759, S. 20.

⁶⁴ Ebenda, S. 21. In der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ wird die Geschichte der neuzeitlichen Bildhauerei in einem Satz zusammengefasst, der die Prioritätensetzung Winckelmanns perfekt darstellt: „Ist aber die Rede von der Bildhauerey insbesondere, so ist die Geschichte derselben sehr kurz: Sie blühte in Michael Angelo und Sansovina [sic!], und endigte mit ihnen; Algardi, Fiamingo, und Rusconi kamen über hundert Jahre nachher“ (WINCKELMANN J. J. Geschichte der Kunst des Alterthums. Dresden 1764, S. 248).

den Renaissance-Künstler zu Gunsten Raffaels wird zum ständigen Thema und dadurch zu einem auffällenden Merkmal des Winckelmannschen Gedankenkomplexes.

Während Winckelmann jedoch nie Michelangelos Größe in Frage stellte und in den Äußerungen über ihn immer ein gewisser Respekt herauszuhören ist, kannte sein Spott über die Barock- und Rokokokünstler keine Grenzen. Am häufigsten wird Bernini „der Kunstverderber“,⁶⁵ angegriffen (seine Bedeutung in negativer Hinsicht habe er wie Marino für die Literatur erlangt⁶⁶); genauso abwertend behandelt Winckelmann diejenigen, die er der Sünde der Tändelei, Schnörkelei und Schwülstigkeit bezichtigt (F. Girardon, P. Puget und E. M. Falconet).

Die neuzeitliche Malerei verglich Winckelmann mehrfach mit der Geschichte der antiken Bildhauerei: die erste Periode (Giotto, dann Mantegna) erinnere an den „älteren Stil“; dem „hohen Stil“ entspreche die Zeit von Raffael und Michelangelo.⁶⁷ Ihr folge aber eine Zwischenepoche, „in welcher der üble Geschmack regierte“ (hier sah Winckelmann einen Unterschied zur Antike, in der dem „hohen Stil“ „der schöne“ gefolgt sei). Die Bologneser Schule („die Caracci und ihre Folge“) entspreche dem Stil der Nachahmer.⁶⁸ Aus diesem klaren Schema ist die kompromisslose Ablehnung des italienischen Manierismus und Barocks ersichtlich, die auf ähnliche Erscheinungen in anderen Ländern projiziert wird. So wagte sich Winckelmann in seiner „Geschichte der Kunst des Alterthums“ an Rubens: „[...] Rubens hat nach einem vieljährigen Aufenthalt in Italien seine Figuren beständig gezeichnet, als wenn er niemals aus seinem Vaterlande gegangen wäre.“⁶⁹

Mit seinen Schriften leistete Winckelmann zum europäischen Raffael-Kult einen wesentlichen Beitrag, dessen Bedeutung jedoch von der späteren Schwärmerei für den großen Maler überlagert wurde.⁷⁰ Winckelmanns begeisterte Beschreibung der „Sixtinischen Madonna“⁷¹ eröffnete in Deutschland eine lange Tradition literarischer Auseinandersetzungen mit diesem Gemälde.⁷² In erster Linie war Raffael für ihn ein

⁶⁵ WINCKELMANN J. J. Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst. In: Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste. Fünften Bandes erstes Stück. Leipzig 1759. S. 9.

⁶⁶ WINCKELMANN J. J. Geschichte der Kunst des Alterthums. Dresden 1764. S. 360.

⁶⁷ „Der Wachsthum der Kunst unter dem Perikles erfolgte, wie die Herstellung derselben unter Julius II. und Leo X.“ etc. (Ebenda. S. 331).

⁶⁸ Ebenda. S. 248.

⁶⁹ Ebenda. S. 20. Winckelmann hatte ein Faible für die holländische Genremalerei, die er in der Dresdner Gemäldegalerie kennenlernte. Auch später bewahrte er eine hier gewonnene, besondere Vorliebe für Van der Werff.

⁷⁰ EBHARDT M. Die Deutung der Werke Raffaels in der deutschen Kunstliteratur von Klassizismus und Romantik. Göttingen 1969. S. 10–18. Dasselbe gilt für die russische Rezeption des Bildes; Wackenroders „Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ spielten dabei eine entscheidende Rolle. Zur russischen Aufnahme der Sixtinischen Madonna siehe bibliographische Hinweise in Kap. IX, 6.

⁷¹ [WINCKELMANN J. J.] Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke. S. 26–27.

⁷² „Diese Beschreibung, mit der die klassischen Bildinterpretationen in der deutschen Literatur überhaupt eingeleitet werden, faßt noch einmal die wesentlichen Punkte von Winckelmanns Kunstanschauungen zusammen“ (EBHARDT M. Die Deutung der Werke Raffaels in

Meister der Zeichnung, „des edelsten Kontours“ und strenger Komposition, dessen hohe Fertigkeiten aus dem aufmerksamen Studium der Antike resultiert hätten. Immer wieder positiv werden noch zwei weitere Meister behandelt – Tizian und Correggio (der erste als Meister des Kolorits; der zweite als derjenige der Grazie).⁷³

Zwar widmete Winckelmann Homer keinen separaten Aufsatz, doch bat er in einem seiner lateinischen Gedichte die Muse um Beistand, damit er Homers Ruhm in Deutschland erneuern könne. In unterschiedlichen Zusammenhängen erscheint „der göttliche Dichter“ in den Schriften des deutschen Kunstgelehrten, der „einen großen Menschenbildner der Antike“ in ihm sah.⁷⁴ Winckelmann schätzte das Darstellungsvermögen des altgriechischen Autors sehr und unterstrich die tiefe Verwandtschaft seiner Bilder mit der antiken Bildhauerei und Malerei. Dies ermöglichte die Anwendung der Formel „edle Einfalt, stille Größe“ auch auf den literarischen Bereich⁷⁵ und untermauerte seine Auffassung vom plastischen Charakter der antiken Dichtung.

Winckelmanns breit gestreute Kontakte unter gebildeten Europäern, seine außerordentliche Position in der Gelehrtenrepublik des 18. Jahrhunderts,⁷⁶ ein beträchtliches Umfeld von Gesinnungsgenossen, sein gesamteuropäischer Ruhm, vielseitige Anerkennung und geschickte Lebensstrategie förderten den Einfluss seiner Werteskala, die eine führende Rolle im kunsttheoretischen und kunstkritischen Diskurs seiner Epoche erlangte und ihre Relevanz noch lange Zeit behielt.

5. Deutschsprachige Ausgaben der Winckelmann-Schriften

Der große Erfolg der „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke“ förderte ein schnelles Erscheinen anderer Schriften Winckelmanns noch zu seinen Lebzeiten, so dass die Textologie seiner Werke keine auffallenden Probleme bereitet. Eine Ausnahme bildet sein Hauptwerk, das 1764 bei G. C. Walther in Dres-

der deutschen Kunstliteratur. S. 17). Der Forscher vermerkt zu Recht, dass die Madonna „ganz wie eine Skulptur aus dem klassischen Altertum“ beschrieben wird (ebenda). Dazu ebenfalls: Italienische Kunstwerke in Meisterbeschreibungen. Ausgewählt und erläutert von W. Waetzoldt. Leipzig 1942. S. 109–155; WALTHER A. Die Sixtinische Madonna. Ein Meisterwerk aus dem Rom der Renaissance als Inbegriff der Dresdner Gemäldegalerie. In: Raffael zu Ehren. Dresden 1983. S. 7–21.

⁷³ Diese Auffassung wird dann detailliert in Mengs' Abhandlung ausgearbeitet, der diese Maler zu den „drei großen Lichtern der Malerei“ erklärt.

⁷⁴ KRAUS K. Winckelmann und Homer. S. 15.

⁷⁵ Dass Winckelmann seine Schönheitsvorstellungen auf die Literatur projizierte, ist aus folgendem Zitat ersichtlich: „Die edle Einfalt und stille Grösse der griechischen Statuen ist zugleich das wahre Kennzeichen der griechischen Schriften aus den besten Zeiten, der Schriften aus Socrates Schule [...]“ ([WINCKELMANN J. J.] Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke. S. 24; unter „Socrates Schule“ sind hier Plato und Xenophon gemeint).

⁷⁶ Zur Stellung Winckelmanns in der Gelehrtenrepublik des 18. Jahrhunderts: DISSELKAMP M. Die Stadt der Gelehrten. Studien zu J. J. Winckelmanns Briefen aus Rom. Tübingen 1993.

den herauskam.⁷⁷ Der Autor selbst veröffentlichte drei Jahre darauf „Anmerkungen über die ‚Geschichte der Kunst des Alterthums‘“, die er samt anderen Ergänzungen in die zweite Ausgabe seines Werks einzuarbeiten vorhatte; dies vereitelte sein unerwarteter Tod. Das unvollendete Manuskript gelangte nach Wien, wo es von J. H. von Riedesel zum Druck vorbereitet wurde. Da diese Materialien verschollen sind, liegt im Dunkeln, in welchem Grade der Herausgeber dem Willen des Verfassers folgte und welche Änderungen er vornahm. Obwohl die Mängel dieser zweiten, 1776 erschienenen Ausgabe schon den Zeitgenossen ins Auge fielen, wurde sie als Text letzter Hand angesehen, diente als Grundlage für Übersetzungen in andere Sprachen und war für die Rezeption der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ bis in die 1820er Jahre verbindlich.⁷⁸ Seit den von J. Eiselein edierten sämtlichen Werken Winckelmanns wird die Ausgabe von 1764 als Vorlage für weitere Neudrucke benutzt.⁷⁹

Unterschiede zwischen der ersten und zweiten Ausgabe wurden noch von C. Justi ausführlich beschrieben: „die alten Abschnitte blieben meist unverändert stehen“; der Umfang ist fast doppelt so groß geworden; „das Neue wird nur in das Fachwerk des Alten an passenden Stellen eingeschoben“; „dabei wurden neue Entdeckungen bevorzugt“; die Anzahl der idealen Typen wird „durch neu beobachtete Beispiele vermehrt“; „die Lehre vom Ideal wird noch bestimmter betont“; die weibliche Form wird nach Aristoteles für die vollkommeneren erklärt; das zwitterhafte Ideal wird dem rein männlichen vorgezogen; „der bedeutendste Zusatz ist die Besprechung der großen Maler und die Erörterung des hieratischen Stils“; „die neuen Einschübsel nehmen oft mehr Raum ein, als sie neben dem alten Kern verdienen“.⁸⁰

6. Zur Winckelmann-Rezeption in Deutschland

Die „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke“ wurden in Deutschland nicht einstimmig und eher zurückhaltend anerkannt.⁸¹ Zwar rügte Gottsched die Überschätzung der Griechen, doch fand er „Geist und Geschmack“ in der Schrift;⁸² F. Nicolai bedauerte die Kürze der „Gedanken“, lobte den „nachdrucksvollen und körnigen“ Ausdruck und bemängelte „kleine grammatische Unrichtigkeiten“;⁸³ Klopstock lehnte sich etwas verspätet (1760 im „Nordischen Aufseher“) gegen die These

⁷⁷ WINCKELMANN J. J. *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Dresden 1764. Das gesamte Europa las dieses Opus magnum vorwiegend in französischen Übersetzungen, so dass die Bestände der ersten Ausgabe erst 1824 ausverkauft waren (STOLL H. A. *Winckelmann. Seine Verleger und seine Drucker*. Berlin 1960. S. 89).

⁷⁸ WINCKELMANN J. J. *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Wien 1776. Bd. 1–2.

⁷⁹ WINCKELMANN J. J. *Sämmtliche Werke*. Einzige vollständige Ausgabe. Hrsg. von J. Eiselein. Donauöschingen 1825–1829. Bd. 1–12.

⁸⁰ JUSTI C. *Winckelmann und seine Zeitgenossen*. 5. Aufl. Köln 1956. Bd. III. S. 464–469.

⁸¹ Ebenda. Bd. I. S. 490–493.

⁸² *Das neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit*. 1756. Windmond. S. 859–868.

⁸³ *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*. 1757. Ersten Bandes zweytes Stück. S. 332–348.

über die Nachahmung der Alten als den einzigen Weg zur Originalität auf, verteidigte die Freiheit der Künstler und plädierte für die christliche Malerei.⁸⁴

Für die jüngere Generation deutscher Autoren bedeuteten aber sowohl diese erste als auch die späteren Schriften Winckelmanns ein Bildungserlebnis, quasi eine Entdeckung neuer Kontinente und eine Anregung zur selbstständigen ästhetischen Reflexion. Die kritische Auseinandersetzung mit den „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke“ führte zur Entstehung des „Laokoon“ (1766), in dem Lessing seine epochalen Thesen über das Wesen der bildenden und verbalen Künste formuliert. Auch später griff er mehrfach auf Winckelmanns Werke zurück (wie Th. Höhle vermerkt, ist Winckelmann etwa 150mal in Lessings zu Lebzeiten gedruckten und nachgelassenen Schriften erwähnt).⁸⁵ ohne dass er seinem älteren Zeitgenossen eine gesonderte Abhandlung gewidmet hätte.⁸⁶ Im Geleitwort zu den von J. J. Eschenburg veröffentlichten Anmerkungen Lessings zur „Geschichte der Kunst des Alterthums“ gab dieser 1788 vom Anliegen seines Freundes Kenntnis, Winckelmanns Lebenswerk mit eigenen Kommentaren zu versehen und neu aufzulegen.⁸⁷

Noch intensiver und anhaltender war Herders Auseinandersetzung mit den Schriften Winckelmanns, deren Lektüre seine Jugend prägte und denen er einen großen Teil seiner Bildung verdankte.⁸⁸ In einem seiner ersten veröffentlichten Werke, in den Fragmenten „Über die neuere deutsche Literatur“ (1767), träumt er von weiteren Leistungen der Deutschen in Bezug auf die griechische Antike, die mit denen von Winckelmann verglichen werden könnten.⁸⁹ Aber sogar in dieser frühen Abhandlung Herders, die Winckelmann über gemeinsame Freunde in der Schweiz begrüßte,⁹⁰ entgeht dem aufmerksamen Auge nicht, dass beide Denker in mehrerlei Hinsicht Antipoden sind. Winckelmann war ein leidenschaftlicher Graecozentriker und damit ein Europazentriker. Herder vertrat indes eine Auffassung, der zufolge die

⁸⁴ BEAUCAMP E. Klopstock contra Winckelmann: aus der Frühzeit deutscher Kunsthistorik. In: Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert. Hrsg. von H. Beck, P. C. Bol, E. Maek-Gérard. Berlin 1984. S. 253–272.

⁸⁵ HÖHLE TH. Anschauung und Begriff oder Wirkung ohne Gegenwirkung! Anmerkungen zum Thema „Lessing und Winckelmann“. In: Winckelmanns Wirkung auf seine Zeit. Lessing – Herder – Heyne. Stendal 1988. S. 8.

⁸⁶ Zum Thema Lessing und Winckelmann außerdem: REHM W. Götterstille und Göttertrauer. Aufsätze zur deutsch-antiken Begegnung. München 1951. S. 183–201 (Kap. „Winckelmann und Lessing“); DUMMER J. Lessing und die antiken Originale. Präliminarien zum Thema Winckelmann und Lessing. In: Archäologie zur Zeit Winckelmanns. Eine Aufsatzsammlung hrsg. von M. Kunze. Stendal 1975. S. 61–78.

⁸⁷ G. E. Lessings handschriftliche Anmerkungen zu Winckelmanns Geschichte der Kunst des Alterthums. In: Berlinische Monatsschrift. 1788. Bd. XI. Stück 6. S. 592.

⁸⁸ „[...] neben Kant und Hamann war Winckelmann der mächtigste Lehrer seiner Jugend“ (BERGER A. E. Der junge Herder und Winckelmann. In: Studien zur deutschen Philologie. Hrsg. von Ph. Strauch, A. E. Berger und F. Saran. Halle 1903. S. 87).

⁸⁹ HERDER J. G. Sämtliche Werke. Hrsg. von B. Suphan. Berlin 1877. Bd. I. S. 293.

⁹⁰ Siehe Winckelmanns Briefe an L. Usteri vom 2.01.1768 (Nr. 926) und an Ch. von Mechel vom 13.01.1768 (Nr. 929); WINCKELMANN J. J. Briefe. In Verbindung mit H. Diepolder hrsg. von W. Rehm. Berlin 1956. Bd. III. S. 349–351, 352–354.

Kulturen aller Völker von vergleichbarem Wert seien. Als Herder eine zweite Fassung der Fragmente vorbereitete, formulierte er als Befürworter der Gleichberechtigung aller Nationen, was ihn in der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ nicht zufrieden stellte; er enthielt sich aber der Veröffentlichung dieses Teiles. Bei der Lektüre dieses Werkes sei Winckelmann das „Größte von Allen“ entgangen: und zwar, „[...] wie ein Volk das andre bildete? und was jedes im zusammenhängenden Faden bekam, erfand, verderbte, verbesserte, und fortpflanzte?“⁹¹

Im ersten seiner „Kritischen Wälder“ (1767) tritt Herder gegen Lessing und seinen „Laokoon“ in die Schranken, ergreift Partei für Winckelmann und entwirft ein Bild, das jeder Kritik an ihm den Boden entziehen soll: Winckelmann habe sich voll und ganz ins Altertum versetzt und sich die griechische Weltanschauung angeeignet.⁹² Dies bedeutet: sollten bei ihm Fehler vorkommen, seien es Fehler eines Griechen und müssten als solche in ihrer Originalität betrachtet werden.⁹³ Ähnliche Gedanken sind in Herders späteren Schriften zu finden.⁹⁴

Ch. G. Heyne würdigte in seiner „Lobschrift auf Winckelmann“, die von der Fürstlichen Hessischen Gesellschaft der Altertümer preisgekrönt und 1778 in Kassel publiziert wurde, Winckelmans Verdienste um das Studium der Antike, das „für die Bildung jugendlicher Gemüther, zur Erweckung des Gefühls vom Schönen, Wahren und Grossen“ viel beigetragen habe.⁹⁵ Der Archäologe wies ebenfalls auf zahlreiche Fehler und Ungenauigkeiten in Winckelmans Schriften hin, die auf keinen Fall ihren Wert verminderten, da sein Lehrgebäude und seine Ansichten richtig seien.⁹⁶

J. G. Sulzer, eine Schlüsselfigur für die Winckelmann-Rezeption sowohl im deutschsprachigen als auch im französischsprachigen Raum, fertigte 1755 eine der ersten Übersetzungen der „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke“ ins Französische an.⁹⁷ 1762 veröffentlichte er eine begeisterte Rezension zu den „Anmerkungen über die Baukunst der Alten“ in den „Briefen, die neueste Literatur betreffend“ (Bd. XII. S. 221–238). In Sulzers zentralem Werk, der „Allgemeinen Theorie der Schönen Künste“ (Leipzig 1771–1774. Bd. I–II), kamen seine von Win-

⁹¹ HERDER J. G. Sämtliche Werke. Bd. II. S. 124.

⁹² In den Schlusspassagen des ersten „Wäldchen“ kehrt Herder zu demselben Gedanken zurück, wenn er gesteht, dass er „Winckelmann als einen würdigen Griechen“ betrachtet, der „aus der Asche seines Volkes aufgelebt ist“ (Ebenda. Bd. III. S. 186).

⁹³ Ebenda. S. 8.

⁹⁴ Das gilt in erster Linie für Herders „Denkmal Johann Winckelmann's“ (1777), das erst 1882 von A. Duncker herausgegeben wurde.

⁹⁵ HEYNE C. G. Lobschrift auf Winckelmann. In: Die Kasseler Lobschriften auf Winckelmann. Einführung und Erläuterungen von A. Schulz. Berlin 1963. S. 27.

⁹⁶ Vgl. Heynes spätere Äußerung zur „Geschichte der Kunst des Alterthums“: „Der historische Theil des Werkes ist schlecht, allein das Übrige wirklich sehr vortrefflich“ (HEYNE CH. G. Akademische Vorlesungen über die Archäologie der Kunst des Althertums, insbesondere der Griechen und Römer. Braunschweig 1822. S. 32).

⁹⁷ Es geht um eine anonyme Übersetzung, die 1755 im 17. Band der Amsterdamer „Nouvelle bibliothèque germanique“ erschien (JUSTI C. Winckelmann und seine Zeitgenossen. 5. Aufl. Bd. I. S. 490).

ckelmann beeinflussten Ansichten am deutlichsten zum Vorschein. Die „Allgemeine Theorie der Schönen Künste“ erfuhr insgesamt sieben Auflagen (vermehrte, autorisierte und illegale) und genoss außerordentliche Popularität im deutschsprachigen Raum.

Ist Schillers früher „Brief eines reisenden Dänen (Der Antikesaal zu Mannheim)“ (1785) der deutlichste Beweis seiner Winckelmann-Begeisterung, setzte sich Goethe mit den Schriften Winckelmanns verhältnismäßig spät auseinander. So berichtet Goethe in „Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit“ (Teil II, Buch 8) von einer freundlichen Beziehung zu A. F. Oeser, dem „abgesagten Feind des Schnörkel- und Muschelwesens“ und Direktor der Zeichenakademie, der ihm während der Leipziger Zeit (1765–1768) eine leidenschaftliche Verehrung für seinen Freund Winckelmann „gar leicht einzuflößen vermochte“. Goethes Kenntnis der Winckelmann-Schriften war damals anscheinend sehr oberflächlich, wenn er sie denn in seiner Leipziger Zeit überhaupt wahrgenommen hatte. Zahlreiche künstlerische Anregungen im Leipziger Kreis veranlassten Goethe, eine Reise nach Dresden zu unternehmen und die berühmte Galerie zu besichtigen. Seine Aufmerksamkeit galt dabei den Resten und den Abgüssen antiker Statuen sowie der holländischen Malerei. Goethe gesteht, dass er „den Wert der italienischen Meister mehr auf Treu und Glauben“ angenommen habe (sogar die „Sixtinische Madonna“ machte keinen Eindruck auf ihn; er erwähnt sie mit keinem Wort).

Erst während seiner Italienreise 1786–1788 beginnt Goethe ein besonnenes Studium der „Geschichte der Kunst des Alterthums“, deren italienische Ausgabe mit Kommentaren von Carlo Fea er sich in Rom zulegte. Im folgenden Jahrzehnt wurde der Winckelmannsche Gedankenkomplex für Goethe einer der wichtigsten Lotsen, als er romantischen Zeitströmungen Widerstand zu leisten versuchte und eine tiefe Erschütterung durch die von der französischen Revolution ausgelösten Vorgänge in ganz Europa durchlebte. Mit einem engen Kreis von Gesinnungsgenossen (den so genannten „Weimarischen Kunstfreunden“: Schiller, F. A. Wolf, J. H. Meyer, Ch. G. Voigt, seit 1804 auch C. L. Fernow) gründete er die „Propyläen“, eine Zeitschrift, die Anspruch auf eine rationalistische wissenschaftlich-künstlerische Synthese von allgemeinem Wert erhob und den Menschen zum „höchsten, ja dem eigentlichen Gegenstand bildender Kunst“ erklärte.⁹⁸ Da die „Propyläen“ wegen mangelnden Publikumsinteresses bald eingestellt wurden, konzentrierten die „Kunstfreunde“ ihre Bemühungen auf den Sammelband „Winckelmann und sein Jahrhundert in Briefen und Aufsätzen“, der 1805 in Tübingen herauskam. Ihn eröffneten Winckelmanns Briefe an H. D. Berendis, die Goethe im Sommer 1799 von der Herzogin Anna Amalia erhalten und für den Druck vorbereitet hatte.⁹⁹ Diese Publikation ist mit des Dichters „Skizzen zu einer Schilderung Winckelmanns“ engstens verbunden, welche

⁹⁸ GOETHE J. W. v. Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. München 1998. Bd. 12. S. 43.

⁹⁹ Zur Entstehung des Sammelbandes und seiner Bedeutung: Winckelmann und sein Jahrhundert in Briefen und Aufsätzen. Mit einer Einleitung und einem erläuternden Register von H. Holtzhauer. Leipzig 1969. S. 9–42.

„die Winckelmannrezeption in Deutschland anhaltend auf eine ästhetisierende Bahn“ leiteten.¹⁰⁰

In Winckelmann sieht Goethe einen wahren alten Griechen, was für ihn einen harmonischen Menschen in vielseitiger und vollkommener Entfaltung seiner Begabungen und Fähigkeiten bedeutet.¹⁰¹ Vor allem in den vier kurzen Anfangskapiteln („Antikes“, „Heidnisches“, „Freundschaft“, „Schönheit“) ebnet der große Dichter den Zugang zu der wegweisenden Erscheinung des griechischen Geistes in corpore et spiritu seines älteren Zeitgenossen. Dabei wird der inneren Bildung des Menschen und der Artung der Seele eine zentrale Stellung eingeräumt; die diesbezügliche Erfahrung Winckelmanns gewinnt die Bedeutung eines didaktischen Leitbildes.¹⁰² Im Folgenden fühlte sich Goethe etwas beunruhigt, da die neuesten wissenschaftlichen Untersuchungen das Winckelmannsche Antikebild allmählich zerstörten, wie aus dem Brief an S. Boisserée vom 16. Januar 1818 hervorgeht: „Winckelmanns Weg, zum Kunstbegriff zu gelangen, war durchaus der rechte, Meyer hat ihn ohne Wanken streng verfolgt, und ich habe ihn auf meine Weise gern begleitet“.¹⁰³ Es kommt hier auch zur Einschätzung der zeitgenössischen Gelehrten und ihrer Leistungen: G. Zoëga „fing schon an, zu schwanken“, C. A. Böttiger „tastete überall herum, am liebsten im Dunkeln und man hatte nun immerfort an den unseligen dionysischen Mysterien zu leiden“, G. F. Creuzer, J. A. Kanne und F. G. Welcker „entziehen uns täglich mehr die großen Vorteile der griechischen lieblichen Mannigfaltigkeit und der würdigen israelischen Einheit“, J. G. J. Hermann „ist dagegen unser Verfechter“.¹⁰⁴ Neun Jahre später, am 16. Februar 1827, formulierte Goethe nochmals seine Überzeugung von der veredelnden Wirkung der Winckelmann-Schriften im Gespräch mit J. P. Eckermann: „Man lernt nichts, wenn man ihn lieset, aber man wird etwas“.

Die anderen Beiträge des Sammelbandes „Winckelmann und sein Jahrhundert in Briefen und Aufsätzen“ sind auf die „Skizzen“ konzentriert und dazu berufen, Winckelmanns Bedeutung für die deutsche Kultur zu festigen und diese im Geiste der Weimarer Klassik zu beeinflussen: Meyers „Entwürfe einer Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts“ samt einer Bemerkung von Fernow (die umfangreichste Publikation des Buches) werden von der Forschung zu Recht „als eine weitere Ausführung der Winckelmannschen Ansichten“ betrachtet.¹⁰⁵ Aufsätze von Meyer und

¹⁰⁰ HANNEMANN E. Welt der Körper – Körper der Welt. Symmetrien des Eros bei Winckelmann. Stendal 1992. S. 3.

¹⁰¹ Lapidar brachte Goethe 1818 denselben Gedanken in „Antik und Modern“ zum Ausdruck: „Jeder sei auf seine Art ein Grieche! Aber er sei es!“

¹⁰² FUHRMANN M. Winckelmann, ein deutsches Symbol. In: Neue Rundschau. 1972. S. 280–281.

¹⁰³ Goethes Briefe. Hamburg 1965. Bd. III. Nr. 1097. S. 413.

¹⁰⁴ Ebenda.

¹⁰⁵ DANZEL T. W. Goethe und Weimarische Kunstfreunde in ihrem Verhältnis zu Winckelmann. In: DANZEL T. W. Zur Literatur und Philosophie der Goethezeit. Stuttgart 1962. S. 179; EBHARDT M. Die Deutung der Werke Raffaels in der deutschen Kunstliteratur von Klassizismus und Romantik. Göttingen 1969. S. 112.

von Wolf würdigen Winckelmann als Kunsthistoriker und Philologen. Nicht verwunderlich ist daher, dass sich gerade die „Weimarischen Kunstfreunde“ für eine kommentierte Ausgabe sämtlicher Werke Winckelmanns einsetzten und dass Fernow im Geleitwort zu ihrem ersten Band Goethes entscheidende Bedeutung für dieses Unternehmen unterstrich. Die Einrichtung der humanistischen Gymnasien in Preußen durch W. von Humboldt war in gewissem Sinne folgerichtiges Resultat der von Winckelmann ausgelösten Prozesse sowie ein Umsetzen des Goetheschen Konzeptes in die Praxis. Archäologen feiern seit 1828 in Berlin und seit 1829 in Rom das „Winckelmannfest“ am Geburtstag des deutschen Kunstgelehrten (9. Dezember); an diesem Tag im Jahre 1842 wurde auch die Archäologische Gesellschaft zu Berlin gegründet. „Aber je weniger Winckelmanns Schriften gelesen wurden, – meint L. Uhlig, – umso mehr gewann seine Persönlichkeit eine monumentale Aura“.¹⁰⁶

Da Winckelmanns Auftreten in einem entscheidenden Moment der deutschen literarisch-kulturellen Entwicklung stattfand und seine Schriften mit ihren Informationen einen so wichtigen Bereich wie die antike Kunstgeschichte abdeckten, war eine Auseinandersetzung mit ihnen auch für jene Literaten unvermeidlich, die sich den „Weimarischen Kunstfreunden“ entgegenstellten. So verfasste Jean Paul das vierte Programm „Über die griechische oder plastische Dichtung“ in seiner „Vorschule der Ästhetik“ mit der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ an der Hand. Ohne Anspruch auf Originalität zu erheben, erkennt er die Vorherrschaft eines anderen Elements in der antiken Wortkunst – im Gegensatz zur zeitgenössischen: „Ich werde mich im folgenden in angenommene Abteilungen fügen. Die breiteste ist die zwischen griechischer oder plastischer Poesie und zwischen neuer oder romantischer oder auch musikalischer“.¹⁰⁷ Ferner entwickelt Jean Paul seine Ideen über „vier Hauptfarben der griechischen Dichter“: „ihre Plastik oder Objektivität“, „das Ideale oder das Schöne“, die „heitere Ruhe“¹⁰⁸ und die „sittliche Grazie“. Was Winckelmann aus der Analyse der Plastiken schließt, projiziert er auf die Dichtkunst: „alle Poesie“ müsse idealisieren, die Teile müssten wirklich, aber das Ganze idealisch sein.¹⁰⁹

Friedrich Schlegel bezeugte mehrfach die außerordentliche Bedeutung Winckelmanns für seine geistige Entwicklung – seine Schriften (nebst denjenigen von Plato und Stücken griechischer Tragiker) gehörten zur Lieblingslektüre des jungen Ro-

¹⁰⁶ Griechenland als Ideal. Winckelmann und seine Rezeption in Deutschland. Hrsg. von L. Uhlig. Tübingen 1988. S. 17. Siehe in diesem Buch ebenfalls Hinweise auf die Bedeutung Winckelmanns für Ch. Garve, G. Forster, K. Ph. Moritz, I. Kant, W. von Humboldt, F. Hölderlin, G. W. F. Hegel, K. Marx u. a., worauf einzugehen in dieser Einleitung unmöglich ist. Zu der früheren Winckelmann-Rezeption in Deutschland bis jetzt nicht überholt: HATFIELD H. C. Winckelmann and his German Critics 1755–1781. A Prelude to the Classical Age. New York 1943.

¹⁰⁷ JEAN PAUL. Sämtliche Werke. Regensburg 1996. Abt. I. Bd. 5. S. 67.

¹⁰⁸ Bei der näheren Beschreibung dieser Kategorie weist Jean Paul auf Winckelmanns Behauptung hin, dass die Griechen antike Götter in heiterer Ruhe dargestellt hätten (WINCKELMANN J. J. Geschichte der Kunst des Alterthums. Wien 1776. Bd. I. S. 289).

¹⁰⁹ BEREND E. Jean Pauls Ästhetik. Berlin 1909. S. 117.

mentiers. 1789 findet seine Begegnung mit dem Dresdner Kunstbesitz statt; hier verbringt er mehrere Stunden in entzückter Betrachtung antiker Götterbilder.¹¹⁰ F. Schlegels erster veröffentlichter Aufsatz „Von den Schulen der griechischen Poesie“ (1794) stellt einen Versuch dar, Winckelmanns vierteiliges Schema der griechischen Kunstentwicklung auf die Geschichte der antiken Dichtung anzuwenden. Eine weitere Verarbeitung der von Winckelmann gegebenen Anstöße ist in „Über das Studium der griechischen Poesie“ (1795–97) leicht zu erkennen. „Die Griechenheit“ wird zur „höheren, reineren Menschheit“ erklärt;¹¹¹ dadurch wird ihr die Bedeutung eines Leitbildes zugesprochen, was eine Aktualisierung des Bildungsbegriffs mit sich bringt (vgl.: „Nur Entwicklung der reinen Menschheit ist wahre Bildung“).¹¹² Dass diese Idee in Schlegels Bewusstsein vor allem mit Winckelmanns Nachlass verbunden war, ist aus dem Aufsatz „Literatur“ (1803) in der Zeitschrift „Europa“ ersichtlich (hier wird Winckelmann, Klopstock und Lessing die Rolle von Begründern der neueren deutschen Literatur zugesprochen): „Winckelmanns Enthusiasmus für das Altertum und die Kunst, in einem unsterblichen Werke dargestellt, als eine gewaltige Masse erhabener Bildung mitten in die Verderbtheit und Armseligkeit der literarischen Welt hingestellt, ist die Grundlage des Besten und des Edelsten unter uns geworden“.¹¹³

Im Unterschied zu den Vertretern der Weimarer Klassik, die mit dem antiken Element das moderne Leben zu befruchten versuchten, empfand F. Schlegel eine unüberbrückbare Kluft zwischen dem Altertum und der Neuzeit, auf die Winckelmann erstmals hingewiesen habe.¹¹⁴ So schrieb er z. B. in den „Athenäum Fragmenten“, die 1798 veröffentlicht wurden: „Der systematische Winckelmann [...] legte durch die Wahrnehmung der absoluten Verschiedenheit des Antiken und des Modernen,

¹¹⁰ EMMERSLEBEN A. Die Antike in der romantischen Theorie. Die Gebrüder Schlegel und die Antike. Berlin 1937. S. 6.

¹¹¹ „So sehr ist die Griechenheit nichts anderes als eine höhere, reinere Menschheit!“ (SCHLEGEL F. Über das Studium der griechischen Poesie. Hrsg. und eingeleitet von P. Hankamer. Godesberg 1947. S. 117).

¹¹² Ebenda. S. 119. Vgl. im Athenäum-Fragment 262: „Jeder gute Mensch wird immer mehr und mehr Gott. Gott werden, Mensch sein, sich bilden, sind Ausdrücke, die einerlei bedeuten“ (SCHLEGEL F. Kritische Ausgabe. Hrsg. von E. Behler unter Mitwirkung von J. J. Anstett und H. Eichner. München; Paderborn; Wien 1967. Bd. II. S. 210). C. Menze, der speziell F. Schlegels Bildungsbegriff untersuchte, bringt die Auseinandersetzung mit ihm in unmittelbare Verbindung mit den Studien zum klassischen Altertum 1794–1796 (MENZE C. Der Bildungsbegriff des jungen F. Schlegel. Ratingen 1964. S. 7).

¹¹³ SCHLEGEL F. Kritische Ausgabe. Bd. III. S. 5.

¹¹⁴ Zur Relevanz dieser grundsätzlichen Entgegensetzung für die russische Romantik und zu den Impulsen, die sowohl die Schriften der Schlegels als auch diejenigen Schellings für die kunsttheoretischen Ansichten von A. I. Galič, D. V. Venevitinov, N. V. Gogol' und N. I. Nađeždin lieferten, siehe: BEMIG M. „Skul'ptura, živopis' i muzyka" kak filosofskie kategorii russkogo romantizma. In: Contributi italiani al XIII Congresso internazionale degli slavisti (Ljubljana 15–21 agosto 2003). A cura A. Alberti, M. Garzaniti, S. Garzonio. Pisa 2003. S. 309–323.

den ersten Grund zu einer materiellen Altertumslehre“.¹¹⁵ Während F. Schlegels Antikebild im Laufe der Zeit komplizierter wurde, löste sich sein Bruder A. Schlegel nie von Winckelmanns Ideen, die er überwiegend in seinen Schriften über die antike Bühnendichtung umsetzte und anwendete. Ausschlaggebend war die Überzeugung von der plastischen Vollkommenheit und vom idealischen Charakter der Darstellung in verschiedenen Kunstgattungen der Antike.¹¹⁶ A. Schlegels schicksalhafte Begegnung mit Mme de Staël (1804 durch Goethe vermittelt) beschied ihm die bedeutende Aufgabe, namentlich am Entstehen von „De l'Allemagne“ (u. a. des Kapitels „Lessing et Winckelmann“) mitzuwirken und dadurch zum guten Ruf der deutschen Kultur beizutragen.

Winckelmanns Schriften waren eine wesentliche Anregung für F. W. J. Schelling; in lebhafter Auseinandersetzung mit ihnen formulierte der Begründer der Identitätsphilosophie die eigenen Kunstansichten. Dabei fallen vor allem die „Vorlesungen zur Philosophie der Kunst“ (1805) und die Festrede „Ueber das Verhältniss der bildenden Künste zu der Natur“ (gehalten am 12. Oktober 1807 in der Münchener Akademie der Wissenschaften) ins Gewicht. Hier wird auf Winckelmanns Schönheitslehre mehrfach unter verschiedenen Gesichtspunkten zurückgegriffen, seine Nachahmungstheorie jedoch konsequent abgelehnt. Die Ungebundenheit der Künstler spielt für Schelling eine primäre Rolle; ihre Werke seien so oder so „Abdruck des Absoluten“, ihre Aufgabe bestehe also darin: nicht die Schöpfungen der Alten zu reproduzieren, sondern „auf das ursprüngliche zu gehen“ und „das Schöne frei und urkräftig wieder zu erzeugen“.¹¹⁷

Erwähnenswert ist W. Menzels Stellung. Obwohl er in seiner „Deutschen Literatur“ (1828) Goethe und dessen Umfeld scharf angriff, bewunderte er den geistigen Vorläufer der Weimarer Klassik und sah im „großen Winckelmann“ denjenigen, der „eine Reformation der Ansicht über die bildenden Künste“ begonnen habe. Der deutsche Kunstgelehrte habe zusammen mit Lessing und Fernow „auf die plastischen Muster der Alten“ hingewiesen und dadurch „den Berninischen Geschmack“, „diese Schule des Schwulstes und der Fratze“, „die falsche Nachahmung und Verzerrung der Antike“ und „den steifen französischen Geschmack“ „siegreich bekämpft“.¹¹⁸

Bei aller Unterschiedlichkeit der oben umrissenen Auffassungen ist sich die Forschung einig, dass die von Winckelmann ausgelösten Prozesse als eine Ganzheit begriffen werden können und ihren Gipfel in der Weimarer Klassik erreichten. Der

¹¹⁵ SCHLEGEL F. Kritische Ausgabe. Bd. II. S. 149. Ebenfalls in seinem Notizbuch aus dem Jahre 1797: „Die Antinomie des Antiken und des Modernen hat Winckelmann zuerst gefühlt“ (SCHLEGEL F. Literary Notebooks 1797–1801. Hrsg. von H. Eichner. London 1957. S. 40. Nr. 236).

¹¹⁶ EMMERSLEBEN A. Die Antike in der romantischen Theorie. Die Gebrüder Schlegel und die Antike. Berlin 1937. S. 118–119.

¹¹⁷ ALER H. Winckelmann bei Schelling oder Zur Frage nach der Wahrheit der Kunst. In: Über Literatur und Geschichte. Festschrift für G. Storz. Hrsg. von B. Hüppauf und D. Sternberger. Fr. a. M. 1973. S. 201.

¹¹⁸ MENZEL W. Die deutsche Literatur. Stuttgart 1828. Th. 2. S. 53.

Herausgeber des umfangreichen Briefkorpus Winckelmanns, Walther Rehm, spricht zu Recht von einer „geschichtlichen Tat Winckelmanns, der Entdeckung und Erweckung des Griechentums aus deutschem Geist“.¹¹⁹ Winckelmanns Wahl der antiken anthropomorphen Göttergestalten zum Ausgangspunkt seiner Reflexionen bedingte den heidnischen Anthropozentrismus seiner Lehre, die latent, aber unverkennbar dem Christentum entgegenläuft und Züge einer alternativen Religion aufweist.¹²⁰ Dies erlaubt W. Rehm, Winckelmann als ein wichtiges Glied in der Kette des neuuropäischen Humanismus, als Vermittler des würdigen, götternahen Menschenbildes der Renaissance und als „den eigentlichen Vater des klassischen Ideals“ in Deutschland zu betrachten.¹²¹

Da die deutsche Rezeption von Winckelmanns Schriften diese als fruchtbares, nach innen gerichtetes geistiges und intellektuelles Werk in den Vordergrund stellte, kann sie als „introvers“ bezeichnet werden und steht als solche im Gegensatz zu dem französischen – „extraversen“ und politisierten – Typ der Winckelmann-Rezeption. Eine der Aufgaben dieser Arbeit ist, zu untersuchen, von welcher Bedeutung diese beiden kulturwirksamen Modelle waren und welche der oben genannten Schriftsteller die Aufnahme seiner Ideen in Russland durch das Prisma ihrer Ansichten lenkten.

7. Zur französischen Winckelmann-Rezeption

Die führende Rolle der französischen Kultur im 18. Jahrhundert und ihre Vermittlerposition macht einen kurzen Blick auf die Winckelmann-Rezeption in Frankreich notwendig.¹²²

Obwohl Winckelmann eher antifranzösisch eingestellt war, konnte er sich im Übrigen nicht über Missachtung seitens der „grande nation“ beklagen: seine erste

¹¹⁹ REHM W. Griechentum und Goethezeit. Geschichte eines Glaubens. 2. Aufl. Leipzig 1938. S. 24.

¹²⁰ H. C. Hatfield verdeutlicht diese Intentionen, indem er vom „ästhetischen Aufruhr gegen das Christentum“ spricht (HATFIELD H. C. *Aesthetic Paganism in German Literature. From Winckelmann to the Death of Goethe*. Cambridge (Mass.) 1964. P. 2).

¹²¹ REHM W. Griechentum und Goethezeit. S. 57.

¹²² Die Möglichkeit, die für Russland äußerst bedeutende französische Winckelmann-Rezeption in wesentlichen Punkten zu beleuchten, verdanke ich folgenden Publikationen: EBERLEIN K. K. Winckelmann und Frankreich. Zur Geschichte des deutschen Kultureinflusses im französischen Klassizismus. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Kulturgeschichte*. 1933. Bd. XI. Heft 4. S. 592–610; POMMIER E. 1) *L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution Française*. Paris 1991; 2) Winckelmann und die Betrachtung der Antike im Frankreich der Aufklärung und der Revolution. Stendal 1991; Winckelmann: la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières: Actes du cycle de conférences prononcées à l'Auditorium du Louvre du 11 décembre 1989 au 12 février 1990. Sous la direction scientifique d'E. Pommier. Paris 1991; *Entretiens de la Garenne Lemot. Winckelmann et le retour à l'antique: actes du colloque du 9 au 12 juin 1994*. Nantes 1995; GRIENER P. *L'esthétique de la traduction. Winckelmann, les langues et l'histoire de l'art (1755–1784)*. Genève 1998; DÉCULTOT E. J. J. Winckelmann. Enquête sur le genèse de l'histoire de l'art. Paris 2000 (hier auch eine ausführliche Bibliographie zum Thema auf S. 320–328).

Schrift, „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke“, wurde sofort nach Erscheinen zweimal ins Französische übersetzt.¹²³ Dank dieser fremdsprachigen Versionen seiner Abhandlung wurde Winckelmann an den Höfen in ganz Europa zur Berühmtheit. Im Folgenden spielten die deutschen Kreise in Paris (und vor allem J. G. Wille's Umfeld) eine außerordentliche Rolle für die Verbreitung von Winckelmanns Ansichten in Frankreich.¹²⁴

Eine Zusammenfassung der 1764 erschienenen „Geschichte der Kunst des Alterthums“ wurde noch im selben Jahr im „Journal Encyclopédique“ veröffentlicht.¹²⁵ Eine fehlerhafte Übersetzung dieses Buches ins Französische von G. Sellius und J.-R. Robinet de Chateaugiron wurde 1766 publiziert und rief Winckelmanns Protest hervor, der am 1. März samt dem berühmten Apoll von Belvedere-Abschnitt in der „Gazette littéraire de l'Europe“ zu lesen war.¹²⁶ Seitdem wurde diese Passage mehrfach als vorbildlicher literarischer Text in französischen Periodika abgedruckt. 1788 ist sie zusammen mit drei anderen Statuen-Beschreibungen Winckelmanns (Laokoon, Antinous, Belvedere-Torso) in die zweite Auflage des französischen Reiseliteraturklassikers aufgenommen worden.¹²⁷

Denis Diderot, Schöpfer der „Encyclopédie“ und Leitfigur europäischer Intellektueller, konnte Winckelmanns Angriffe gegen seinen Freund Falconet weder vergessen noch verzeihen. Sein „Salon“ von 1765 enthält einen kurzen Aufsatz über die Skulptur, in dem Rousseau und Winckelmann als drollige Fanatiker einander gleichgestellt werden – sie seien „von ihrem persönlichen naiven Geschmack so stark eingenommen“, dass sie nichts anderes sähen, was ihm vergleichbar wäre. Nicht ohne Ironie lässt Diderot seinen imaginären Gesprächspartner die Hauptzüge von dessen Konzept umreißen.¹²⁸ Unterstreicht Diderot einerseits in seinem fingierten

¹²³ Nouvelle bibliothèque germanique. (Amsterdam). 1755. Vol. XVII, 2 (juillet–septembre). P. 302–329; 1756. Vol. XVIII, 1 (janvier–mars). P. 72–100; Journal étranger (Paris). 1756 (janvier). P. 104–163.

¹²⁴ ESPAGNE M. La diffusion de la culture allemande dans la France des Lumières: les amis de J. G. Wille et l'écho de Winckelmann. In: Winckelmann: la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières. P. 101–135.

¹²⁵ Journal Encyclopédique. 1764, 1 octobre–1 décembre. T. VII. P. 64–83, 39–62, 76–91; T. VIII. P. 97–122.

¹²⁶ E. Pommier, der diese Übersetzung im Großen und Ganzen positiv einschätzt, wies jedoch auf zwei Ungenauigkeiten hin: „Strom“ wurde als „Dampf“ und „Genügsamkeit“ als „Freude“ wiedergegeben (POMMIER E. Winckelmann und die Betrachtung der Antike. S. 10).

¹²⁷ LA LANDE J. Voyage contenant l'histoire et les anecdotes les plus singulières de l'Italie et sa description, les usages, le gouvernement, le commerce, la littérature, les arts, l'histoire naturelle [...]. Seconde édition. Paris 1786. Vol. III. S. 8–27. Für die Reisekultur der Deutschen von außerordentlicher Bedeutung war im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts J. J. Volkmanns Reiseführer, der unter anderem Winckelmanns Statuenbeschreibungen geradezu „einsaugte“. Vgl. diejenigen von Meleager, Laokoon, Apoll von Belvedere und Torso: VOLKMANN J. J. Historisch-kritische Nachrichten von Italien [...]. Leipzig 1770. Bd. II. S. 131–132, 133–135, 136–137, 138–139.

¹²⁸ DIDEROT D. Œuvres complètes. Revues sur les éditions originales [...] par J. Assézat. Paris 1876. T. X. S. 418.

Dialog mit Winckelmann die Gefahr einer Vernachlässigung der Natur zu Gunsten der Antike, huldigt er dann aber andererseits dem „idealen Modell“ im Vorwort zu den „Salons“ von 1767 und nähert sich den Ansichten Winckelmanns an. Zu Recht schreibt E. Pommier, dass sowohl Diderot als auch Falconet in ihren Äußerungen über Winckelmann zwischen Bewunderung und Missbilligung schwankten.¹²⁹

Im Zusammenhang mit der Verbreitung von Winckelmanns Texten in französischer Sprache gebühren Michel Huber (1727–1804) und Hendrik Jansen (1741–1812) außerordentliche Verdienste.¹³⁰ Dem ersten ist die qualitativ hochwertige Übersetzung der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ von 1781 zu verdanken,¹³¹ für die er mit einer Goldmedaille von Kaiserin Katharina II. ausgezeichnet wurde.¹³² Der zweite verwirklichte mehrere Winckelmann-Ausgaben: ausgewählte Briefe und Aufsätze sowie eine monumentale dreibändige Übersetzung der „Geschichte der Kunst des Alterthums“,¹³³ die durch zahlreiche Anlagen und Kommentaren aus anderen Ausgaben dieses Werks bereichert ist.

Die rasche Verbreitung der Schriften Winckelmanns prägt das französische Antikerebild und schlägt sich in zahlreichen Nachschlagewerken nieder, die in ganz Europa kursieren. So zeigt der 1757 veröffentlichte Artikel über die Griechen in der von Diderot und d'Alembert herausgebrachten „Encyclopédie“ inhaltliche Abhängigkeit von den „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke“.¹³⁴ Der Aufsatz

¹²⁹ POMMIER E. Winckelmann und die Betrachtung der Antike. S. 19.

¹³⁰ Offenbar waren Winckelmanns Schriften dank Übertragungen ins Französische in England bekannt. Das gilt z. B. für sein Hauptwerk, dessen englische Übersetzung erst 1850 veröffentlicht wurde: WINCKELMANN J. J. *The History of Ancient Art among the Greeks*. Translated from the German by G. H. Lodge. London 1850. Außer den Franzosen verwirklichten lediglich die Italiener im 18. Jahrhundert eine vollständige Übersetzung der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ in ihre Sprache. Sie wurde sogar zweimal aufgelegt. Fundierte Kommentare von Carlo Fea zur zweiten korrigierten und vermehrten Edition wurden sowohl von H. Jansen als auch von C. Fernow in ihren Ausgaben zitiert: WINCKELMANN G. *Storia delle arti del disegno presso gli antichi* [...] tradotta dal tedesco con note originale degli editori [...]. Milano 1779. Vol. I–II; WINCKELMANN G. *Storia delle arti del disegno presso gli antichi* [...] tradotta dal tedesco e [...] corretta e aumentata dall'abate Carlo Fea [...]. Roma 1783–1784. Vol. I–III.

¹³¹ WINCKELMANN J. J. *Histoire de l'art de l'Antiquité*. Traduit de l'Allemand par M. Huber. Leipzig 1781–1784. T. 1–3 (2. Aufl.: Paris 1789).

¹³² Vgl. F. M. Grimms Brief vom 12.–13. August 1781 an Katharina II.; die Kaiserin habe im Voraus sechs Exemplare bezahlt, diese wurden an J. Stählin nach Petersburg geschickt (GRIMM F. M. *Lettres à l'impératrice Catherine II*. Publiées par J. Grot. Seconde édition, considérablement augmentée. SPb. 1885. S. 199). Der Name von „S. M. l'impératrice de toutes les Russies“ eröffnet „La liste des souscripteurs“ in Hubers Ausgabe (WINCKELMANN J. J. *Histoire de l'art de l'Antiquité*. T. 3. P. 361).

¹³³ WINCKELMANN J. J. *Histoire de l'art chez les anciens*, traduit de l'allemand [par H. Jansen], avec des notes historiques et critiques de différens auteurs [...]. Paris an II [1794]–an XI [1803]. T. 1–3. Hier und im Folgenden wird die bei Jansen schwankende Translitteration des Namens Winckelmann (auch Winkelman) beibehalten.

¹³⁴ *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Par une société de gens de lettres. Mis en ordre & publié par M. Diderot [...] & quant à la partie mathé-

„Sculpture“ von L. de Jaucourt in derselben Ausgabe popularisiert das Konzept der „Geschichte der Kunst des Alterthums“.¹³⁵ Winckelmanns Einfluss ist in noch stärkerem Maße in den Artikeln über die Antike und die altgriechische Kunst im Anhang der „Encyclopédie“ (1776) ersichtlich.¹³⁶ Die schweizerische Neuauflage der „Encyclopédie“ von 1782 enthält den zusätzlichen lexikalischen Eintrag „Histoire des arts chez les Grecs“¹³⁷ (mit Unterschrift „V. A. L.“), in dem der deutsche Kunstgelehrte mehrfach lobend erwähnt wird und dem seine Werke zu Grunde liegen. Die Artikel „beauté“, „imitation“, „idéal“, „style“, „sculpture“ in der späteren einflussreichen „Encyclopédie méthodique“ bestehen größtenteils in Entlehnungen aus Winckelmann-Schriften.¹³⁸ Ebenso stark ist seine Gedankenwelt in dem unter der Leitung von A. Mongez entstandenen Wörterbuch vertreten.¹³⁹

Die Französische Revolution kanonisiert Winckelmann als Sänger für Liberté und schreibt sich seine These von der durch Verfassung und Regierung garantierten Freiheit als die „vornehmste Ursache des Vorzugs der Kunst“ auf die Fahne. Seine deutsche Herkunft spielt keine Rolle mehr, seine Ideen seien von allgemeinschöner Bedeutung. Das von ihm entworfene Bild des alten Griechen wird als Prototyp des revolutionären Bürgers verstanden. Das Komitee für Volksbildung erhebt Winckelmann zum offiziell anerkannten Autor und empfiehlt die Versendung der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ an Museen und Bibliotheken, was enorme verlegerische Aktivitäten von H. Jansen nach sich zieht. Sowohl Dichter (A. Chénier, Abt Barthélemy) als auch Künstler (J. L. David, J. B. P. Le Brun, J. B. Wicar) und Gelehrte (A. Ch. Quatremère de Quincy, Seroux d'Agincourt, F. Boissy d'Anglas, C. M. Delagardette u. a.) sprechen von dem klassischen griechischen Modell mit eben den Termini der „Geschichte der Kunst des Alterthums“.

matique par M. d'Alembert [...]. Paris 1757. Vol. VII. P. 912–918. Eine russische Übersetzung dieses Aufsatzes von Luis de Jaucourt erschien 1769 in Petersburg als separate Broschüre: Grecija. Iz encyklopedii. [Perevel S. S. Bašilov.] SPb. 1769. Auf der Rückseite des Titelblattes sind die Unterkapitel des Eintrages von Jaucourt aufgezählt: GRECS (philosophie des); GRECS (Hist. Anc. et Littérature), Réflexions sur la prééminence des Grecs dans les sciences et dans les arts. Vgl.: BERKOV P. N. Histoire de l'Encyclopédie dans la Russie du XVIII^e siècle. In: Revue des études slaves. 1965. T. 44. P. 47–58 (auf S. 52–55 eine Liste der russischen Übersetzungen aus der „Encyclopédie“).

¹³⁵ Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Paris 1765. Vol. XIV. P. 834–839.

¹³⁶ Nouveau dictionnaire pour servir de supplément aux dictionnaires des sciences, des arts et des métiers [...]. Paris 1776. Vol. I. P. 462–463; 1777. Vol. III. P. 254–258.

¹³⁷ Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Par une société de gens de lettres. Mis en ordre & publié par M. Diderot; quant à la partie mathématique par M. d'Alembert [...]. Lausanne; Berne 1782. Vol. XVI. P. 593–600.

¹³⁸ WATELET C.-H., LEVESQUE P.-CH. Encyclopédie méthodique. Beaux-Arts. Paris 1788–1791. Vol. I–II. (2. Aufl. unter geändertem Titel: Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure. Paris 1792. Vol. I–V).

¹³⁹ Encyclopédie méthodique. Antiquités, mythologie, diplomatique des chartes et chronologies. Paris 1786–1793. Vol. I–V.

Als Hauptstadt der Revolution wird Paris zum wahren Nachfolger von Athen und zum rechtmäßigen Erben der antiken Meisterwerke erklärt. Am 9. Thermidor des sechsten Jahres der Republik (1798) treffen die von der französischen Armee in Italien erbeuteten Kunstschatze in triumphalem Einzug in Paris ein.¹⁴⁰ Während dieser Feierlichkeiten ist der Name Winckelmanns nebst denjenigen von Leonardo da Vinci, Alberti, Reynolds und Diderot auf Transparenten zu lesen. Der im Vatikan beschlagnahmte Nachlass des deutschen Kunstgelehrten wird im selben Jahr nach Paris verlagert.¹⁴¹ Seinen erstaunlichen Ruhm während der Französischen Revolution verdankt Winckelmann laut E. Décultot einem außerordentlichen Zusammenreffen ästhetischer, politischer und wissenschaftlicher Gründe.¹⁴² Das hier entstandene französische Bild Winckelmanns widersprach dem deutschen und erwies sich als ständig präsent bei der Rezeption seiner Gedanken in ganz Europa.

8. Winckelmann bei den Westslawen (Polen, Tschechien)

Da die westslawischen Länder für Russland durchweg eine wichtige Rolle in der Vermittlung intellektueller Einflüsse spielten, sollen Stichdaten zur Aufnahme von Winckelmanns Werken in Polen und Tschechien genannt werden.

T. Sinko, Autor mehrerer Studien zur polnischen Antikerezeption, konstatiert die Vorherrschaft des französischen Antikebildes im Polen des 18. Jahrhunderts und ein relativ spätes Eindringen des deutschen neuhumanistischen Gedankenguts.¹⁴³ Als dessen Hauptvermittler am Beginn des 19. Jahrhunderts betrachtet der Forscher den Altphilologen Gottfried Ernst Groddeck (1762–1825), der seit 1804 dank der Protektion von A. J. Czartoryski den Lehrstuhl für griechische Sprache und Literatur an der Wilnaer Universität innehatte (kurz darauf übernahm er auch den Lehrstuhl für lateinische Philologie). Obwohl Groddecks Wirkung auf seine Zuhörer¹⁴⁴ und seine Verdienste um die klassische Bildung in Polen erhebliches Gewicht hatten, war seine Rolle speziell für die Verbreitung von Winckelmanns Ideen offenbar unbedeutend.

¹⁴⁰ Die berühmtesten, von Winckelmann beschriebenen Plastiken (der fälschlich so genannte Antinous, der Apoll von Belvedere, der kapitolinische Sterbende Fechter, die Laokoon-Gruppe, der Torso von Belvedere, die Mediceische Venus) gelangten in Folge der Eroberung Italiens nach Frankreich, wo sie sich bis Ende 1815 befanden (zu ihrem Schicksal: HASKELL F., PENNY N. *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture, 1500–1900*. New Haven; London 1981. S. 141–142, 148–151, 224–227, 243–247, 311–314, 325–328).

¹⁴¹ STEINMANN E. Die Plünderung Roms durch Bonaparte. In: *Internationale Monatsschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik*. 1917. Heft 7. S. 864.

¹⁴² DEKUL'TO E. Proischozhenie odnogo nedorazumenija: mesto Vinkel'mana v literaturnych panteonach Francii i Germanii v konce XVIII veka. In: *Literaturnyj panteon: nacional'nyj i zarubežnyj. Materialy rossijsko-francuzskogo kollokviuma*. M. 1999. S. 66.

¹⁴³ SINKO T. Hellada i Roma w Polsce. Przegląd utworów na tematy klasyczne w literaturze polskiej ostatniego stulecia. Lwów 1933. S. 6ff.

¹⁴⁴ Groddecks Vorlesungen lieferten wichtige Impulse für die polnische Literatur, da sich später A. Mickiewicz und J. Slowacki unter seinen Studenten befanden.

Als zentrale Figur der polnischen Winckelmann-Rezeption gilt zu Recht Graf Stanisław Kostka Potocki (1757–1821), Staatsmann, Kunstgelehrter und Schriftsteller. Angeblich begann er in den Jahren 1794–1796 (während der Inhaftierung durch die Österreicher) an seinem zentralen Werk „O sztuce u dawnych, czyli Winkelman polski“¹⁴⁵ zu arbeiten. Damit beabsichtigte er, den Polen die durch ihn auf den neuesten Forschungsstand gebrachte „Geschichte der Kunst des Alterthums“ vorzulegen.

Unter Potockis reger Mitwirkung wurde am 1. Dezember 1800 die Warschauer Gesellschaft der Freunde der Wissenschaften („Towarzystwo Warszawskie Przyjaciół Nauk“) gegründet, die bis 1832 existierte. Im Jahrbuch dieser Gesellschaft erschien 1803 Potockis Aufsatz „O sztuce u dawnych“, den er 1815 in ergänzter Form in den ersten Band „O sztuce u dawnych, czyli Winkelman polski Stanisława hrabi Potockiego“ übernahm.¹⁴⁶ Folgte Potocki in der Regel getreu der dreibändigen französischen Übersetzung von M. Huber (1781–1784), so nahm er sich dennoch das Recht, den Text der Vorlage an jenen Stellen zu erweitern, wo Winckelmanns Kenntnisse seines Erachtens überholt waren. Drei Kapitel schrieb er neu – über die Kunst der Chaldäer, Chinesen und Inder; die anderen wurden wesentlich erweitert.¹⁴⁷ Für die Resonanz des „Polnischen Winckelmann“ sorgten u. a. hohe Ämter, die Potocki im Laufe von mehreren Jahren bekleidete.

Potockis „Polnischem Winckelmann“ schenkten Wissenschaftler mehrfach Aufmerksamkeit.¹⁴⁸ Darunter soll nur ein Beitrag genannt werden, der Winckelmanns Einfluss auf einen anderen Literaten betrachtet: Z. Szmydtowa stellte in ihrem Aufsatz von 1961 Winckelmanns Relevanz für Cyprian Norwid (1821–1883), einen bedeutenden Spätromantiker, unter Beweis. Norwids Auseinandersetzung mit Winckelmanns Schriften in den 1840er Jahren spiegelte sich sowohl in seinen kunstkritischen Artikeln als auch in seinen Versen wider.¹⁴⁹

1976 erschien T. Namowicz Broschüre „J. J. Winckelmann und der Aufklärungsklassizismus in Polen“, der wohl bis jetzt einzige Versuch einer allgemeinen Analyse der Winckelmann-Rezeption in Polen. Zwar bezeichnet T. Namowicz seine Abhandlung als „notwendigerweise nur fragmentarische Darstellung der Rezeption

¹⁴⁵ POTOCKI S. K. O sztuce u dawnych, czyli Winkelman polski. Warszawa 1815. Cz. I–III (Nachdruck: POTOCKI S. K. O sztuce u dawnych, czyli Winkelman polski. Oprac. J. Ostrowski, J. Śliwa. Warszawa 1992. Cz. I–IV).

¹⁴⁶ STARZYŃSKI K. S. K. Potocki jako historyk i teoretyk sztuki. In: Rocznik historii sztuki. Wrocław 1956. T. 1. S. 425.

¹⁴⁷ OSTROWSKI J., ŚLIWA J. S. K. Potocki i jego dzieło. In: POTOCKI S. K. O sztuce u dawnych, czyli Winkelman polski. Warszawa 1992. Cz. I. S. XVIII.

¹⁴⁸ Einer der letzten diesbezüglichen Beiträge ist wohl der folgende: WAWRYKOWA M. Die Rezeption Winckelmanns in Polen an der Schwelle vom 18. zum 19. Jahrhundert. In: Deutsch-polnische Universitätstage: Vorträge, Reden und Ansprachen eines Symposiums im November 1988. Hrsg. von B. Schultze und K. Sauerland. Mainz 1989. S. 60–73.

¹⁴⁹ SZMYDTOWA Z. Norwid wobec włoskiego odrodzenia. In: Nowe studia o Norwidzie. Red. J. W. Gomułicki, J. Z. Jakubowski. Warszawa 1961, S. 125–165 (Kap. „Norwid a Winckelmann“, s. 127–134). Vgl.: SINKO T. Hellada i Roma w Polsce. S. 65.

Winckelmanns in Polen“.¹⁵⁰ doch meint er, die wichtigsten Tatsachen erfasst zu haben, was seine Folgerungen legitimiere.

Für den Zeitraum vor 1795 können nur wenige Fakten zur Kenntnis von Winckelmanns Schriften in Polen genannt werden. In erster Linie fehlen Übersetzungen seiner Werke. Um so mehr fallen die Aktivitäten des Grafen S. K. Potocki (1757–1821) ins Auge, die in die zweite von Namowicz festgelegte Periode der polnischen Winckelmann-Rezeption (von 1795 bis 1830) gehören. Wie Namowicz auf Grund von Textvergleichen feststellt, habe Potocki Winckelmanns zweischneidige These über die Freiheit als „die vornehmste Ursache des Vorzugs der Kunst“ entschärft. Er habe sich ebenfalls bemüht, die Monarchie als die am meisten dafür geeignete Regierungsform darzustellen.¹⁵¹ Der Einfluss des „polnischen Winckelmann“ lässt sich Namowicz zufolge in den Schriften bzw. Vorlesungen und Vorträgen von J. B. Kisling, J. Peszka und K. Brodziński erkennen.

Namowicz' Zugang zur Erschließung des Problems muss als recht einseitig bewertet werden. Namowicz interpretiert Winckelmanns Ideen als klassizistisch-aufklärerische und daher „ästhetisch-kosmopolitische“, behauptet ihre völlige Romantikfeindlichkeit und spricht ihnen nach 1830 jede Bedeutung „im Bereiche der nationalen Ideologie und der Literatur“ ab.¹⁵² Dabei schlägt Namowicz pauschal eine Brücke zwischen den politischen Ereignissen (Niederlage des Novemberaufstandes 1830) und der Kulturgeschichte und stützt sich auf das negative Urteil über Potockis Unternehmen, das W. Smokowski 1847 in der Zeitschrift „Athenaeum“ fällte. Dieser schematisierten Ansicht widerspricht die von Namowicz selbst erwähnte Tatsache der Relevanz Winckelmanns für J. Tatarkiewicz und J. Kremer in den 1850er Jahren. Offensichtlich verdient die polnische Winckelmann-Rezeption eine weitere Studie, die sowohl diese als auch andere Fakten unter breiterem Blickwinkel betrachtet.¹⁵³

Etwas anders verlief die Winckelmann-Rezeption im benachbarten Böhmen, was sich durch die Besonderheiten der sprachlichen Situation erklären lässt. Wie aus dem Beitrag H. Rokyta „Winckelmann und Böhmen“¹⁵⁴ hervorgeht, wurden die Ideen des Kunstgelehrten in erster Linie in deutschsprachigen Kreisen rezipiert – in diesem Zusammenhang richtet Rokyta sein Augenmerk auf den Grafen Kaspar Maria Sternberg (1761–1838) und sein Umfeld. Erst seit der Mitte des 19. Jahr-

¹⁵⁰ NAMOWICZ T. J. J. Winckelmann und der Aufklärungsklassizismus in Polen. Stendal 1976. S. 38.

¹⁵¹ Ebenda. S. 25–27.

¹⁵² Vgl.: „Die Eigenart der romantischen Bewegung schließt auch eine Annäherung an Winckelmann aus“ etc. (Ebenda. S. 30).

¹⁵³ In seiner zwei Jahre später veröffentlichten Monographie konzentrierte sich Namowicz auf den typologisch-vergleichenden Aspekt; weder der Umfang der polnischen Materialien wurde dabei erweitert noch erfuhr die allgemeine Interpretation der Ästhetik Winckelmanns Veränderungen (NAMOWICZ T. Die aufklärerische Utopie. Rezeption der Griechenauffassung J. J. Winckelmanns um 1800 in Deutschland und Polen. Warszawa 1978).

¹⁵⁴ ROKYTA H. Winckelmann und Böhmen. In: Beiträge zu der internationalen Wirkung J. J. Winckelmanns. Stendal 1979. Teil 2/3. S. 69–98. Dasselbe in tschechischer Sprache: ROKYTA H. J. J. Winckelman a Čechy. Praha 1988.

hunderts verliert das Deutsche seine führende Rolle im kulturellen Leben dieses Landes, so dass kunsttheoretische Aufsätze auch in tschechischer Sprache erscheinen. Äußerst dürftig ist die Zahl der von Rokyta analysierten Publikationen: Einträge in den zwei bedeutendsten Lexika (entsprechende Bände erschienen 1873 und 1908) und der der Laokoon-Gruppe gewidmete Artikel von M. Tyrš. Dies lässt vermuten, dass einige bis jetzt nicht berücksichtigte Materialien noch ihrer Entdeckung harren und das Gesamtbild bereichern können. Allerdings erschien die tschechische Übersetzung der „Geschichte der Kunst des Alterthums“, ediert von Jiří Stronšík, erst 1986.¹⁵⁵

9. Winckelmanns Texte in Russland

Wie und über welche Wege Winckelmanns Werke nach Russland gelangten, wer sie ins Russische und aus welcher Sprache übertrug, welche Qualitäten diese Übersetzungen besaßen, welches Echo sie auslösten – das bildet den Gegenstandsbereich der vorliegenden Monographie und wird in den entsprechenden Kapiteln ausführlich behandelt.

Im Vorfeld sollen einige Grundtatsachen genannt und ein Gesamtüberblick über die Verbreitung von Winckelmanns Texten in Russland geboten werden. Es ergeben sich zwei längere Zeitspannen, zwischen denen eine 65 Jahre währende Pause liegt.

I. Von 1791 bis 1825

Winckelmanns Name und Schriften waren seit 1756 in Russland bekannt. Aber erst in oben genanntem Zeitraum ist ein russischsprachiges Korpus von Winckelmanns Schriften entstanden, so dass der von 1791 bis 1825 höchst intensive Prozess der Verbreitung von Winckelmanns Schriften und Ideen als zweite Periode der *aktuell wirksamen* Phase der Winckelmann-Rezeption in Russland bezeichnet werden soll.¹⁵⁶ In dieser Zeit wurden fast alle Übersetzungen aus dem Französischen angefertigt.

II. Von 1890 bis heute

1890 erschien die „Geschichte der Kunst des Alterthums“ zusammen mit vier kleineren Schriften erstmals annähernd vollständig in russischer Sprache. Damit war eine wichtige Zäsur gesetzt: Winckelmanns Werke wurden seitdem ausschließlich aus dem Deutschen übersetzt, die Textausgaben verfolgten wissenschaftliche sowie Bildungszwecke und erhoben keinen Anspruch mehr, die zeitgenössische Kunst zu beeinflussen. Dieser Prozess gehört zur *akademisch reflektierenden* Phase.

Ob die Texte eines Autors übertragen wurden oder nicht, darf weder über- noch unterschätzt werden. Fast in jedem europäischen Land existierten zur Zeit der Aufklärung Kreise, die der entsprechenden Fremdsprachen mächtig waren und Neuerscheinungen auf den verschiedensten Gebieten benachbarter Kulturen mit Inter-

¹⁵⁵ WINKELMANN J. J. Dějiny umění starověku. I. vyd. Praha 1986.

¹⁵⁶ Zu den *aktuell wirksamen* und *akademisch reflektierenden* Phasen der russischen Winckelmann-Rezeption siehe Einführung, 12 und Zusammenfassung.

esse verfolgten. Dies waren in der Regel gebildete Schichten, die rasch neue Ideen aufnahmen, sie häufig kreativ umsetzten und sich nicht unbedingt um Übersetzungen bemühten. Auch für spätere Perioden ist eine direkte, aus dem unmittelbaren Kontakt mit dem Original resultierende Rezeption stets zu berücksichtigen.

Zu beachten ist weiterhin, dass die Aneignung geistiger Schätze einer Kultur durch die andere oder auch des Ideen-Gebäudes eines Autors in der Regel das Ergebnis der Bemühungen von mehreren unterschiedlich geprägten Personen ist. Texte eines Autors in einer anderen Sprache, die dessen Ideen und Bilder weiter vermitteln, werden dabei einerseits zum Bestandteil einer anderen Kultur, die ihn in ganz neue Wechselbeziehungen stellt, ihn unter neuen Umständen funktionieren lässt. Andererseits beziehen sich diese Texte dennoch stets auf ihren eigentlichen Ursprung. In diesem Sinne sprach V. M. Žirmunskij zu Recht von „dem russischen Goethe“.¹⁵⁷

„Der russische Winckelmann“ wird 1791 ins Leben gerufen,¹⁵⁸ als die Moskauer Zeitschrift „Čtenie dlja vkusa, razuma i čuvstvovanij“ die dem Apoll von Belvedere gewidmete Passage aus der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ zum ersten Mal in russischer Sprache veröffentlichte.¹⁵⁹ In den folgenden zwanzig Jahren erregte dieser Abschnitt außerordentliche Aufmerksamkeit und wurde zwischen 1791 und 1812 insgesamt sechsmal ins Russische übertragen.¹⁶⁰ Ein Jahr später publizierte

¹⁵⁷ ŽIRMUNSKIJ V. M. Gete v russkoj literature. L. 1981. S. 14.

¹⁵⁸ Mit der Verbreitung der Winckelmann-Schriften in Russland ging die Anerkennung sowohl der künstlerischen als auch der theoretischen Leistungen seines Freundes und Gesinnungsgenossen Anton Raphael Mengs einher. Der Briefwechsel Katharinas der Großen mit Baron F. M. Grimm bezeugt ihr Begehren, unbedingt Gemälde des Deutsch-Römers zu erwerben. Sein Tod am 29. Juni 1779 in Rom stürzte die Zarin in Verzweiflung und „entlockte ihrer Brust laute Schreie“ („Je savais la mort de Mengs par les gazettes et j'ai jeté les hauts cris en apprenant“). Obwohl ihr Auftrag von Mengs nicht ausgeführt worden war, verbot sie ihren Agenten, sein Honorar zurückzufordern, und beschenkte die Töchter des Malers mit einer Rente. Im Oktober 1779 wurde Katharina II. Besitzerin von „Perseus und Andromeda“ (1774–77), was sie auch später mit Glück erfüllte (GRIMM F. M. Lettres à l'impératrice Catherine II. Publiées par J. Grot. Seconde édition, considérablement augmentée. SPb. 1885. P. 47, 59, 156, 168, 191 u. a.). 1786 veröffentlichte N. I. Achverdov die „Lettera di Antonio Raffaello Mengs a don Antonio Ponz“ auf russisch: Pismo don Antonija Rafaëla Mengsa [...] k don Antoniju Ponzu, perevedennoe s ispanskogo (pisannogo samim chudožnikom) na italijanskoj, a s italijanskogo na rossijskoj. [SPb.] 1786. Damit machte Achverdov den Anfang zahlreicher Übersetzungen aus den Schriften von Mengs. Diese erschienen im Laufe von über 40 Jahren hauptsächlich als Einzelbeiträge in Periodika und boten reichlich Stoff für weitere Kompilationen (dazu Kap. V–VIII, XII).

¹⁵⁹ Nachweislich seit 1756 kursierten Winckelmanns Werke in Russland, also etwa 35 Jahre vor Erscheinen der ersten Winckelmann-Übersetzung. Dazu Kap. I, 2.

¹⁶⁰ 1) Čtenie dlja vkusa, razuma i čuvstvovanij. 1791. Č. I. Nr. 23. S. 361–365 (anonym); 2) Im Buch: ČEKALEVSKIJ P. P. Rassuždenie o svobodnych chudožestvach s opisaniem nekotorych proizvedenij rossijskich chudožnikov. SPb. 1792. S. 52–56; 3) Žurnal izjaščnych iskusstv. 1807. Kn. III. S. 35–38 (Unterzeichnet mit: „Košanskij“); 4) Utrennjaja zarja. 1807. Kn. V. S. 243–246 (Unterzeichnet mit: „s francuzskogo Vladimir Antonskij“); 5) Im Buch: PISAREV A. A. Načertanie chudožestv, ili Pravila v živopisi, skulpture, gravirovanii i architekture s prisovokupleniem raznych otryvkov kasatel'no chudožestv, vybrannyh iz lučšich

dieselbe Zeitschrift Winckelmanns Aufsatz „Von der Grazie in Werken der Kunst“.¹⁶¹

Im selben Jahr, 1792, ließ der Konferenzsekretär der Petersburger Akademie der Schönen Künste P. P. Čekalevskij das „Rassuždenie o svobodnych chudožestvach s opisaniem nekotorych proizvedenij rossijskich chudožnikov“ („Traktat über die freien Künste nebst Beschreibung einiger Werke russischer Künstler“) drucken. Zusammen mit der Apoll von Belvedere-Beschreibung brachte der russische Autor hier die Laokoon-Passage unter.¹⁶² Dieselben zwei Abschnitte übersetzte N. F. Košanskij 15 Jahre später für die erste Kunstzeitschrift Russlands.¹⁶³

In A. A. Pisarevs 1808 erschienener Kompilation „Načertanie chudožestv“ („Abriss der Künste“) sind insgesamt sechs Statuen-Beschreibungen zu finden, die der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ entnommen wurden – diejenigen der Laokoon-Gruppe, des Farnesischen Herkules, des Apolls von Belvedere, des Meleagers (fälschlich Antinous genannt), der Mediceischen Venus und des Sterbenden Fechters.¹⁶⁴

V. I. Grigorovič beabsichtigte eine gekürzte Übersetzung der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift „Žurnal izjaščnych iskusstv“ (1823–25) zu veröffentlichen – in jedem der insgesamt neun Hefte kamen Auszüge aus diesem Hauptwerk Winckelmanns heraus.¹⁶⁵

Erst nach einer 65-jährigen Unterbrechung erschienen Winckelmanns Werke abermals in russischer Sprache. Der 1890 gedruckte Sammelband enthält außer der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ noch weitere vier Schriften Winckelmanns („Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke“, „Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in Malerey und Bildhauerkunst und Beantwortung des Sendschreibens über diese Gedanken“, „Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst“, „Von der Grazie in Werken der Kunst“), die von S. Šarova unter Leitung G. Jančevickijs übersetzt wurden.¹⁶⁶ Da

sočinitelej. SPb. 1808. S. 46–49; 6) Im Archiv von „Vol'noe obščestvo ljubitelej slovesnosti, nauk i chudožestv“ in der wissenschaftlichen Bibliothek der Petersburger Staatlichen Universität wird eine bis jetzt unveröffentlichte Übersetzung der Apoll von Belvedere-Beschreibung aufbewahrt (Nr. 108.5, Bl. 1–2). Sie stammt aus der Feder von P. A. Nikol'skij und wurde am 18. September 1812 in der Versammlung von „Vol'noe obščestvo“ verlesen; Text siehe: Kap. VIII, 2.

¹⁶¹ Zamečanja o prelesti v proizvedenijach iskusstva, po rukovodstvu abbata Vinkel'mana. In: Čtenie dlja vkusa, razuma i čuvstvovanij. 1792. Č. V. Nr. 17–18. S. 261–272 (Hinweis auf den Übersetzer mit dem kyrillischen Buchstaben: „С.“).

¹⁶² ČEKALEVSKIJ P. P. Rassuždenie o svobodnych chudožestvach s opisaniem nekotorych proizvedenij rossijskich chudožnikov. SPb. 1792. S. 52–56.

¹⁶³ [VINKEL'MAN I. I.] Apollon Bel'vederskij, Laokoon. In: Žurnal izjaščnych iskusstv. 1807. Kn. III. S. 35–38, 39–43.

¹⁶⁴ PISAREV A. A. Načertanie chudožestv. S. 42–44, 45–46, 46–49, 49–51, 51–52, 52–54.

¹⁶⁵ Aufzählung bibliographischer Angaben der Abschnitte aus der „Geschichte der Kunst des Alterthums“, die 1823–1825 im „Žurnal izjaščnych iskusstv“ veröffentlicht wurden, siehe: Kap. XII, 3, Anm. 62.

¹⁶⁶ VINKEL'MAN I. I. Istorija iskusstva drevnosti. S priloženiem izbrannykh melkich sočinenij i biografiej Vinkel'mana, sost. prof. Ju. Lessingom. Perevod s lejpcigskogo izdanija 1881 g.

dieses Buch für die Schüler der Revaler Gymnasien bestimmt war, wurden gewisse kurze Passagen (jene, wo Winckelmann entzückt nackte Körper beschreibt) schamhaft weggelassen.

Sowohl dieser Mangel als auch zahlreiche sprachliche Fehler und Ungenauigkeiten konnten erst 1933 behoben werden, als dieser Text in Moskau neu aufgelegt wurde.¹⁶⁷ Ein umfangreiches Geleitwort zu dieser Edition verfasste der angesehene marxistische Ästhetiker M. A. Lifšic.¹⁶⁸ Obschon es auch in dieser Ausgabe keine Kommentare gab, kompensierten folgende Beiträge der Altertumswissenschaftler A. A. Sidorov und S. I. Radcig ihr bisheriges Fehlen: „Winckelmann und das moderne wissenschaftliche Niveau“, „Winckelmann und seine Materialien“, „Winckelmann und die alte orientalische Kunst“, „Ausgaben und Übersetzungen der ‘Geschichte der Kunst des Alterthums’“. ¹⁶⁹ Rezensenten dieser Ausgabe äußerten jedoch ihre Unzufriedenheit mit dieser sogar verbesserten Fassung der Übersetzung von S. Šarova und G. Jančevckij.

Dies veranlasste A. A. Aljavidina dazu, eine Neuübersetzung des vierten Kapitels aus dem I. Teil der „Geschichte der Kunst des Alterthums“, der sechs kleineren Schriften¹⁷⁰ und von 28 Briefen des deutschen Kunstgelehrten vorzunehmen, die 1935 in einem Band ausgewählter Werke und Briefe Winckelmanns samt B. Pšibyševskijs Geleitwort und Goethes Artikel „Winckelmann“ in Moskau herauskamen.¹⁷¹

1960 wurden unter der Leitung von M. P. Alekseev die in Leningrader Archiven aufbewahrten Briefe europäischer Schriftsteller des 17. und 18. Jahrhunderts wissenschaftlich ediert. In diesem Rahmen veröffentlichte A. N. Egunov Winckelmanns kurzes Schreiben an den Buchhändler und Verleger G. C. Walther vom 18. März 1763.¹⁷² Winckelmann empfahl darin Walther seinen jüngeren Freund, Freiherrn von Berg, und bat darum, ihm Werke des Hebraisten Albert Schulten zusenden zu lassen.

S. Šarovoj. Pod red. direktora Revel'skoj Aleksandrovskoj gimnazii G. Jančevckogo. Revel' 1890.

¹⁶⁷ VINKEL'MAN I. I. Istorija iskusstva drevnosti. Perevod s izd. 1763 g. S. Šarovoj i G. Jančevckogo (1890 g.). Vnov' prored. i snabžennyj primeč. prof. A. A. Sidorovym i S. I. Radcigom. L. 1933. Auflistung der Rezensionen dieser Ausgabe siehe im Nachwort.

¹⁶⁸ Dieser Aufsatz von Lifšic wurde noch mindestens zweimal abgedruckt: LIFŠIC M. A. Voprosy iskusstva i filosofii. M. 1935. S. 5–79; Ėstetika Vinkel'mana i sovremennost'. Sbornik statej. Red. V. V. Vanslov, V. P. Šestakov. M. 1994. S. 5–96.

¹⁶⁹ Hier wird das Datum der Erstveröffentlichung der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ im Unterschied zum Titelblatt dieser Ausgabe richtig angegeben (1764 statt 1763).

¹⁷⁰ Die vier von S. Šarova und G. Jančevckij früher ins Russische übertragenen Schriften wurden von A. A. Aljavidina neu übersetzt. Im Zuge dessen erschienen erstmals auf Russisch: „Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom“, „Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterrichte in derselben“.

¹⁷¹ VINKEL'MAN I. I. Izbrannye proizvedenija i pis'ma. Perevod A. A. Aljavidinoj. Vstup. stat'ja i red. B. Pšibyševskogo. M.; L. 1935 (Nachdruck: M. 1996).

¹⁷² Neizdannye pis'ma inostrannyh pisatelej XVII–XIX vekov iz leningradskich rukopisnyh sobranij. Pod red. akad. M. P. Alekseeva. M.; L. 1960. S. 162–166. Am 31. Januar 1959 teilte Egunov seinem Kollegen A. I. Dovatur mit, welche Wirkung die diesbezügliche Vertiefung in Winckelmanns Biographie auf ihn ausgeübt habe: „Теперь сижу над Винкель-

Erst 1964 erschienen Auszüge aus der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ in Aljavidinas Übersetzung mit einem Geleitwort und Kommentar von L. Ja. Rejngardt in der prestigereichen Anthologie „Pamjatniki mirovoj éstetičeskoj mysli“.¹⁷³

28 Jahre später, 1992, berichtete der Moskauer Historiker I. N. Kuznecov von einem herausragenden Fund. In einer 50-seitigen Broschüre brachte der Forscher eine lange als verschollen geltende Frühversion der „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke“ nach einem Manuskript in der Petersburger Nationalbibliothek an den Tag.¹⁷⁴ Anhand einer vergleichenden Analyse des Manuskripts und des gedruckten Textes zeigte Kuznecov zum ersten Mal auf, worin die Überarbeitung der Urversion unter dem Einfluss von L. Rauch und A. F. Oeser bestand. Dabei widerlegte er M. Fontius' Hypothese, dass die Urversion unter stärkerer Einwirkung der französischen Aufklärer entstanden sei.¹⁷⁵

Sechs Jahre nach dem Tod des bedeutenden Übersetzers und Germanisten Igor' Evgen'evič Babanov (1936–1994) ist der von ihm vorbereitete 800-seitige Winckelmann-Band erschienen.¹⁷⁶ Er enthält eine neue vollständige Übersetzung der „Geschichte der Kunst des Alterthums“, sieben kleinere Schriften,¹⁷⁷ einen biographischen Überblick „Očerki žizni i tvorčestva Vinkel'mana“ und seine umfangreichen Kommentare zu den oben genannten Schriften. Babanovs Edition brachte letztlich den russischen Lesern eine repräsentative Auswahl von Winckelmanns Werken in stilistisch angemessener und ausgereifter Form nahe.

Nicht nur Winckelmanns textuelle, sondern auch seine optische Präsenz in Russland verdient Aufmerksamkeit. Waren kleine Winckelmann-Büsten schon seit dem Ende des 18. Jahrhunderts im russischen Handel erhältlich,¹⁷⁸ so wurde 1851 ein vollplastisches Denkmal in einer Wandnische der Fassade der Neuen Eremitage in St. Petersburg aufgestellt. Es wurde nach einem Entwurf von L. von Klenze und

маном. Начитавшись подробных описаний его гибели, хожу сам не свой – слишком уж впечатляет“ (Vybrannye mesta iz perepiski družej-filologov, A. I. Dovatur – A. N. Egunov – Ja. M. Borovskij. Publ. i primeč. A. K. Gavrilova i V. V. Zel'čenko. In: Drevnij mir i my: Klassičeskoe nasledie v Evrope i Rossii: Al'manach. SPb. 2000. Vyp. II. S. 176).

¹⁷³ VINKEL'MAN I. I. Istorija iskusstva drevnosti. Vstup. tekst L. Ja. Rejngardt. In: Pamjatniki mirovoj éstetičeskoj mysli. Éstetičeskie učenija XVII–XVIII vekov. M. 1964. S. 465–484.

¹⁷⁴ VINKEL'MAN I. I. Mysli o podražanii grečeskim proizvedenijam v živopisi i skul'pture (rannjaja red.). Publ. podg. I. N. Kuznecov. M. 1992. Die Auflagenhöhe der ersten Ausgabe der „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke“ entspricht der von Kuznecovs Broschüre mit 50 Exemplaren.

¹⁷⁵ FONTIUS M. Winckelmann und die französische Aufklärung. Berlin 1968. S. 4.

¹⁷⁶ VINKEL'MAN I. I. Istorija iskusstva drevnosti. Malye sočinenija. Izd. podg. I. E. Babanov. SPb. 2000. Dazu meine Besprechungen in: Novaja russkaja kniga. 2000. Nr. 6. S. 21–22; Mitteilungen der Winckelmann-Gesellschaft. 2000. Nr. 63. S. 21–22.

¹⁷⁷ Unter anderen „Anmerkung über die Baukunst der Alten“, erstmals in russischer Sprache.

¹⁷⁸ So belegt eine Anzeige der Zeitung „Sanktpeterburgskie vedomosti“ aus dem Jahr 1794, dass im Ladengeschäft von H. J. Klostermann Büsten folgender deutscher Berühmtheiten feil geboten wurden: Gellert, Lessing, Winckelmann, Mengs und Friedrich II. (zitiert nach: STOLPIANSKIJ P. N. Torgovlja chudožestvennymi proizvedenijami v XVIII veke. In: Starye gody. 1913. Nojabr'. S. 36).

einem Modell von N. A. Ustinov in einer Zinklegierung gegossen.¹⁷⁹ Das erste deutsche Winckelmann-Denkmal dagegen wurde 1843 nach einem Modell von L. W. Wichmann geschaffen und erst am 18. Oktober 1859 in Stendal eingeweiht.

10. Zum Forschungsstand der russischen Winckelmann-Rezeption

Winckelmanns Relevanz für die russische Kultur zeigte sich im Zugriff mehrerer wissenschaftlicher Disziplinen auf sein Gedankengut – Kunstgeschichte, Geschichte des ästhetischen Denkens, Literaturwissenschaft, Geschichte der deutsch-russischen Wechselbeziehungen, Antikerezeption u. a. Wie, wo, wann und in welchem Zusammenhang Winckelmanns Schriften rezipiert worden sind, darauf wurde mehrfach hingewiesen; eine systematische Untersuchung aber fehlt.

Winckelmanns Aktualität für die russische Kunst wurde erstmals Anfang der 1960er Jahre in der zehnbändigen „Istorija russkogo iskusstva“ festgehalten. Darin wurden die ersten Rezipienten seiner Ideen genannt – Stipendiaten der Petersburger Akademie der Schönen Künste, Autoren kunsttheoretischer Traktate, I. I. Vien (1789) und P. P. Čekalevskij (1792), Herausgeber und Mitarbeiter von „Žurnal izjaščnych iskusstv“ (1807) und „Žurnal izjaščnych iskusstv“ (1823–25).¹⁸⁰

Anfang der 1960er Jahre brachte N. N. Kovalenskaja zwei umfangreiche Monographien heraus, in denen sie ihr Konzept des „aufklärerischen Klassizismus“ für Russland vorstellt und auf die in „Istorija russkogo iskusstva“ erwähnten Fakten ausführlich eingeht.¹⁸¹ Bei der Ausbildung des „aufklärerischen Klassizismus“ habe Winckelmanns Ästhetik eine führende Rolle gespielt. Die von ihm formulierte Idee der Ruhe für plastische und malerische Darstellungen sei zu einer der wichtigsten Grundlagen für die Kunst der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts geworden. Unter diesem Einfluss hätten sich die russischen Künstler um ideale Bilder bemüht, ihre Vorstellungen von idealen Bürgern formuliert, antike Plastiken zum Maßstab des eigenen Schaffens gewählt usw.¹⁸² Wie auch andere sowjetische Kunsthistoriker, die sich später mit dem gleichen Themenkreis befassten,¹⁸³ berücksichtigte Kovalen-

¹⁷⁹ DAVYDOVA L. I. K istorii sozdanija statui Vinkel'mana na glavnom fasade Novogo Ėrmitaga v Peterburge. SUSSITIA. Pamjati Ju. V. Andreeva. SPb. 2000. S. 379–386.

¹⁸⁰ Istorija russkogo iskusstva. Pod obščej red. I. E. Grabarja. M. 1961. Bd. VI. S. 31–19; 388, 405; Ebenda. Bd. VIII. Kn. I. S. 32–36, 41.

¹⁸¹ KOVALENSKAJA N. N. 1) Istorija russkogo iskusstva XVIII veka. 2., überarb. Ausg. M. 1962; 2) Russkij klassicizm: Živopis', skul'ptura, grafika. M. 1964.

¹⁸² Ebenda. S. 72–73.

¹⁸³ Istorija evropejskogo iskusstvoznanija: Ot antičnosti do konca XVIII veka. M. 1963 S. 190–224, 224–249 (die von G. Ju. Sternin und T. M. Sytina erarbeitete Kapitel); EVSINA N. A. Architekturnaja teorija v Rossii vtoroj poloviny XVIII – načala XIX veka. M. 1985; NARYŠKINA N. A. Chudožestvennaja kritika puškinskoj pory. M. 1987; VEREŠČAGINA A. G. 1) Russkaja chudožestvennaja kritika seređiny – vtoroj poloviny XVIII veka. Očerki. M. 1991; 2) Russkaja chudožestvennaja kritika konca XVIII – načala XIX veka. Očerki. M. 1992; NAŠČEKINA M. V. Antičnoe nasledie v arhitekture pozdnego russkogo klassicizma. In: Rus-

skaja keinerlei ältere fremdsprachige Winckelmann-Ausgaben. Ebenso wenig beleuchtete sie das Problem, über welche Wege seine Werke nach Russland gelangten und in welchem Grade sie authentisch präsentiert wurden bzw. über welche Qualitäten ihre Übersetzungen verfügten.

Zwar klingt der Titel des Aufsatzes „Winckelmann in den ostslawischen Ländern“¹⁸⁴ vielversprechend, doch hat seine Autorin, I. Husar, eher Erwartungen geweckt als Neugier gestillt. In dieser Abhandlung sind der russischen Winckelmann-Rezeption lediglich neun Seiten gewidmet,¹⁸⁵ wobei I. Husar überwiegend bekannte Fakten aufzählt.

Der Altertumswissenschaftler I. M. Nachov versuchte 1983 mit dem Artikel „Winckelmann in Rußland“¹⁸⁶ die Kluft zwischen mehreren Disziplinen zu überbrücken, indem er einen Gesamtüberblick lieferte und auf die zu berücksichtigenden Materialien und Erscheinungen hinwies. Jedoch sah der Verfasser selbst das Thema auf Grund der Kürze seines Beitrags als nicht erschöpfend behandelt an.¹⁸⁷

Parallel zu den Kunsthistorikern stießen Literaturwissenschaftler auf vielerlei Fakten, die Winckelmans Bedeutung für die russische Literatur bezeugen. Wichtige Bemerkungen wurden im Zusammenhang mit dem Schaffen einzelner Schriftsteller gemacht – N. A. L'vov, N. I. Gnedič, K. N. Batjuškov, A. A. Del'vig, A. S. Puškin, S. P. Ševyrev u. a.¹⁸⁸

Die von L. Z. Kopelev ins Leben gerufene Reihe „West-Östliche Spiegelungen“, die ein Fazit aus den deutsch-russischen Wechselbeziehungen zieht, konnte die russische Winckelmann-Rezeption nicht ignorieren. Der Aufbau der Bände führte allerdings dazu, dass diesem Thema kein separater Beitrag gewidmet wurde. Fehlt im Band über das 18. Jahrhundert gar der Name Winckelmans,¹⁸⁹ wird er jedoch mehrmals im Kontext russischer Literatur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erwähnt.¹⁹⁰

Der russischen Antikerezeption sind mehrere Publikationen gewidmet, die diese facettenreiche Problematik unter verschiedenen Aspekten beleuchten.¹⁹¹ Geht es um

skij klassicizm. M. 1994. S. 184–193; VEREŠČAGINA A. G. Russkaja chudožestvennaja kritika dvadcatykh godov XIX veka. Očerki. M. 1997.

¹⁸⁴ HUSAR I. Winckelmann in den ostslawischen Ländern. In: Beiträge zu der internationalen Wirkung J. J. Winckelmans. Stendal 1979. Teil 2/3. S. 1–68.

¹⁸⁵ Ebenda. S. 44–48, 52–55 (Kap. „Petersburger Stipendiaten in Rom“, „Ausgaben, Auszüge und Verarbeitungen Winckelmanscher Werke im 18. und 19. Jahrhundert“).

¹⁸⁶ NACHOV I. M. Winckelmann in Rußland. In: Antikerezeption, Antikeverhältnis, Antikebegegnung in Vergangenheit und Gegenwart. Stendal 1983. Bd. II. S. 361–376.

¹⁸⁷ Ebenda. S. 373.

¹⁸⁸ Siehe Literaturhinweise in den entsprechenden Kapiteln.

¹⁸⁹ Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht. 18. Jahrhundert: Aufklärung. München 1992 (West-Östliche Spiegelungen. Reihe B. Bd. 2).

¹⁹⁰ Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht. 19. Jahrhundert: Von der Jahrhundertwende bis zu den Reformen Alexanders II. München 1998 (West-Östliche Spiegelungen. Reihe B. Bd. 3).

¹⁹¹ Dank folgenden Bibliographien kann ein Gesamteindruck dieser Problematik gewonnen

das gesamte Antikebild, betonen die Forscher zwar Winckelmanns Bedeutung, beschränken sich aber eher auf allgemeine Hinweise.¹⁹² Lediglich Ju. M. Kagan wagte, eine These über die länger als hundert Jahre andauernde Vorherrschaft des Winckelmannschen Gesamtkonzepts der Antike in Russland aufzustellen. Erst am Ende des 19. Jahrhunderts sei sie abgeklungen.¹⁹³ Für eine so wichtige Behauptung werden leider keine Belege erbracht. G. S. Knabe, der Herausgeber des Sammelbandes „Antičnoe nasledie v kul'ture Rossii“ (1996), in dem Kagans Aufsatz erschienen ist, gab vier Jahre später die Monographie „Russkaja antičnost'" heraus, in der Winckelmann nicht vorkommt.¹⁹⁴

Die Geschichte der russischen Ästhetik ist bis heute ein Stiefkind der Forschung geblieben. Sowohl L. I. Kulakova als auch A. P. Valickaja, die einen Überblick über diesen Bereich im 18. Jahrhundert anbieten, schenken der Wirkung Winckelmanns keine Aufmerksamkeit.¹⁹⁵ Lediglich in K. Städtkes Monographie „Ästhetisches Denken in Rußland“ sind wichtige Hinweise auf seine Relevanz für Puškin zu finden.¹⁹⁶ Die sechsbändige „Istorija estetičeskoj mysli“¹⁹⁷ gesteht Winckelmann zwar einige Seiten zu,¹⁹⁸ lässt aber die Frage der ausländischen Einflüsse auf russische Theoretiker außer Acht. In der neuesten Monographie von N. A. Chrenov und K. B. Sokolov über das künstlerische Leben im Zarenreich wird die Bedeutung Winckelmanns

werden: Istorija russkoj literatury XVIII veka: Bibliogr. ukazatel'. Sost. V. P. Stepanov i Ju. V. Stennik. Pod red., s dopoln. i predisl. čl.-korr. AN SSSR P. N. Berkova. L. 1968. S. 109–110 (Abt. „Russkaja literatura i antičnost'"); ZULIANI M. D. DE. Russia e mondo classico nel secolo XVIII. Firenze 1980; Istorija russkoj literatury XIX – načala XX veka: Bibliogr. ukazatel'. Obščaja časť. Pod red. K. D. Muratovoj. SPb. 1993. S. 70–72 (Abt. „Russkaja literatura i antičnost'"); Antičnaja poëzija v russkich perevodach XVIII–XX vv. Bibliogr. ukazatel'. Sost. E. V. Svijasov. SPb. 1998.

¹⁹² SEGEL H. B. Classicism and Classical Antiquity in Eighteenth- and Early-Nineteenth-Century Russian Literature. In: The Eighteenth Century in Russia. Ed. by J. G. Garrard. Oxford 1973. P. 48–71; SCHARF C. Katharina II., Deutschland und die Deutschen. Mainz 1996. S. 187–189.

¹⁹³ KAGAN JU. M. I. M. Cvetaev. Žizn'. Dejatel'nost'. Ličnost'. In: Antičnoe nasledie v kul'ture Rossii. Pod obščej red. G. S. Knabe. M. 1996. S. 237.

¹⁹⁴ KNABE G. S. Russkaja antičnost'. M. 2000.

¹⁹⁵ KULAKOVA L. I. Očerki istorii russkoj estetičeskoj mysli XVIII veka. L. 1968; VALICKAJA A. P. Russkaja estetika XVIII veka. Istoriko-problemnyj očerk prosvetitel'skoj mysli. M. 1983. Obwohl N. D. Kočetkova in ihrer Monographie über die Literatur der russischen Empfindsamkeit nicht auf Winckelmann eingeht, waren ihre Ausführungen zur Ästhetik für das vorliegende Buch von großem Belang: KOČETKOVA N. D. Literatura russkogo sentimentalizma (Estetičeskie i chudožestvennye iskanija). SPb. 1994. S. 75–154.

¹⁹⁶ STÄDTKE K. Ästhetisches Denken in Rußland. Kultursituation und Literaturkritik. Berlin 1978. S. 82, 159ff.

¹⁹⁷ Istorija estetičeskoj mysli. Stanovlenie estetiki kak nauki. V 6 tomach. M. 1985–1990. Bd. I–V.

¹⁹⁸ Ebenda. M. 1985. Bd. II. S. 336–340, 358–359.

betont,¹⁹⁹ doch erscheint eine der Hauptfolgerungen – Winckelmann habe in erster Linie das russische Theater beeinflusst – zumindest unbegründet.²⁰⁰

Die von Z. A. Kamenskij herausgegebenen russischen ästhetischen Traktate des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts²⁰¹ sind bis heute trotz mancher Mängel²⁰² die repräsentativste Sammlung dieser Art. Zu Recht weist der Herausgeber mehrmals auf Winckelmann hin, wenn er die Texte von A. I. Galič, I. N. Srednij-Kamašev, I. Ja. Kroneberg, N. I. Nadeždin u. a. kommentiert. Die in den folgenden Jahren zutage geförderten Materialien (Tagebücher von N. A. L'vov, A. I. Michajlovskij-Danilevskij u. a.) sowie die von der Forschung gesammelten Informationen lassen eine interdisziplinäre Studie zur russischen Winckelmann-Rezeption höchst wünschenswert erscheinen.

11. Zur Winckelmann-Forschung in Russland

Hier sei ein Blick in die russische Germanistik, Archäologie und Ästhetik geworfen, und zwar in den engen Bereich der Winckelmann-Forschung. Es geht dabei um die wissenschaftliche Auslegung von Winckelmanns Werken in Russland, die der akademisch reflektierenden Rezeption zuzuzählen ist.²⁰³ Obwohl die Bewertungen von Leistungen der russischen Winckelmann-Forschung nicht zu den Aufgaben dieser Arbeit gehört, so sind doch einige Rahmenkenntnisse für die Leser der vorliegenden Monographie von Nutzen.

Ab 1837 sind Einträge über Winckelmann in den bedeutendsten russischen Enzyklopädien enthalten.²⁰⁴ 1851 wurde die erste ausführliche Biographie Winckelmanns von A. I. Georgievskij im ersten Buch des Sammelbandes „Propilei“ abgedruckt.²⁰⁵ Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts sind kurze Stellungnahmen zu Win-

¹⁹⁹ CHRENOV N. A., SOKOLOV K. B. *Chudožestvennaja žizn' imperatorskoj Rossii*. SPb. 2001. S. 392–394.

²⁰⁰ Ebenda. S. 401.

²⁰¹ *Russkie estetičeskie traktaty pervoj treti XIX veka*. Sost., vstup. stat'ja i primeč. Z. A. Kamenskogo. M. 1974. Bd. 1–2.

²⁰² Vgl. G. Giesemanns Besprechung: *Kritikon Litterarum*. 1977. Nr. 6. S. 184–187.

²⁰³ Zu Versuchen, Winckelmanns Ideen für die zeitgenössische Kunst während der akademisch-reflektierenden Phase zu aktualisieren, siehe Zusammenfassung.

²⁰⁴ ÈRISTOV D. A. Vinkel'man. In: *Ènciklopedičeskij leksikon*. SPb. 1837. Bd. 10: Ves–Vku. S. 269–275. Der Fürst D. A. Èristov legt hier Winckelmanns Biographie recht ausführlich dar und verspricht dann, mehr über seine Einflüsse als Philosoph auf das Zeitalter der Künste unter dem Eintrag „Iskusstvo“ („Die Kunst“) mitzuteilen (der entsprechende Band erschien aber nicht, die Enzyklopädie blieb unvollendet). In seinem Beitrag begeht D. A. Èristov einen Fehler, der leider von mehreren russischen Kunsthistorikern später wiederholt werden sollte, die J. J. Winckelmann mit seinem dritrangigen Zeitgenossen J. H. L. von Winckelmann verwechselten und dem ersteren ein ins Russische übersetztes Buch des letzteren zuschrieben: VINKEL'MAN I. G. L. *Rukovodstvo k točnejšemu poznaniju drevnich i chorošich živopisej k skorejšemu obozreniju ljubitelej sego chudožestva*. SPb. 1798.

²⁰⁵ GEORGIEVSKIJ A. I. I. Vinkel'man. In: *Propilei*. M. 1851. Kn. I (2. Abt). S. 3–48.

ckelmanns Beitrag in diversen Veröffentlichungen zur Geschichte der deutschen Literatur und Ästhetik, der Archäologie und Kunst vertreten.²⁰⁶

1891 wurde N. M. Blagoveščenskij's Monographie „Vinkel'man i pozdnie epochi grečeskoj skul'ptury“ als separates Buch veröffentlicht (ihre Teile erschienen 1883–1887 in „Vestnik izjaščnych iskusstv“).²⁰⁷ Sie unternimmt einen Versuch, Winckelmanns Einschätzung späthellenistischer Plastiken zu revidieren und diese von ihrem künstlerischen Wert her höher einzustufen.

1894 veröffentlichte der Altertumswissenschaftler K. M. Mazurin den ersten und einzigen Band seiner Studie „Vinkel'man, ego žizn' i sočinenija“.²⁰⁸ Dieses Werk wird zu Recht als der bisher gründlichste Beitrag zur Erforschung von Winckelmanns Gedankengut in russischer Sprache angesehen. Hier werden sowohl seine Ästhetik und ihre Nachwirkung als auch sein Werdegang ausführlich beleuchtet. 106 Seiten des Buches umfasst eine annotierte Bibliographie, die eine schnelle Orientierung im Meer der bis dato erschienenen Literatur zu Winckelmann erleichtert.²⁰⁹

Einen Versuch, Winckelmanns Schönheitslehre vom marxistischen Standpunkt aus zu analysieren, unternahm V. R. Grib vierzig Jahre später.²¹⁰ Er schlug zugleich eine Brücke zu den Prinzipien der Idealisierung in der neuen sozialistischen Kunst (dazu ausführlicher in der Zusammenfassung). Von den späteren Veröffentlichungen der Sowjetzeit sei vor allem das Kapitel „Vinkel'man, ego teorija iskusstva i estetičeskoe mirovozzrenie“ in V. F. Asmus' Monographie über die deutsche Ästhetik des 18. Jahrhunderts genannt.²¹¹ Im Unterschied zu anderen Publikationen dieser Periode,²¹² die eher allgemeiner Art waren, gelang es Asmus, Winckelmanns Kunsttheorien in einen breiteren philosophischen Kontext einzubetten.

²⁰⁶ Dasselbe gilt für Vorworte zu den Winckelmann-Ausgaben von 1890, 1933, 1935 und 2000.

²⁰⁷ BLAGOVEŠČENSKIJ N. M. Vinkel'man i pozdnie epochi grečeskoj skul'ptury. SPb. 1891. Vgl. Rezensionen von G. G. Vul'fius (Zapiski Imperatorskogo Russkogo archeologičeskogo obščestva. Novaja serija. 1892. Bd. 5. S. 390–406) und M. P. Solov'ev (Otčet o pjatom prisuždenii premij Makarija mitropolita Moskovskogo. SPb. 1895. S. 271–296).

²⁰⁸ MAZURIN K. M. Vinkel'mann, ego žizn' i sočinenija. M. 1894. Bd. I.

²⁰⁹ Den Anhang zu Mazurins Buch bilden Winckelmanns Lebensdaten und eine chronologische Auflistung seiner Briefe mit bibliographischen Angaben. Dieser Monographie folgten zahlreiche Darlegungen der ästhetischen Ansichten Winckelmanns, die zumeist pädagogischen Zwecken dienten: MIRONOV A. M. Istorija estetičeskich učenij. Kazan' 1913; SAMSONOV N. V. Istorija estetičeskich učenij. Lekcii, čitannye na Vysšich ženskich kursach v 1914–15 učeb[nom] godu. M. 1915. Č. 1. S. 112–134 (Kap. „Vinkel'man i Lessing“); ZIVEL'ČINSKAJA L. JA. Opyt marksistskogo analiza estetiki. M. 1928. S. 143–146. Zur Einschätzung von Winckelmanns Beitrag zur Archäologie sind zu erwähnen: ŽEBELEV S. A. Vvedenie v archeologiju. Pg. 1923. Č. I: Istorija archeologičeskogo znanija. S. 22–23; BUZESKUL V. P. Otkrytija XIX i načala XX veka v oblasti istorii drevnego mira. Pb. 1924. Č. II: Drevne-grečeskij mir. S. 17–18.

²¹⁰ Grib V. R. Učenie Vinkel'mana o krasote. In: Literaturnyj kritik. 1934. Heft 12. S. 54–68.

²¹¹ ASMUS V. F. Nemeckaja estetika XVIII veka. M. 1962. S. 57–84.

²¹² GEJMAN B. JA. Vinkel'man. In: Istorija nemeckoj literatury. M. 1966. Bd. 2. S. 106–121; Istorija estetičeskij mysli. Stanovlenie estetiki kak nauki. V 6 tomach. M. 1985. Bd. 2.

1992 wurde in Moskau eine wissenschaftliche Konferenz anlässlich des 275. Geburtstags von Winckelmann durchgeführt; viele der hier gehaltenen Vorträge erschienen zwei Jahre später in einem Sammelband.²¹³ Diesen eröffnet M. A. Lifšics Geleitwort zur russischen Ausgabe der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ von 1933, das aus nicht genannten Gründen unverändert nachgedruckt wurde. Es folgen Beiträge zu Winckelmanns kunstwissenschaftlicher Methodologie (V. V. Vanslov), zu seiner Einwirkung auf die spätere europäische Geschichtsphilosophie (V. P. Šestakov), zu seinen religiösen Ansichten (L. I. Taruašvili), zu Winckelmanns Beitrag zur antiken Kunstgeschichte (L. I. Akimova), zum Schicksal seiner ersten Abhandlung in Russland (I. N. Kuznecov). 1996 veröffentlichte M. Dmitrieva einen Aufsatz über Winckelmann und Metamorphosen des klassischen Ideals in der deutschen Kunst,²¹⁴ wohl der letzte Beitrag zu dem Thema in russischer Sprache.

12. Zielsetzung und Methodik der Untersuchung

a) Zu Struktur und Aufgaben der Monographie

Die russische Winckelmann-Rezeption ist als andauernder, pulsierender, sogar bis heute nicht abgeschlossener Prozess zu betrachten, wobei sich im Wesentlichen zwei längere Phasen erkennen lassen – die *aktuell wirksame* (von 1756 bis 1851) und die *akademisch reflektierende* (von 1851 bis heute).

Die Aufgabe vorliegender Studie besteht in der detaillierten Untersuchung der ersteren Phase; dieser ist der Haupttext der Monographie gewidmet. Das erste Kapitel geht auf den Stand russischer kunsttheoretischer Kenntnisse im 17.–18. Jahrhundert ein, einer Zeit, als der Boden für das Eindringen von Winckelmanns Ideen bereitet wurde. Während der *aktuell wirksamen Rezeption* ist Winckelmanns stetige Relevanz für die russische Kultur festzustellen. Seine Ideen werden kontinuierlich in künstlerisches Schaffen umgesetzt – Winckelmanns liches Wunschbild der Antike schlägt sich sowohl in den verbalen als auch in den plastischen und malerischen Künsten nieder. Die wissenschaftlichen Verdienste Winckelmanns verstärken den Einfluss seiner Theorien, die entweder als unumstößlich gelten oder aber als eine in der zeitgenössischen kulturellen Sphäre präsenste Kraft heftig angefochten werden.

Diese *aktuell wirksame* Phase der Winckelmann-Rezeption kann in drei Perioden untergliedert werden, die der Zunahme, dem Höhepunkt und der Abnahme von Winckelmanns Einfluss entsprechen: a) 1756–1791; b) 1791–1825; c) 1825–1851. Dieser Gliederung sind folgende Stichdaten zu Grunde gelegt: Den Anfang der Win-

S. 358–359; TURAEV S. V. Vinkel'man. In: Istorija vseimiroj literatury. M. 1988. Bd. V. S. 208–210.

²¹³ Estetika Vinkel'mana i sovremennost'. Sbornik statej. Redaktory: V. V. Vanslov, V. P. Šestakov. M. 1994.

²¹⁴ DMITRIEVA M. Vinkel'man i metamorfozy klassičeskogo ideala. Iskusstvo Germanii konca XVIII – pervoj treti XIX veka. In: Voprosy iskusstvovoznanija. 1996. Nr. IX. S. 304–321.

ckelmann-Rezeption markiert die erste schriftliche Erwähnung der „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke“ im Jahr 1756 im Zarenreich. Zwischen 1791 und 1825 entsteht das Korpus von Winckelmanns Schriften in russischer Sprache. 1851 erscheint der erste Band des Sammelbandes „Propilei“; hier wird Winckelmanns Ideen lediglich historische Bedeutung zugemessen. Um der Kontinuität der zu betrachtenden und u. U. schwer einzugrenzenden Prozesse gerecht zu werden, ist hier jedoch angeraten, sich einer dreiteiligen chronologischen Gliederung im Haupttext zu enthalten, zumal die differierende Rezeptionsdynamik für jedes Umfeld eine eigene detaillierte Untersuchung verdient.

Da die Monographie in erster Linie die *aktuell wirksame* Phase der Rezeption behandelt, liegt hier der Schwerpunkt der Betrachtung. Es wurde angestrebt, den Verlauf der Aufnahme von Winckelmanns Ideen chronologisch darzustellen. Dies war jedoch nicht immer möglich, da viele wichtige Prozesse parallel an unterschiedlichen Orten und Einrichtungen verliefen, was unvermeidlich zu Überschneidungen in der Darlegung führt. Entscheidend für das Platzieren eines Kapitels innerhalb der Monographie war der Anfang eines Rezeptionsvorgangs in einem bestimmten Umfeld. Je nach Bedeutung werden Zwischenbilanzen entweder in abschließenden Absätzen der Kapitel oder in Form gesonderter Unterkapitel formuliert. Diese bereiten den Boden für das Fazit in der Schluss-Zusammenfassung.

Die zweite Phase (von 1851 bis heute) hingegen stellt eine Art *akademisch-reflektierender Rezeption* dar: Zwar wird Winckelmanns Gedankengut als wichtiger Bestandteil des europäischen Kulturerbes eingestuft, dessen Kenntnis zur Allgemeinbildung gehört, doch besteht jetzt ein gemäßigtes akademisches bzw. auf Bildungszwecke gerichtetes Interesse daran. Winckelmanns Texte werden nun primär aus seiner Muttersprache übertragen und mit Geleitworten und Kommentaren versehen. Es wird die historische und nicht mehr die aktuelle Bedeutung von Winckelmanns geistigen Leistungen unterstrichen. Versuche, sich auf seine Ideen zu berufen, gibt es nur noch vereinzelt – zuweilen wird Winckelmanns Autorität auch zur Rechtfertigung eigener Ziele herangezogen.²¹⁵ Unterzieht die vorliegende Monographie vor allem die zuerst genannte Phase einer eingehenden Analyse, so ist diese jedoch von der zweiten nicht zu trennen. Aus diesem Grund werden die wichtigsten Eckdaten zur akademisch-reflektierenden Winckelmann-Rezeption in der Zusammenfassung festgehalten.

b) Zu den methodischen Ansätzen

Die vorliegende Studie setzt sich mit dem textlichen Niederschlag von Winckelmanns Schriften auseinander, der hauptsächlich im 18. und 19. Jahrhundert in Folge ihrer Rezeption in Russland entstanden ist. Dies rückt den Begriff des Textes als Makrozeichen in den Vordergrund. Der Ausgangskorpus von Texten ist Träger eines straff aufgebauten Gedankenkomplexes, der von dem Autor und seinen Zeitgenossen

²¹⁵ Als typisches Beispiel seien hier die Ausführungen des zeitgenössischen Petersburger Künstlers Timur Novikov erwähnt, der den von ihm ausgerufenen Neoklassizismus in der Malerei theoretisch zu begründen versucht: NOVIKOV T. P. *Novyj russkij klassitsizm*. SPb. 1998.

als wissenschaftlich begründet betrachtet worden war. Winckelmanns Werke beziehen sich auf objektiv existierende Artefakte und präsentieren empirisch festgestellte Gesetzmäßigkeiten. Es geht also um ein Korpus argumentativer, nicht fiktionaler Texte, die umfangreiche deskriptive Abschnitte enthalten bzw. von ihnen durchsetzt sind.²¹⁶

Diskursive Passagen mit dominierender referentieller Funktion bilden den Hauptteil von Winckelmanns Schriften, sind jedoch deskriptiven Abschnitten untergeordnet, die ins Lyrische durchbrechen und zu Höhepunkten von Winckelmanns schriftstellerischer Leistung zählen. Ich meine seine Statuenbeschreibungen mit den ausgeprägten emotiven, konativen und poetischen Funktionen.²¹⁷ Hier werden sowohl die emotionale Angeregtheit des Autors (bzw. des lyrischen Ichs) als auch seine Intention deutlich, auf den Leser zu wirken und ihn zu einer Art heidnischen Kunstreligion zu bekehren. Obwohl die meisten Texte Winckelmanns aus dem Französischen ins Russische übersetzt wurden, so dass bestimmte Eigenheiten der lyrischen Miniaturen verloren gingen (z. B. die Rhythmen im Apoll von Belvedere-Abschnitt), sorgten ein gehobener Stil, eine hohe Metapherndichte und andere Qualitäten dafür, dass diese deskriptiven Passagen als künstlerische Einheiten empfunden und als solche übersetzt und tradiert wurden.

Im Zentrum der Studie stehen jedoch nicht die Besonderheiten von Winckelmanns Botschaft, sondern ihr textlicher Niederschlag in einer anderen Sprache und damit in einer anderen Kultur. Angemessen erscheint daher die Betrachtung des zu untersuchenden Phänomens unter dem Blickwinkel der Intertextualität.²¹⁸ Um dieses zu erfassen, halte ich es für notwendig, in Anlehnung an Gérard Genettes Konzeption²¹⁹ drei Typen der Intertextualität²²⁰ zu umreißen, auf die in dieser Monographie wiederholt zurückgegriffen wird.

Die *Hypertextualität* tritt bei der Untersuchung der russischen Winckelmann-Rezeption hauptsächlich in Form der *Übersetzung* auf, die Folgetexte mit Anspruch auf maximale Exaktheit der Wiedergabe von Inhalten der Prätexte in einer anderen

²¹⁶ Hier und im Weiteren folge ich der grundlegenden Einteilung der Texte in narrative, argumentative und deskriptive von Seymour Chatman in „Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film“ (Ithaca; London 1990, S. 6–21, 111–115).

²¹⁷ Ich beziehe mich auf sechs Funktionen der verbalen Kommunikation, die in Roman Jakobsens Aufsatz „Linguistik und Poetik“ (1960) so untergliedert wurden.

²¹⁸ Im Verständnis dieses Phänomens stütze ich mich auf die von Ulrich Broich formulierte Definition der Intertextualität im engeren Sinne: „Nach diesem [engeren] Konzept liegt Intertextualität dann vor, wenn ein Autor bei der Abfassung seines Textes sich nicht nur der Verwendung anderer Texte bewußt ist, sondern auch vom Rezipienten erwartet, daß er diese Beziehung zwischen seinem Text und anderen Texten als vom Autor intendiert und als wichtig für das Verständnis seines Textes erkennt“ (Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Hrsg. von U. Broich und M. Pfister. Tübingen 1985, S. 31).

²¹⁹ GENETTE G. Palimpseste. Literatur auf zweiter Stufe. Aus dem Französischen von W. Bayer und D. Hornig. Fr. a. M. 1993, S. 9–18.

²²⁰ Hier und im Weiteren gebrauche ich den in der Forschung eingebürgerten Terminus „Intertextualität“ als Oberbegriff für das, was Genette unter „Transtextualität“ versteht.

Sprache kreiert. Je eleganter der Ausdruck des Ausgangstextes ist, um so mehr verkompliziert sich die Aufgabe des Übersetzers, von dem eine Wiedergabe von phono- und morphologischen, syntaktischen, graphemischen u. a. Besonderheiten mittels eines anderen Kodes erwartet wird. Die ideale Relation der Übersetzung zu dem Prätext ist also: totum pro toto. Quantitative Abweichungen kommen als Kürzungen bzw. Dehnungen vor. Aus qualitativer Sicht ist die Genauigkeit der Wiedergabe von Inhalten sowie die Gelungenheit des Ausdrucksäquivalents von Belang.²²¹

Von diesem Standpunkt aus wird die Auswertung des umfangreichen Korpus von Winckelmann-Übersetzungen ins Russische unternommen. Da es sich im Zusammenhang mit Winckelmanns Schriften häufig um das Phänomen der Folgerezeption handelt und die Vermittlung anderssprachiger Ausgaben (vor allem der französischen) stets im Auge behalten werden soll, geht die Feststellung der Übersetzungsquelle jeglicher Textanalyse voran. Erst dann können die Qualitäten eines Zieltextes in der Beziehung zum Ausgangstext evaluiert werden. Mit der Übersetzung eng verwandt, aber noch stärker inhaltsbetont ist die zweite, reichlich in dieser Monographie vertretene Form der Hypertextualität – die *Nacherzählung*. Diese ist in erster Linie in kunsttheoretischen Kompilationen (von P. P. Čekalevskij und Ja. A. Galinkovskij) sowie in Lesenotizen und Exzerpten (N. I. Gnedičs und S. P. Ševyrevs) anzutreffen, die Winckelmanns Beweisführung komprimieren, verzerren, sich einverleiben und sich ohne Weiteres einem genetischen Vergleich unterziehen lassen.²²²

Die *thematische Nachahmung* von Winckelmanns Statuenbeschreibungen kommt am deutlichsten in lyrisch-deskriptiven Texten zum Vorschein, die denselben Plastiken gewidmet sind. Sie reicht von der begeisterten Annahme der Bilder und Interpretationen Winckelmanns bis zum Entwerfen von Kontrast-Konzepten, die eine tiefe Verwandtschaft des Slawentums mit der Antike unterstreichen wollen (S. P. Ščerbinas Lyrik). Die *stilistische Nachahmung* zeigt sich in Beschreibungen anderer, von Winckelmann nicht behandelter Statuen, wenn seine Manier zum Vorbild gewählt wird, wie in Gnedičs Brief an Batjuškov über Canovas Statue des Friedens (1817).

Unter *Metatextualität* wird eine Kommentar-Beziehung zu einem Prätext (einem Textabschnitt bzw. einer Gruppe von Prätexten) verstanden, die in der Regel in argumentativer Form in nicht fiktionalen Texten verbalisiert wird. Im Vordergrund können dabei sowohl Inhalte als auch der Ausdruck stehen. Für metatextuelle Praktiken ist eine freiere Beziehung zu Prätexten charakteristisch – diese dienen als Ausgangs- bzw. als Anknüpfungspunkte für eigene Reflexionen in Abhandlungen, Reisetagebüchern, Briefen u. a. Als eine Art Metatext können die Routen russischer Reisender in Europa betrachtet werden: Unter Winckelmanns Einfluss trugen sie

²²¹ Die Unmöglichkeit einer Eins-zu-Eins-Übertragung aus einer Sprache in eine andere ist mehrfach konstatiert worden. Zu den Gründen vgl. die Formulierung des Ansatzes des Göttinger Sonderforschungsbereichs „Literarische Übersetzung“: KITTEL H. Inclusions and Exclusions: The „Göttingen Approach“ to Translation Studies and Inter-Literary History. In: Translating Literatures – Translating Cultures. New Vistas and Approaches in Literary Studies. Ed. by K. Mueller-Vollmer and M. Imscher. Berlin 1998. S. 3–13.

²²² Zum genetischen und typologischen Vergleich: ZIMA P. V. Komparistik: Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft. Tübingen 1992. S. 131ff.

ihre Eindrücke als Besucher europäischer Kunstsammlungen ins Buch ihrer Erfahrungen ein und nahmen dadurch Stellung zu seinen Werken.

Aus semiotischer Sicht sind antike Kunstwerke auch Texte und Winckelmanns Schriften im Verhältnis zu ihnen ebenso eine Art von Metatexten. Im Zusammenhang mit russischen Statuenbeschreibungen kann eine Dualität konstatiert werden, da sie einerseits direkt, zugleich aber durch Winckelmanns Prisma Kunstobjekte betrachten. Ein ähnliches Phänomen ist in Bezug auf Metatexte zu berücksichtigen, die von der europäischen Winckelmann-Rezeption beeinflusst sind – in ihnen kreuzen sich Reaktionen auf Winckelmann mit solchen auf seine Interpreten.

Eine besondere Form der Metatextualität ist die *fiktionale*, also diejenige, die vor allem in narrativen Texten verwirklicht wird und imaginäre Inhalte mitteilt. In Erzählwerken zeigt sich Winckelmanns Einfluss überwiegend in der Darstellung von Figuren. So wird ihr Äußeres in Anlehnung an antike Statuen und Winckelmanns Schönheitsvorstellungen beschrieben (Annunziata in N. V. Gogol's „Rim“, ²²³ Ol'ga Il'inskaja in I. A. Gončarovs „Oblomov“ u. a.). Die Auswirkung des Winckelmannschen Gedankenkomplexes auf das innere Leben wird ebenfalls thematisiert. Sie wird insbesondere bei der Darstellung einer Gruppe von Figuren deutlich, und zwar der jungen Künstler und Kunstliebhaber (Gorunin in A. N. Majkovs Erzählungen und Rajsikij in Gončarovs „Die Schlucht“). Ihre Charaktere prägt enthusiastische Kunstanbetung; diese kommt in ihren winckelmannisch gefärbten Reden zum Vorschein und bestimmt die Handlung. Dadurch entsteht ein ästhetisch oszillierender Kommentar, der sich vor allem auf die Wirkungsaspekte des Winckelmannschen Gedankenkomplexes bezieht.

Die dritte Form der Intertextualität ist das *Zitieren* im breitesten Sinne, das von der Übernahme unveränderter Textsegmente (*wörtliches Zitat*) bis zum Import der von ihrer textuellen Ausprägung im Prätext gelösten Inhalte (*Allusion* und ihre Extremform *Reminiscenz*) reicht. Diese von Genette als „effektive Präsenz eines Textes in einem anderen Text“ apostrophierte Erscheinung stellt in erster Linie die genetische Relevanz konkreter Prätexte für Folgetexte unter Beweis und führt die Frage nach Funktionen dieses Vorhandenseins mit sich, deren Lösung zu den Aufgaben der Forschung gehört.

Im Unterschied zu J. Kristeva, R. Barthes und ihren Nachfolgern, die von unvermittelter Interaktion der Texte ausgehen und die Menschenbezogenheit der Literaturproduktion zu ignorieren versuchen, verstehe ich diese als einen persönlich, sozial und geschichtlich bedingten Prozess. Um seinen Verlauf besser begreifen zu können, ist es daher notwendig, Zentren der Rezeption – literarische Zirkel und Gesellschaften, Druckorgane und Bildungseinrichtungen – festzustellen, was ein weiteres Eingehen auf einzelne Winckelmann-Rezipienten, ihre Beiträge und ihr Umfeld ermöglicht.

²²³ Dazu: LAPPO-DANILEVSKIJ K. JU. Gogol' und sein „vergessener Winckelmann“. In: *Tusculum slavicum. Festschrift für Peter Thiergen*. Hrsg. von E. von Erdmann, A. Isaakjan, R. Marti, D. Schümann. Zürich 2005. S. 525–528.

Durch das Einbetten der Winckelmann-Rezeption in einen breiten geistesgeschichtlich-kulturellen Kontext wird angestrebt, fundierte Zugänge zur Behandlung weiterer Probleme unter erneuertem Gesichtspunkt zu bahnen: russischer Philhellenismus und Apollinismus;²²⁴ Ursprünge antikisierender und anthologischer Poesie in Russland; die These vom plastischen Charakter der antiken Dichtung und der Begriff der Plastizität sowie seine Anwendung auf literarische Werke; Anziehungspunkte der europäischen Kulturlandschaft aus russischem Blickwinkel u. ä.

Der Rezeptionsakt wird vor allem als Wertungsakt verstanden. Dies zeigt sich durch die getroffene Wahl eines zu übersetzenden bzw. nachzuerzählenden Textes sowie durch auf ihn bezogene kommentarartige Äußerungen. Einen höheren Aktualitäts- und Anerkennungsgrad bezeugt die wiederholte Hinwendung zu gewissen Texten und Thesen. So werden zu durchgehenden Sujets in der Monographie sowohl das russische Schicksal des Kerns von Winckelmanns Gedankenkomplex (das Konzept der „idealischen Schönheit“) als auch seine anderen Bestandteile (klimatologische Postulate, die Lehre von unterschiedlichen „Stufen“ der weiblichen und männlichen Ideale, die Periodisierung der antiken Kunst u. a.).²²⁵ Ebenso konsequent wird der Formel „edle Einfalt, stille Größe“ Aufmerksamkeit geschenkt – ihren russischen Ableitungen und Verwandlungen sowie der Wiedergabe von Winckelmanns Terminologie.

Da Winckelmanns Apoll-Beschreibung dank ihrer hohen literarischen Vorzüge zu den am häufigsten übersetzten und abgedruckten Texten gehörte und als Manifest der Winckelmannschen Kunstbetrachtungsweise anerkannt wurde, gebührt diesem Text ein zentraler Stellenwert im Rahmen der vorliegenden Studie. Zugriffe auf diverse Interpretationen der Statue erscheinen berechtigt ebenso wie auf andere Konzepte, in denen der antike Sonnengott auftritt (so in der freimaurerischen Historiosophie und unter ihrem Einfluss in Deržavins Gedicht „Ljubitelju chudožestv“). Von der russischen Rezeption des Apolls von Belvedere ist die des gesamten Winckelmannschen Pantheons nicht zu trennen. So wird das Augenmerk auf die Niobe- und Laokoon-Gruppen, den Torso von Belvedere, die Mediceische Venus, den florentinischen Hermaphroditen und weitere Plastiken²²⁶ sowie auf ihre dauerhafte Präsenz in russischer Dichtung und Kunstkritik gerichtet.

Sowohl die traditionelle Rezeptionsforschung als auch die Rezeptionsästhetik gehen davon aus, dass der Leser Texte nicht passiv, sondern kreativ aufnimmt. Bezieht sich H. R. Jauß auf das traditionelle „Dreieck von Autor, Werk und Publikum“, ²²⁷ muss – bedingt durch die Besonderheit dieser Arbeit – vor allem die dritte Komponente der Rezeption differenziert werden. Zu unterscheiden ist dabei zwischen einem primären und weiteren kreativen Rezipienten. Da Winckelmanns Texte nicht

²²⁴ Die Aktualität dieser Problematik betonte u. a. V. N. Toporov in seiner jüngsten Studie, die jedoch Winckelmanns Relevanz für den russischen Apollinismus leider nicht berücksichtigt: TOPOROV V. N. *Peterburgskij tekst russkoj literatury*. SPb. 2003. S. 192–216 (Kap. V–VI).

²²⁵ Siehe Einführung, 1–4.

²²⁶ Vgl. Einführung, 2.

²²⁷ JAUS H. R. *Literaturgeschichte als Provokation*. Fr. a. M. 1970. S. 169.

unmittelbar und nicht unbedingt in deutscher Sprache aufgenommen wurden, bedeutet dies, dass ebenfalls Vorvermittler (Übersetzer in andere Sprachen, europäische Interpreten) und Resultate ihrer Tätigkeit stets berücksichtigt werden müssen.

Aus intertextueller Sicht kann die mehrstufige rezeptive Textproduktion folgendermaßen dargestellt werden: [Winckelmanns Texte] → [Texte der Vorvermittler] → Texte primärer Rezipienten → [Texte weiterer Rezipienten].²²⁸ Die russische Winckelmann-Rezeption verlief meist alles andere als linear: so sind in Texten primärer Rezipienten in der Regel Rückgriffe auf die beiden ersten Textgruppen ersichtlich. Noch komplexer sind Einflüsse, die zuweilen in Texten weiterer Rezipienten in Erscheinung treten. Komplizierte Relationen, die zwischen den vier oben genannten Textgruppen entstehen können, lassen sich dank Ševyrevs Auseinandersetzung mit Winckelmanns Ideen bestens exemplifizieren: mit diesen trat der junge Schriftsteller erstmals durch Goethes und A. Schlegels Vermittlung in Kontakt; dann las er die „Geschichte der Kunst des Alterthums“ in französischer Sprache und machte Exzerpte; wertende Hinweise auf diese Lektüre sind sowohl in seinen Briefen als auch in Tagebüchern zu finden; im Weiteren wandte sich Ševyrev Winckelmanns Schriften im Original zu, was sich in seinen Abhandlungen, Gesprächen mit Freunden und römischen Führungen widerspiegelte; Reaktionen auf diese sind in Texten sekundärer Rezipienten festgehalten worden (seiner Bekannten und Kritiker), die dann auch weiter rezipiert wurden.²²⁹

Der Reichtum an verschiedenartigen Folgetexten, Zitaten und Winckelmann-Erwähnungen, mit denen ich im Laufe längerer Recherchen konfrontiert war, brachte Probleme einer repräsentativen Auswahl und notwendiger Abgrenzungen mit sich. Von Belang für die Ausarbeitung eines Sujets und seine weitere Aufnahme in die Monographie war die Intensität und die Nachweisbarkeit einer Auseinandersetzung mit Winckelmanns Schriften in Fremdsprachen, was Aktivitäten primärer Rezipienten in den Vordergrund rückte. Dementsprechend blieben vereinzelte Erwähnungen Winckelmanns ohne Beachtung, wenn keine tiefere Berührung mit seinem Gedankenkomplex festzustellen war. Das gilt z. B. für die Beschreibung des philhellenistischen Lektürekreises in N. V. Gogol's Jugendsichtung „Gans Kjuhel'garden“ (1829),²³⁰ für die Aufzählung bestimmter antiker Statuen in N. D. Ivančín-Pisarevs Gedicht „Gracija v iskusstvach“ („Grazie in den Künsten“),²³¹ für das flüchtige Erscheinen Winckelmanns in N. G. Černyševskij's Zeitschriftenartikeln,²³² für eine

²²⁸ Eckige Klammern bedeuten, dass die betreffenden Textgruppen an dem Rezeptionsvorgang nicht unbedingt beteiligt sind.

²²⁹ Dazu in Kap. XIV–XVII.

²³⁰ GOGOL' N. V. Polnoe sobranie sočinenij v 23 tomach. M. 2001. Bd. 1. S. 50.

²³¹ IVANČÍN-PISAREV N. D. Novejšie stichotvorenija s pribavleniem neskol'kich sočinenij ego v proze. M. 1828. S. 69–68. Vgl. in seinen Notizen über die Wirkung der Kunst: „Кто не чувствует себя благороднее, смотря на Бельведерского Аполлона; кто не готов заступиться за невинность, смотря на Венеру Медицискую [...]“ (IVANČÍN-PISAREV N. D. Otečestvennaja galereja. M. 1832. Č. II. S. 137).

²³² ČERNYŠEVSKIJ N. G. Polnoe sobranie sočinenij. M. 1939–1948. Bd. I. S. 371. Bd. II. S. 137, 360. Bd. IV. S. 69, 165, 168.

knappe Apoll von Belvedere-Beschreibung in F. M. Dostoevskijs „Dnevnik pisatelja“ vom April 1876,²³³ für eine Erwähnung Winckelmanns in V. A. Komarovskijs Versen von 1913²³⁴ etc.

Eine weitere Abgrenzung ist schon aus dem Titel der Monographie ersichtlich: Es soll in erster Linie um Winckelmanns Einwirkung auf das ästhetische Denken gehen, auf die Dichtung, auf Ansätze der Kunstbetrachtung und die Kultur in Russland ganz allgemein. Zwar wird die intermediale Wirkung des Winckelmannschen Ideenkomplexes grundsätzlich berücksichtigt, doch wird in der Monographie ausschließlich auf den belegbaren schriftlichen Niederschlag der russischen Winckelmann-Rezeption eingegangen. Auf eine Erläuterung des Winckelmann-Einflusses auf die Bildhauerei, die Malerei, die Architektur wird verzichtet, da diese ohne Anwendung spezifischer kunsthistorischer Methoden ohnehin nicht zu leisten wäre. Ebenso war es nicht mein Ziel, die Bedeutung Winckelmanns für die Entwicklung der Archäologie und Kunstgeschichte in Russland zu beleuchten. Zu hoffen ist jedoch, dass die vorliegende Arbeit Anstöße für die wissenschaftliche Erschließung dieser angrenzenden Gebiete gibt.

²³³ DOSTOEVSKIJ F. M. Polnoe sobranie sočinenij v 30 tomach. L. 1981. Bd. XXII. S. 124, 383.

²³⁴ KOMAROVSKIJ V. A. Stichotvorenija. Proza. Pis'ma. Materialy k biografii. SPb. 2000. S. 68.

I. ANFÄNGE DER RUSSISCHEN WINCKELMANN-REZEPTION

1. Kunsttheoretische Kenntnisse im Russland des 18. Jahrhunderts

Der in den 1660er Jahren entfachte Streit über die Ikonenmalerei war die erste und zugleich die einzige Auseinandersetzung mit kunsttheoretischen Fragen im alten Russland.¹ Davor bezog man sich auf allgemeine Forderungen, die auf dem Konzil von 1551 (dem so genannten „Stoglav“) formuliert wurden, und folgte in der Praxis griechischen Vorbildern.

Religiöse Zersplitterung und ein Konflikt mit dem Patriarchen Nikon, der in Folge dessen abgelöst worden war, veranlassten den Zaren Aleksej Michajlovič, die griechisch-orthodoxen Patriarchen von Antiochien und Alexandria 1666 nach Moskau einzuladen. Diese verabschiedeten hier Erlasse zur Reglementierung des kirchlichen Lebens in enger Mitarbeit mit dem neu gewählten Moskauer Patriarchen Ioasaf – unter anderem eine Charta zur Ikonenmalerei vom 12. Mai 1668.²

Als Ausgangspunkte dienen diesem Dokument allgemein formulierte christliche Thesen (Gott sei der erste Künstler, der Mensch sei sein Werk, der Künstler ahme die schöpferische Tätigkeit des Herrschers in seinem Schaffen nach etc.). Die weitere Darlegung wird anhand zahlreicher Zitate sowohl aus der Bibel und den Schriften der Kirchenväter als auch aus heidnischen Autoren der Antike bekräftigt. Nicht zuletzt wird auch die Formel „ut pictura poesis“ (allerdings mit dem Bezug auf Simonides und nicht auf Horaz) und Platos Autorität eingesetzt.³ Jedoch empfiehlt die Charta vor allem das Festhalten am byzantinischen Kanon, was ihr innovatives Potential ohnehin begrenzt hat.

In einem auf der Basis dieses Dokuments verfassten Ukas des Zaren von 1669 zeigt sich diese Tendenz noch deutlicher.⁴ Da die beiden Reglementierungsversuche lediglich die Ikonenmalerei betrafen, waren sie nicht imstande, fremden Einflüssen in der Kunst die Stirn zu bieten. Schon im 17. Jahrhundert rückten die unter westlicher Einwirkung entstandenen weltlichen Gattungen in den Vordergrund – Porträts

¹ Zur Übersicht der Polemik, an der Iosif Vladimirov, der Protopope Avvakum, Simeon Polockij, Karion Istomin u. a. teilnahmen: DMITRIEV JU. N. *Teorija iskusstva i vzgljady na iskusstvo v pis'mennosti Drevnej Rusi*. In: TODRL. M.; L. 1953. Bd. IX. S. 97–116.

² Der Text von „Gramota, dannaja v Moskve ot imeni Aleksandrijskogo patriarcha Paisija, Antiochijskogo patriarcha Makarija i Moskovskogo patriarcha Ioasafa 12 maja 1668 goda“ wurde erstmals als Anlage zu P. P. Pekarskij's Beitrag „Materialy dlja istorii ikonopisanija v Rossii“ veröffentlicht (Izvestija Imperatorskogo Archeologičeskogo obščestva. 1865. Bd. V. Vyp. 5. Spl. 320–325).

³ Vgl.: „Непогреший убо Симонид, глаголавый: иконное писание молчное быти пийство, пийство же быти глаголющее иконное писание, ниже разминуся с правдою Платон, величайший любомудрец, глаголавый иконное дело во истину быти живуца обаче за величество чести не глаголющее и молчащее“ (Ebenda. Spl. 324).

⁴ Der Text des Ukases: Ebenda. Spl. 326–330.

(sogenannte „parsuny“) und die Landschaftsmalerei; westliche, größtenteils polnische Stiche wurden in Russland zu dieser Zeit geläufig.

Der weiteren Verbreitung weltlicher Tendenzen in der Kunst bahnte Peter der Große den Weg mit seinen Reformen, die alle Bereiche des Alltags im Lande veränderten. Unter anderem legitimierte der Erneuerer die Bildhauerei in Russland, als er zahlreiche Plastiken aus dem Westen nach Petersburg verbrachte: Er legte ebenfalls den Grundstein für Ausbildungsreisen junger Russen und schickte eine erste Gruppe 1697 in europäische Länder. Vor seiner längeren Auslandsreise 1716–1717 wählte Peter I. 20 Personen aus, vorwiegend Künstler, die kurz darauf in die Fremde aufbrachen. So gelangten 13 künftige Architekten, Maler und Bildhauer nach Italien und Holland.⁵ Von den später nach Europa Entsendeten seien acht Bildhauer genannt, die seit 1724 in der Werkstatt von Pietro Baratta in Rom ihre Erfahrungen sammelten. Ebenso wesentlich für die Entwicklung der russischen Kunst waren die nach Russland eingeladenen westlichen Meister mit der Verpflichtung, ihren Kollegen Unterricht zu erteilen. Den Druckereien wurden Schulen angegliedert, an denen Zeichnen und Stecherkunst gelehrt wurde.

Es nimmt daher nicht wunder, dass die ursprüngliche Idee zu einer eigenständigen Akademie der Schönen Künste eben der Petrinischen Epoche angehört.⁶ M. P. Avramovs nicht verwirklichter Entwurf zur Gründung der „Akademie der Malerei-Wissenschaft“ („Akademija živopisnoj nauki“) wird auf das Jahr 1719 datiert. Auch das von A. K. Nartov 1724 vorgeschlagene Projekt „Akademie diverser Künste“ („Akademija raznych chudožestv“) kam nicht zustande.⁷ Der Tod Peters I. führte 1725 zur Einstellung der Bildungsreisen für Künstler; erst 50 Jahre später wurden sie wieder aufgenommen.

Die 1724 gegründete Akademie der Wissenschaften wurde Zentrum des künstlerischen Lebens in Russland. Von Anfang an existierten hier Werkstätten (für Stecherei, Malerei, Bildhauerei u. ä.), die sich um die Ausführung staatlicher Aufträge und die Nachwuchsförderung kümmerten. Als 1747 ein neues Reglement für diese Einrichtung verfasst wurde,⁸ bekam sie den Namen „Akademie der Wissenschaften und Künste“,⁹ den sie aber nicht lange behielt – die 1757 gegründete Akademie der Schönen Künste ersetzte sie im künstlerischen Bereich.

In Anbetracht der breit gefächerten praktischen Aktivitäten fällt das Fehlen jedweder Publikation ins Auge: Erst 1734 erschien das erste Lehrbuch für die Zeichenkunst – eine zweisprachige Ausgabe der „Gründlich verfassten Regeln“ von J. D. Preißler,¹⁰ die Stiche zur Darstellung des menschlichen Körpers sowie entspre-

⁵ *Istorija russkogo iskusstva*. M. 1960. Bd. V. S. 117.

⁶ GAVRILOVA E. I. O pervych proektach Akademii chudožestv v Rossii. In: *Russkoe iskusstvo XVIII – pervoj poloviny XIX veka. Materialy i issledovanija*. Pod red. T. V. Alekseevoj. M. 1971. S. 219–228.

⁷ *Materialy dlja istorii Imperatorskoj Akademii nauk*. SPb. 1885. Bd. I. S. 76–79.

⁸ *Reglament Imperatorskoj Akademii nauk i chudožestv v Sankt-Peterburge*. SPb. 1747.

⁹ *Materialy dlja istorii Imperatorskoj Akademii nauk*. SPb. 1897. Bd. IX. S. 214 (Nr. 263).

¹⁰ PREISLER J. D. *Osnovatel'nye pravila, ili Kratkoe rukovodstvo k risoval'nomu chudožestvu*. SPb. 1734. Č. 1–3.

chende Erklärungen enthält. Die nächst folgende Anweisung zum Üben praktischer Fähigkeiten in russischer Sprache (diesmal eine Übersetzung aus dem Französischen) erschien vierzig Jahre später.¹¹ Noch karger war es mit der Theorie bestellt – lediglich in den Werken, die den Anspruch erhoben, allgemeine Klassifikationen aufzustellen, sind zuweilen manche, wenig schlüssige Bemerkungen auffindbar. So verfasste V. N. Tatiščev 1733 den „Razgovor o pol’ze nauk i učilišč“ unter dem Einfluss des „Philosophischen Lexikons“ von J. G. Walch. In „Razgovor“ unterteilt Tatiščev die Wissenschaften („nauki“) in „nützliche“ („poleznye“) und „stutzerhafte“ („ščegol’skie“). Zu den letzteren zählt er die Malerei – als eine erwünschte, aber nicht notwendige Disziplin für die Erziehung eines Adligen.¹²

Erhob Philippe Hernandez (1724–1782), der für kurze Zeit als Sekretär des Fürsten P. S. Dolgorukij nach Moskau kam,¹³ den Anspruch, die russische Jugend auch auf dem Gebiet der Schönen Künste zu bilden, enthält die von ihm gegründete französischsprachige Zeitschrift „Journal des sciences et des arts“¹⁴ vorwiegend praktische Ratschläge (zur Stofffärbung, zur Herstellung von Farben, zu den Stichtechniken etc.), aber keine Aufsätze kunstgeschichtlicher bzw. kunsttheoretischer Natur.¹⁵ Wenig aufschlussreich in dieser Hinsicht sind auch die russischsprachigen Periodika der 1750er–1760er Jahre.¹⁶

Künstlerische Ansichten russischer Schriftsteller waren (wie auch in Westeuropa) in erster Linie durch Horaz’ Formel „ut pictura poesis“ aus „De arte poetica“ geprägt.¹⁷ In Vorlesungen zur Kunst der Poesie, die 1705 an der Kiever geistlichen Akademie von Feofan Prokopovič gehalten wurden, behauptete der einflussreiche Prälat die absolute Gleichheit von Ideen eines Dichters und eines Malers und wiederholte den *locus communis* über die „redende Malerei“ und „stumme Dichtung“:

Как я, по крайней мере, считаю, замысел поэта и живописца совершенно один и тот же [...]. Поэзия есть говорящая живопись, а живопись – немая поэзия.¹⁸

¹¹ *Risoval’noe iskusstvo, ili Sposob samomu naučit’sja risovat’, sostojaščej v trinadcati tablitsch iz primerov slavných chudožnikov Karla le Bruna i Roberta*. M. 1774.

¹² TATIŠČEV V. N. *Razgovor o pol’ze nauk i učilišč s predisloviem N. Popova*. M. 1887. S. 79.

¹³ MEL’NIKOVA N. N. *Izdaniya napečatannye v tipografii Moskovskogo universiteta*. XVIII vek. M. 1966. S. 35 (Nr. 107). Zur Biographie von Philippe Hernandez: *Nouvelle biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu’à nos jours* [...]. Paris 1858. T. 24. P. 409.

¹⁴ *Journal des sciences et des arts, particulièrement consacré à l’instruction de la jeunesse russe*. Par Mr. Hernandez ci devant d’un des auteurs du *Journal étranger*. Moscou 1761. Vol. 1. Nr. 1–26.

¹⁵ VOLMER A. *Presse und Frankophonie im 18. Jahrhundert: Studien zur französischsprachigen Presse in Thüringen, Kursachsen und Rußland*. Leipzig 2000. S. 219–228.

¹⁶ Zur Thematik russischer Zeitschriften dieser Jahre: BERKOV P. N. *Istorija russkoj žurnalistiki XVIII veka*. M.; L. 1952. S. 108–155.

¹⁷ Vgl. Einführung, 1.

¹⁸ Zitiert nach der Übersetzung des lateinischen Originals, mit der die Erstveröffentlichung der Vorlesungen versorgt wurde (PROKOPOVICZ TH. *De arte poetica libri III ad usum et*

1751 veröffentlichte V. K. Trediakovskij eine Prosatübersetzung der berühmten Epistel¹⁹ samt einem eigenen Aufsatz „Mnenie o načale poëzii i stichov voobščë“ („Überlegung über den Ursprung der Dichtung und der Verse überhaupt“), indem er sich auf Horaz' Formel stützt und die Parallele weiterführt – ein Vers sei wie eine Farbe und beziehe sich auf die Dichtung, wie die Farbe dies auf die Malerei tue:

Как живописная картина, так поэзия: она есть словесное изображение. Препорочно, после Горация уподобляется поэзия живописи: но стих я уподобляю краске, употребленной на живописи. Что изображено краскою, весьма есть различно от нея; равно и поэзия всеконечно есть не стих: сей есть краска, а поэзия, как изображенное ею.²⁰

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts kann also eine mehrere Jahre währende westlich orientierte Kunsttradition in Russland konstatiert werden. Vorhanden ist einerseits eine Schicht von im engen Kontakt mit westlichen Meistern ausgebildeten Künstlern, andererseits gibt es eigentlich keine kunsthistorische bzw. kunsttheoretische Literatur in der Muttersprache. Das Konzept des aufgeklärten Absolutismus sowie westliche Vorbilder verlangten die Notwendigkeit einer staatlichen Einrichtung, die eine gewisse Politik in diesem Bereich durchführen, Prioritäten setzen und sich um den Künstlernachwuchs kümmern sollte. Die nationale Beziehung zur Antike und zu ihrer Kunst sowie theoretische Fragen waren dabei zu durchdenken. Dies sollte zum zentralen Konzept der Akademie der Schönen Künste werden.

2. Jacob Stählin's Begeisterung für Winckelmanns erste Schrift

Jacob Stählin (1709–1785) gehört zu denjenigen Deutschen, die ihr Leben größtenteils in Russland verbrachten, diesem Land Talente und Fleiß widmeten und einen außerordentlich wichtigen Beitrag zur russischen Kultur leisteten.

Seit 1732 Student der Leipziger Universität, knüpfte der junge Stählin Kontakte mit J. Ch. Gottsched und dessen nächster Umgebung und beteiligte sich rege an der Arbeit der „Deutschen Gesellschaft“. Seine Begabung im Organisieren von Feuerwerken und Gottscheds Protektion verschafften ihm eine Einladung der Petersburger Akademie der Wissenschaften, an der er im Juni 1735 eine Stelle annahm.²¹

institutionem studiosae juventutis roxolanae dictati Kioviae in Orthodoxa academia mohyleana anno domini 1705. Mohiloviae 1785. P. 405).

¹⁹ Die berühmte Formel wird folgendermaßen wiedergegeben: „Какова живопись, такова поэзия [...]“ (TREDIAKOVSKIJ V. K. Sočinenija i perevody kak stichami, tak i prozoju. SPb. 1752. Bd. I. S. 81). Vgl. ebenfalls die Variante in der Versübersetzung N. N. Popovskijs: „Стихи как живопись“ (Pis'mo Goracija Flakka o stichotvorstve k Pizonam, perevedeno s latinskogo jazyka N. Popovskim. SPb. 1753. S. 19). Erst fünfzig Jahre später fertigten A. F. Merzljakov (1808) und D. I. Chvostov (1813) Neuübersetzungen der Epistel an.

²⁰ TREDIAKOVSKIJ V. K. Sočinenija i perevody kak stichami, tak i prozoju. Bd. I. S. 156.

²¹ Stählin war mit der Akademie lebenslang verbunden: 1738–1742 leitete er die Kupferstichkammer der Akademie („graviroval'naja palata“); 1747–1766 stand er an der Spitze ihres Künst-

Während seiner Petersburger Jahre führte Stählin lebhafte Korrespondenz mit Gottsched, von dem er unter anderem Informationen über deutsche Neuveröffentlichungen erhielt. 1926 informierte K. Stählin erstmals darüber, dass Gottsched die „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst“ (1755) kurz nach dem Erscheinen an den Petersburger Freund schickte. Im beigelegten Brief vom 17. Dezember 1755 spottete Gottsched über den Übertritt Winckelmanns zum Katholizismus und würdigte zugleich die Verdienste des Kunstgelehrten, der „gewisse Gedanken und Sachen ziemlich glücklich deutlich ausgedrückt hat“, über die „andere Maler und Bildhauer bisher ziemlich rothwälsch gesprochen und geschrieben haben“.²²

Stählin's Antwort, die er Anfang 1756 nach Leipzig sandte, ist nicht erhalten. Lediglich ein Rohentwurf dieses Briefs ermöglicht dessen Rekonstruktion.²³ In diesem geht es vielmehr um Stählin's eigene Pläne und Konzepte als um eine Beurteilung von Winckelmanns Schrift:

Was H[err] Winckelmann in seiner Abhandlung* von der Nachahmung der Griech[ischen] Werke pag. 37–39 desiderirt,“ ist die Absicht meines jüngst gemeldten Werkes. Es kam mir bey der ersten Durchlesung für, als hätte man ihm den gantzen Plan meiner Arbeit u. ihre Disposition*** verrathen. Von einer Anleitung hierzu ist noch in keiner Sprache ein buch vorhanden. Cäsar Ripa ist d[er] einige, so aber nur auf einzle figuren u[nd] nicht im geringsten weiter sich erstreckt. Es fehlt also an Regeln u[nd] Anweisung zur Nachahmung einiger**** Alten u[nd] Neuern Kunst-Stücke von solchen Meistern, die die Erfindungs Wißenschafft verstanden aber ihre Regeln nicht bekannt gemacht haben. Vielleicht ist es ihnen auch ohne Regeln, auß öffterer Anschauung regelmäßiger Stücke u[nd] practischem habitu***** nur so gerathen wie ich verschiedene Italiäner u[nd] Frantz[osen] selbst gekant, die den richtigsten Geschmack darinn besaßen u[nd] nicht sagen konten, warum oder auß welchen Gründen. Daher auch die berühmtesten Meister darinn schwanckend befunden worden, u[nd] sich in ihren Angaben u[nd] Ausführungen (Invention und Composition:) nicht überall gleich stehen. Z[um] E[xempel] Rubens in der Luxenb. Galerie, da

lerischen Departements („Chudožestvennyj departament“). Siehe ausführlicher: MALINOVSKIJ K. V. Jakob Štelin, žizn' i dejatel'nost'. In: Štelin Ja. Zapiski ob izjaščnych iskusstvach v Rossii. M. 1990. Bd. I. S. 9–12.

²² STÄHLIN K. Aus den Papieren Jacob von Stählin's. Königsberg; Berlin 1926. S. 387. Vgl.: RNB, Bestand 871, Nr. 458, Bl. 1v.

²³ Für die Hilfe bei der Entzifferung dieses Rohentwurfes spreche ich Herrn Rüdiger Otto, Mitarbeiter der Leipziger Ausgabe der Briefe Gottscheds, meinen herzlichen Dank aus.

* Am Textrand ist eine andere Variante hinzugefügt: *für die ich umsomehr verbunden bin, als begierig ich nach ihr war.*

** Am Rand: *wünscht.*

*** Am Rand: *Einrichtung.*

**** Am Rand: *der wenigen.*

***** Am Rand: *fähigkeit.*

etl[iche] St[ücke] gantz regelmäßig, etliche wieder gantz gegen die Regeln inventirt^{*****} sind.

Da ich nun bey 20. Jahren allhier Maitre des Incriptions:dienste gethan, u[nd] fast tägl[ich] mit Erfindung solcher Angaben zu Illuminat[ion], Feuerw[erken] – Platfonds, Architect-Verzierungen, Medaillen etc. zu thun gehabt habe, muste ich mir erstl[ich] die besten St[ücke] auß d[er] Alten und Neuen Zeit zu muster dienen laßen, u. nach deren Verhalt [?] mir selbst Standhaltende Regeln außfinden.

An denen von allen^{*****} Kennern und Meistern in den schönen Künsten allgemein approbirten Stücken suchte ich erstl[ich] die Regeln herauß die in analysi^{*****} dieser Werke beständig scheinen. Hernach reducirt^{*****} ich sie auf allgemeinere Regeln auß welchen sie selbstn fließen oder welche ihren Grund abgeben. Z[um] E[xempel] auß der metaphora, auß d[er] allegorie etc. Daraus entsprungen meine eigene Regeln, einen ieden logischen Satz Poetisch, u[nd] das Poet[ische] Sinnlich in Bildern vorzutragen. (Also entstehen [?] Icones die ich in allen besten Dichtern der alten u[nd] neuen Zeit antreffe.).²⁴

Wie aus diesem umfangreichen Zitat ersichtlich ist, habe Winckelmann Probleme angeschnitten, über die sich Stählin selbst lange den Kopf zerbrochen habe. Gemeint sind rationalistisch verstandene Urteilsprinzipien, Regeln der Kunst, das, was nachzuahmen ist und was „dem richtigen Geschmack“ entspricht. Dies brauchte Stählin dringend aus praktischen Gründen – seit 1737 bis 1778 bereitete er Projekte von Illuminationen und Feuerwerken für den Zarenhof vor, entwarf Stiche und Münzen. Die Meinung über die „Gedanken über die Nachahmung“ veranlasste den Petersburger Professor, auf die Existenz eigener, selbst ausgearbeiteter Regeln hinzuweisen, die problemloses Umsetzen des Verbalen ins Visuelle gestatten. Unter „Icones“ sind anscheinend Bilder zu verstehen, welche die besten Dichter in ihren Werken liefern und die eine sichtbare Darstellung voraussetzen.

Die Hauptidee der ersten Schrift Winckelmanns sprach Stählin offenkundig nicht an – antike Plastiken, die hier zum allgemeinen Nachahmungsobjekt erklärt werden, erwähnt er überhaupt nicht. Lediglich rationalistische Deklarationen finden Widerhall und geben Anlass zu eigenen Bekenntnissen.

Stählins Lektüre der „Gedanken über die Nachahmung“ ist also eine bemerkenswerte Episode ohne weitere Folgen, da seine bewundernde Äußerung über Winckelmann lediglich seinem Briefpartner bekannt wurde. Stählins Schriften zur Geschichte der russischen Kunst, die ihm die größte Anerkennung bereiteten, enthalten weder namentliche Erwähnung Winckelmanns noch irgendwelche Spuren eines Einflusses seiner Gedankenwelt.²⁵

^{*****} Am Rand: *aufgedacht*.

^{*****} Darüber: *geübt*.

^{*****} Am Rand: *Untersuchung*.

^{*****} Darüber: *brachte*.

²⁴ RNB, Bestand 871, Nr. 191, Bl. 7r–7v.

²⁵ Umso interessanter ist die Erwähnung von Stählins Namen in F. M. Grimms Brief vom 12.–13. August 1781 an Katharina II. im Zusammenhang mit Hubers Übersetzung der „Ge-

3. Die Gründung der Akademie der Schönen Künste (1757) und deren Bedeutung

Die Gründung der Akademie der Schönen Künste am 6. November 1757 war eine der wichtigsten Maßnahmen zur Überwindung des kulturellen Rückstands, den die Russen im 18. Jahrhundert schmerzlich empfanden. Die schnelle Schaffung der neuen Bildungseinrichtung ist zu einem beträchtlichen Maße dem Einfluss des Grafen Ivan Ivanovič Šuvalov, eines aufgeklärten Würdenträgers und Favoriten der Zarin Elizaveta Petrovna, zu verdanken. Seiner Feder entstammte offenkundig die Begründung der Notwendigkeit dieser Einrichtung, die zur Grundlage eines entsprechenden Gesetzes wurde.²⁶

Am 2. März 1763 löste I. I. Beckoj Šuvalov als Präsidenten der Akademie ab. Die sich verschlechternden Beziehungen zur neuen Zarin Katharina II. verursachten eine langfristige Reise Šuvalovs ins Ausland. Von dort aus kümmerte er sich weiter um sein „Lieblingskind“.²⁷

Seit 1763 wurden Ausstellungen an der Akademie zur Tradition. Einmal pro Jahr öffnete die Akademie Tor und Tür für Besucher, die hier sowohl Kopien weltbekannter Meisterwerke als auch Originale von in Russland lebenden Künstlern sowie die neuesten Schöpfungen der Studierenden betrachten konnten.²⁸ Diese Ausstellungen behielten ihren zentralen Platz im künstlerischen Leben Petersburgs bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Am 4. November 1764 bestätigte die Zarin die Statuten der Akademie (der von Šuvalov verfasste Text wurde dabei zu Grunde gelegt),²⁹ die am 7. Juli 1765 ihre Inauguration feierte. Seitdem kann die Rede von einer festen Struktur dieser Bildungseinrichtung sein, die in vier Abteilungen eingeteilt wurde – Historienmalerei, Bildhauerei, Stecher- und Baukunst.³⁰ Im Umfeld der Akademie entstanden die ersten kunsttheoretischen Schriften, die dem Unterricht dienten und für die eine Auseinandersetzung mit Winckelmannschem Gedankengut unumgänglich war.³¹

schichte der Kunst des Alterthums“ (vgl.: Einführung, 7, Anm. 132).

²⁶ Ob učreždenii v S.-Peterburge Akademii chudožestv. In: Polnoe sobranie zakonov Rossijskoj imperii s 1649 goda. SPb. 1830. T. XIV. S. 806.

²⁷ Siehe Kap. II, 2.

²⁸ Dazu: MOISEEVA S. V. Die öffentlichen Ausstellungen in der Sankt Petersburger Akademie der Künste in den Jahren 1762–1770. In: Russische Aufklärungsrezeption im Kontext offizieller Bildungskonzepte (1700–1825). Berlin 2001. S. 41–66.

²⁹ Wie jüngst bewiesen wurde, nahm sich Šuvalov für diese Arbeit das „Etablissement de l'Académie Royale de peinture et de sculpture par lettres patentes du Roy vérifiées en Parlement“ (Paris 1723) zum Vorbild: MOISEEVA S. V. „Reglament Akademii chudožestv“, „Učreždenie Imperatorskoj Akademii Chudožestv v 16-ti punktach“ I. I. Šuvalova 1763 goda i ustavy evropejskich akademij XVII – serediny XVIII veka. In: Problemy razvitija zarubežnogo i russkogo iskusstva. SPb. 1995. S. 71–73.

³⁰ MICHAJLOVA O. V. Učebnyj risunok v Akademii chudožestv XVIII veka. M. 1951. S. 13–14.

³¹ Dazu ausführlich im Kap. III.

Die Schaffung der Akademie wurde als einer der Höhepunkte der aufgeklärten Politik Katharinas II. von russischen Schriftstellern gepriesen. Sowohl M. V. Lomonosov als auch A. P. Sumarokov schrieben 1764 Reden zu ihrer Eröffnung; 1779 hielt Ja. B. Knjažnin eine Ansprache in der Akademie und widmete ihren Zöglingen ein Sendschreiben. Die enge Beziehung zwischen Literaten und der Akademie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gehört zu den charakteristischen Merkmalen der Epoche.

4. D. A. Golicyns Grußschreiben an die Akademie der Schönen Künste

Einen enthusiastischen Mitdenker und Befürworter gewann die neu gegründete Petersburger Akademie im Fürsten Dmitrij Alekseevič Golicyn (1734–1803),³² der von 1754 bis 1768 als russischer Botschafter in Paris tätig war – also gerade zu der Zeit, als Winckelmanns Schriften nach Frankreich gelangten und dort eifrig rezipiert wurden. Da der junge Diplomat das Französische besser als seine Muttersprache beherrschte und kulturell engagiert war, integrierte er sich rasch in das geistige Leben der Weltstadt, wo er bald freundschaftliche Beziehungen zu D. Diderot und F. M. Grimm pflegte. Von patriotischem Schwung erfasst, die Künstler seiner Heimat auf europäisches Niveau zu heben, kompilierte er drei Abhandlungen und schickte sie an die Akademie.³³

In einem dieser Aufsätze Golicyns – „O risunke“ (1769)³⁴ – ist Winckelmanns Einfluss unschwer zu erkennen, was sich durch den großen Erfolg seiner Schriften im Frankreich der 1760er Jahre erklären lässt. Der Titel des Aufsatzes erinnert an die immerwährenden Debatten über die Priorität von Zeichnung oder Farbe, in denen Winckelmann Partei für den „edelsten Contour“ ergriff.

Golicyn beginnt seine kleine Abhandlung mit der hohen Einschätzung des Dädalus, die eine Analogie in der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ hat und auf

³² Zu D. A. Golicyns Biographie und kulturellen Kontakten: CVERAVA G. K. D. A. Golicyn (1734–1803). L. 1975; DULAC G., EVDOKIMOVA L. La Correspondance de Dmitri A. Golitsyn (1760–1784). In: *Dix-huitième siècle*. 1990. Nr. 22. P. 367–400.

³³ Diese waren: 1. „O pol’ze, o slave i pročem chudožestvu“ („Über den Nutzen, den Ruhm und das Übrige der Künste“, 1766); 2. „Opisanie znamenitych proizvedenijami škol i vyšedšich iz onych chudožnikov“ („Beschreibung der dank ihren Werken berühmten Schulen und der aus ihnen hervorgegangenen Künstler etc.“, 1767–1768); 3. „O risunke“ („Über die Zeichnung“, 1769). Alle diese Materialien gehören zu den Beständen der Akademie der Schönen Künste im Russischen Staatlichen Archiv für Geschichte in Petersburg (RGIA). Kurze Auszüge aus der ersten Abhandlung sind veröffentlicht: GOLICYN D. A. O pol’ze, slave i pročem chudožestvu. In: *Istorija estetiki. Pamjatniki mirovoj estetičeskoj mysli*. M. 1964. Bd. 2: *Estetičeskie učenija XVII–XVIII vekov*. S. 765–767.

³⁴ Zwei Versionen dieser Abhandlung sind erhalten: eine französische unter dem Titel „Du dessein“ [sic!] (offenbar das Autograph – RGIA, Bestand 789, Inventarliste 1, Teil 1, Nr. 368, Bl. 3–6) und eine russische (Kopie einer unbekannten Handschrift – Ebenda. Bl. 1–2v, 7–8). Da Golicyns Französisch besser als sein Russisch war, ist der Übersetzer wohl in seiner unmittelbaren Umgebung zu suchen.

Pausanias zurückgeht.³⁵ Indem er Errungenschaften der antiken Kunst charakterisiert, legt Golicyn seine Vorstellung vom Schönen und von den Aufgaben des Künstlers dar, die dem Winckelmannschen Konzept der „idealischen Schönheit“ und ihrer Herausbildung exakt entsprechen:

Alors la beauté ne fut plus astreinte à une simple imitation toujours au dessous de la perfection de l'objet imité. Pour que la copie puisse produire un même effet, il est nécessaire de lui donner quelques avantages sur le modèle. Ainsi les artistes, observant que la nature était avare de ses perfections, que ses cadeaux étaient partagés entre les différentes parties du corps, – profitèrent de ce partage, réunirent en un seul objet toutes ces beautés dispersées et d'une imitation imparfaite ils s'élevèrent jusqu'au beau idéal.

Différents modèles servaient aux peintres grecs pour former une seule figure. Ils y employaient la taille de Phryne, la gorge de Thaïs, le visage de Glycère etc. Leur imagination s'enrichissait et leur goût s'épurait par la contemplation constante de la beauté; et quoiqu'ils ne furent qu'imitateurs, quant aux parties ils étaient inventeurs de l'ensemble. Et en effet et sans considérer combien il fallait de goût et de discernement pour combiner des différentes parties, de manière à en former un tout vrai qui plut, on ne peut attacher trop de prix à leur travail.

Les auteurs et les poètes anciens ont reconnu la supériorité de la beauté idéale sur la beauté naturelle.³⁶

Der unbekannte Übersetzer hatte offensichtlich Schwierigkeiten mit dem Begriff „beauté idéale“, den er nicht besonders geschickt als „мнимая красота“ übersetzte. Das veranlasste ihn zu einer Anmerkung: „Разумом общим воображающей. Beauté idéale“, die erklären soll, was dieser für Winckelmann zentrale Begriff (im deutschen Original „die idealische Schönheit“) bedeutet.³⁷

Auf Winckelmannschen Einfluss sind Golicyns lobende Erwähnungen bestimmter Statuen zurückzuführen – Apoll von Belvedere, Mediceische Venus, Gladiator aus der Villa Borghese, Laokoon- und Niobe-Gruppen³⁸ – sowie die Gegenüberstellung von Raffael und Michelangelo samt der Bemängelung der Unnatürlichkeit des zweiten („les contrastes affectés de Michel-Ange“).

Eine der Hauptthesen Winckelmanns – über die Freiheit der Bürger und über die besondere Achtung der Künstler im antiken Griechenland – findet man in äußerst

³⁵ WINCKELMANN J. J. Geschichte der Kunst des Alterthums. Dresden 1764. S. 7.

³⁶ RGIA, Bestand 789, Inventarliste 1, Teil 1, Nr. 368, Bl. 3–3v. Die russische Version dieser Schlüsselpassage: Ebenda. Bl. 1–1v.

³⁷ Vgl. den Titel eines Unterkapitels „Formation de la beauté idéale“ in der ersten französischen Übersetzung der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ (WINCKELMANN J. J. Histoire de l'art chez les anciens. Ouvrage traduit de l'allemand [par G. Sellius et rédigé par J. B. R. Robinet de Chateaugiron]. Amsterdam 1766. T. 1. P. 261–276).

³⁸ „Voyez la proportion admirable, la force du style du Laocoon, du Gladiateur, l'expression énergique, le divin caractère de l'Apollon, les grâces de la Venus Medici. Quand le dessein réunit la grâce, la beauté et le caractère, il ne saurait aller plus loin“ (RGIA, Bestand 789, Inventarliste 1, Teil 1, Nr. 368, Bl. 3 v.; auf russisch: Ebenda. Bl. 1v).

gekürzter Darlegung auch bei Golicyn. Die gesellschaftliche Freiheit Griechenlands verwandelt sich hier allerdings in die Freiheit der Seelen seiner Künstler. Winckelmanns zweischneidige These wird dadurch wesentlich entschärft:

Les statuaires grecs ne se contentaient pas d'être artistes, leur esprit cultivé par l'éducation, enrichi par l'étude, était encore poli par l'usage du monde: Ils étaient les amis des philosophes, des savants, des grands et les égaux des ceux pour qui ils travaillaient. Aussi leur goût pour les études et la liberté de leur âme respirent dans leur ouvrages.³⁹

Zum Schluss schlägt Golicyn eine Brücke zwischen dem alten Griechenland und dem russischen Reich, behauptet eine Ähnlichkeit jener Situationen, die für die Kunstentwicklung förderlich seien, und äußert den Wunsch, dass die Zöglinge der Akademie die angestrebte Vollkommenheit der Zeichnung möglichst umgehend erreichten.

Wie auch zwei andere Schriften des Fürsten, die Quellen späterer Kompilationen wurden, war dieser Artikel unter den Lehrkräften der Akademie bekannt und brachte ihnen den Kern des Winckelmannschen Gedankenkomplexes – das Konzept der „idealen Schönheit“ – früh nahe. Er lieferte zugleich Informationen über kunsttheoretische Probleme, deren Besprechung in Paris weitergeführt wurde, und forderte die Mitarbeiter der Akademie auf, sich zu europäischen Diskussionen zu bekennen, die eigenen theoretischen Ansätze zu überdenken und sie zu formulieren.

5. Die Wiederbelebung des Stipendiatentums für russische Künstler

Eine der folgerichtigen Maßnahmen, die von der Akademie direkt nach ihrer Gründung unternommen wurde, bestand in der Wiederaufrichtung der seit der Petrinschen Zeit unterbrochenen Tradition des Stipendiatentums junger Künstler, die ab Mitte der 1760er Jahre mit Studienaufenthalten in Frankreich und Italien gefördert wurden. Diese Reisen sind genauer als die früheren dokumentiert, da die Akademie mit ihren Zöglingen korrespondierte und Berichterstattung einforderte.⁴⁰

Auf Grund der dennoch recht lückenhaften Stipendiatenberichte wagte B. Pšibyševskij 1935 zu behaupten, dass die russischen Stipendiaten sich in die „Geschichte der Kunst des Alterthums“ ebenso vertieft hätten wie die Studierenden anderer Kunstakademien in Europa.⁴¹ Die Veröffentlichung einiger Stipendiatenberich-

³⁹ Ebenda. Bl. 5v.

⁴⁰ Zu Stipendiaten und ihren Berichten: TRUBNIKOV A. 1) Pensionery Akademii chudožestv v XVIII v. In: *Starye gody. 1907. Ijul'–Sentjabr'*, S. 349–356; 2) *Pervye pensionery Imperatorskoj Akademii chudožestv*. In: Ebenda. 1916. *Aprél'–Ijun'*, S. 67–92; GOLOVENKOVA R. V. *Pensionery-živopiscy Akademii chudožestv v XVIII veke*. In: *Voprosy chudožestvennogo obrazovanija*. L. 1974. Vyp. VII. S. 73–83; EVSINA N. A. *Arhitekturnaja teorija v Rossii vtoroj poloviny XVIII – načala XIX veka*. M. 1985. S. 101–161.

⁴¹ PŠIBYŠEVSKIJ B. *Vinkel'man*. In: VINKEL'MAN I. I. *Izbrannye proizvedenija i pis'ma*. M.; L. 1935. S. 77–78.

te aus den 1770er Jahren⁴² hat I. Husar veranlasst, sich 1937 vorsichtiger zu äußern: „Wie wir sehen, leben und weben die Kunstjünger in Rom in der von Winckelmann geschaffenen Atmosphäre“.⁴³

Im Unterschied zu dem gut durchdachten Pariser Lehrprogramm der Stipendiaten beschränkte man sich in Rom in der Regel darauf, die Antiken zu besichtigen und die berühmten Skulpturen immer wieder fleißig abzuzeichnen. Das gilt z. B. für Anton Pavlovič Losenko, der im Dezember 1765 als einer der ersten für drei Jahre nach Italien gereist war.⁴⁴ Die Berichte russischer Stipendiaten sind von der Idee des unabdingbaren Lernens an den antiken Statuen durchdrungen. Der Cortile del Belvedere, wo die wichtigsten der von Winckelmann beschriebenen Statuen ausgestellt waren, wurde am häufigsten besucht, wie dies M. I. Kozlovskij,⁴⁵ A. M. Ivanov⁴⁶ und F. F. Šcedrin⁴⁷ bezeugen.

Nicht zu unterschätzen ist, dass die Russen in Rom von Johann Friedrich Reiffenstein (1719–1793)⁴⁸ betreut wurden, der zum unmittelbaren Umfeld Winckelmanns gehörte und sich 1762 in Rom niederließ. Am 7. Januar 1771 wurde er zum Kommissionär und 1780 zum Ehrenmitglied der Petersburger Akademie der Schönen Künste ernannt, wie es aus einer ihm gewidmeten Einheit im Archiv der Akademie hervorgeht.⁴⁹

Für viele Stipendiaten bedeutete die Begegnung mit antiken Plastiken eine innere Wandlung, eine tiefgreifende Änderung der Vorstellungen, wie z. B. einem kollektiven Bericht von A. Ivanov, M. Ivanov und I. Bel'čenkov (1773) zu entnehmen ist. In der Ewigen Stadt hätten sie begriffen, dass die Natur verwirren und sogar blenden könne, dass sie mehr Schlechtes als Schönheit berge, die sich dann aber „glücklich“ in antiken Skulpturen offenbare:

С рачением рассматриваем, сколько возможность позволяет, оные вещи, которых долговременное учение и подражание делает искусных художников, что

⁴² *Mastera iskusstva ob iskusstve: Izbrannye otryvki iz pisem, dnevnikov, rečej i traktatov v četyrech tomach. Pod obšč. red. D. Arkina i B. Ternovca. M.; L. 1937. Bd. IV. S. 45–54.* Stipendiatenberichte werden im Folgenden nach einer späteren Ausgabe zitiert: *Mastera iskusstva ob iskusstve: Izbrannye otryvki iz pisem, dnevnikov, rečej i traktatov v semi tomach. Pod obšč. red. A. A. Gubara, A. A. Fedorova-Davydova, I. L. Maca, V. N. Graščenkova. M.; L. 1967. Bd. VI. S. 98–101.*

⁴³ HUSAR I. Winckelmann in den ostslawischen Ländern. In: *Beiträge zu der internationalen Wirkung J. J. Winckelmanns. Stendal 1979. Teil 2/3. S. 46.*

⁴⁴ Die Forschung verfügt lediglich über seinen Pariser „Žurnal“ (*Mastera iskusstva ob iskusstve. Bd. VI. S. 62–73*).

⁴⁵ Ebenda. S. 98.

⁴⁶ RGIA, Bestand 789, Inventarliste I, Teil 1, Nr. 635, Bl. 53.

⁴⁷ *Mastera iskusstva ob iskusstve. Bd. VI. S. 136.*

⁴⁸ JUSTI C. Winckelmann und seine Zeitgenossen. 5. Aufl. Köln 1956. Bd. III. S. 336. Im Laufe mehrerer Jahre begleitete Reiffenstein hochgestellte Besucher in der Ewigen Stadt; er ist ebenfalls in Goethes „Italienischer Reise“ erwähnt.

⁴⁹ *Delo o gospodine početnom akademike i komissionere Rejfenštejne (aprel' 1771 – 8. nojabrja 1784 goda).* In: RGIA, Bestand 789, Inventarliste I, Teil 1, Nr. 436.

теперь нас весьма в оном мнении подтверждает: прежде мы думали, как и много прочих, что и без них можно достичь до совершенства, имея хорошее наставление от мастера, соединя к неусыпным трудам и непрерывному учению натуры. Но теперь видим, что мы весьма ошибались и что оная самая натура нас ослепляет, будучи столь часто различна и имея в себе без сравнения более худого, нежели той красоты, которую антики столь счастливо в своих работах показали.⁵⁰

Bezeugt das kollektive Bekenntnis A. Ivanovs, M. Ivanovs und I. Bel'čikovs die Aneignung einer der Hauptempfehlungen Winckelmanns (antike Statuen seien gegenüber der Natur für das Erlernen besser geeignet), kann dieses in Bezug auf den talentierten Bildhauer Michail Ivanovič Kozlovskij nicht behauptet werden.

Kozlovskij verbrachte fast sechs Jahre (1774 bis 1779) in Rom; von dort aus schickte er 1776 seine Aufzeichnungen nach Petersburg. Die knappen und manchmal kritischen Worte über die antike Skulptur in diesem „Žurnal“ sind von Winckelmanns enthusiastischen Äußerungen weit entfernt. Zwar bewundert Kozlovskij die von den Deutschrömern so geschätzten Raffael und Poussin, doch ist es auffallenderweise Michelangelo, der ihn völlig hinreißt.⁵¹ Dessen emotional bewegte und kraftvolle Gestalten entsprachen wohl am ehesten den Vorstellungen des jungen Russen. Kozlovskij beschloss seine kurze Beschreibung mit einem Lobe Roms: es sei eine echt philosophische Stadt („истинно место философическое“), wo man verschiedene Fähigkeiten ausbilden könne, wozu auch der Mangel an Belustigungen beitrage.

Die ersten Stipendiaten der Petersburger Akademie gelangten nach Rom, als theoretische Grundlagen des Unterrichts an dieser Einrichtung noch im Werden begriffen waren. Die jungen Menschen, deren Voreingenommenheit daher recht gering war, kamen in der Ewigen Stadt mit vielerlei Wirkungsfaktoren in Berührung. Sie rezipierten hier Winckelmanns Ideen eher in allgemeiner mündlicher Form – dank Kontakten mit westlichen Künstlern und Intellektuellen – und nicht anhand seiner Schriften.

6. Winckelmann in J. G. Reichels Rede über antike Künste (1770)

Johann Gottfried Reichel (1727–1778) war ein weiterer Deutscher, der nach dem Studienabschluss an der Leipziger Universität und nach kurzer literarischer Tätigkeit von J. Ch. Gottsched (wie früher J. Stählin) nach Russland empfohlen worden war.⁵² Gleich nach seiner Ankunft in Russland im Juli 1757 nahm er seine Lehrtätigkeit an

⁵⁰ Raport Archipa Ivanova, Michaila Ivanova i Ivana Bel'čenkova. In: *Mastera iskusstva ob iskusstve*. Bd. VI. S. 111.

⁵¹ So beschreibt der junge Bildhauer z. B. das „Jüngste Gericht“ in der Sixtinischen Kapelle – mit einem Satz, der von den grammatischen Regeln abweicht: „Расписана вся Микеланджем; главная картина представляет Страшный суд, где сей мастер показал ужасное дарование и искусство, как жаркая связка груштов, также весьма крепкой и ученой рисунок“ (Ebenda. S. 98).

⁵² Siehe das ihm gewidmete Kapitel im Buch: LEHMANN U. Der Gottschedkreis und Rußland. Deutsch-russische Literaturbeziehungen im Zeitalter der Aufklärung. Berlin 1966. S. 48–58.

der Moskauer Universität auf. Als Inhaber des Lehrstuhls für Geschichte (seit 1760) brachte Reichel einige historische Kompilationen heraus. 1762 redigierte Reichel die Zeitschrift „Sobranie lučšich sočinenij“, die größtenteils von Studenten der Universität angefertigte Übersetzungen aus der französischen und deutschen Literatur enthält.

Am 22. April 1770, am Geburtstag der Zarin Katharina II., hielt Reichel vor der Versammlung der Moskauer Universität eine „Rede über die antiken Künste, in denen Idee und Fertigkeit von Künstlern Lob verdienen“ in russischer Sprache, die mit einem umfangreichen Kompliment an die Monarchin eingeleitet wird. Den Hauptteil bilden Reichels Überlegungen über vier Künste: Drechslerei („токарное искусство“), Bildhauerei, Malerei und Architektur.⁵³

In einer der ersten Fußnoten auf S. 7 empfiehlt er seinen Zuhörern, Winckelmanns „Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums“ zu lesen (kurz darauf weist er auf die „Geschichte der Kunst des Alterthums“ hin) und würdigt die Verdienste „um die Schönen Künste“ des zwei Jahre zuvor ermordeten deutschen Gelehrten. Seine Schriften werden auch als Beitrag zur Schönen Literatur hoch bewertet.⁵⁴

Zahlreiche Anmerkungen in Reichels Rede weisen auf seine Quellen hin. Er stützt sich sowohl auf antike Autoren⁵⁵ als auch auf zeitgenössische Kunstgelehrte,⁵⁶ um seinen Zuhörern die Notwendigkeit des Studiums der antiken Kunst nahezubringen. Man findet Hinweise auf Winckelmann, wenn Reichel die griechische Kunst als Gipfel der antiken Errungenschaften bezeichnet, erste griechische Skulpturen charakterisiert, Dioskorides' und Solons Verdienste hervorhebt, Art und Weise der Herstellung von griechischen Statuen beschreibt, von der Bemalung der Räume in der Antike, von der Enkaustik und deren Farben berichtet.⁵⁷ Auf S. 10 erwähnt Reichel mit hoher Wertschätzung Winckelmanns berühmte Beschreibung des Laokoon. Auf S. 26 empfiehlt er seinen Studenten Lessings „Laokoon“ ebenso respektvoll („презрядная книжка“), ohne zu Lessings Kritik an Winckelmann Stellung zu nehmen. Der Schlussteil der „Rede“ polemisiert implizit gegen Winckelmanns Meinung zu Kunst fördernden Faktoren. Reichel behauptet, dass das „Wohlwollen der regierenden Personen den Künsten gegenüber“ wie auch gute Erziehung und Bildung eine viel wichtigere Rolle als das Klima spielten.⁵⁸

⁵³ REICHEL: I. G. Slovo o chudožestvach drevnich, v kotorych zamysl i iskusstvo chudožnikov pochvalu zasluživajut. [M.] 1770. S. 8–16, 16–21, 21–26, 26–29.

⁵⁴ „О заслугах Винкелманна, коварно лишенного жизни, какие он оказал в свободных художествах, лучше молчать, нежели мало говорить. Сочинения же сего в художествах искуснейшего мужа достойны того, чтоб любители словесных наук читали их с великим прилежанием“ (Ebenda. S. 8).

⁵⁵ Aulus Gellius, Plinius d. Ä., Claudius Aelianus, Horaz.

⁵⁶ J.-B. Du Bos, A. C. Fugère, A.-Y. Goguet, Ph. D. Lippert, G. E. Lessing, W. Hamilton, J. D. Le Roy, J. Stuart et al.

⁵⁷ Ebenda. S. 7, 9, 14, 19, 23, 25.

⁵⁸ Ebenda. S. 29–31.

Offenkundig war Reichel der erste in Russland, der sowohl das Hauptwerk Winckelmanns als auch seine anderen Schriften aufmerksam in Originalsprache studierte. Diese galten für ihn in erster Linie als wissenschaftliche Werke, die zuverlässige Informationen zur antiken Kunst enthalten. Also kann mit hoher Wahrscheinlichkeit angenommen werden, dass Reichel Winckelmanns Werke auch in seinem Unterricht aktiv einsetzte. Mit seiner Rede legte Reichel den Grundstein für die spätere intensive Auseinandersetzung mit Winckelmanns Gedankengut an der Moskauer Universität.

II. WINCKELMANN UND DIE RUSSISCHE REISEKULTUR IN DER ZWEITEN HÄLFTE DES 18. JAHRHUNDERTS

1. Zur Tradition russischer Italienreisen

Das alte Russland kannte eine lange Tradition von Handels- und diplomatischen Italienreisen, die in der Regel ihren Niederschlag im Schrifttum fanden.¹ Die Petrinische Epoche intensivierte Kontakte zu den Staaten der Apenninen-Halbinsel und rief eine neue Art von Reisen und ihrer Beschreibungen hervor. Die so genannten „Menschen der Petrinischen Epoche“, deren Blick von vornherein pragmatisch war, sahen in den Reisenotizen den Zweck, das Gesehene zu begreifen und für sich selbst zu bewahren. Das Itinerar der petrinischen Zeit erweiterte sich – Diplomaten bereisten Rom, Florenz, Malta; junge Adlige studierten in Venedig Schiffsbau und Nautik, in Padua Medizin usw.²

Sowohl der staatliche Zwang zu den Auslandsreisen als auch ihre Förderung ließen mit dem Tod des großen Reformers nach. Die kulturellen Beziehungen zwischen den Ländern rissen dadurch aber nicht ab – Auftritte italienischer Schauspieler und Sänger gehörten seit der Regierung von Anna Ioannovna zum Bestandteil des musikalischen Lebens am russischen Hof; italienische Baumeister waren ständig in Petersburg tätig.

Gegen Mitte des 18. Jahrhunderts wuchsen die kulturellen Bedürfnisse der russischen Aristokratie in einem Maße, dass immer mehr Adlige Italien in ihre Reiserouten einbezogen.³ Der in Europa verbreitete Ruf dieses Landes als Schatzkammer der Kunst erhielt für die Russen zunehmende Bedeutung: so besuchte der junge A. S. Stroganov, der künftige Präsident der Akademie der Schönen Künste, 1754–55 Italien im Rahmen seiner ersten längeren Reise von 1752 bis 1757.⁴ Der Nachwuchs einer anderen aristokratischen Familie – die Brüder Aleksandr, Pavel und Petr De-

¹ Zum Thema siehe vor allem: KAZAKOVA N. A. Zapadnaja Evropa v russkoj pis'mennosti XV–XVI vv. Iz istorii meždunarodnych svjazej Rossii. L. 1980; LO GATTO E. Russi in Italia. Roma 1971; L'Est Europeo e l'Italia: Immagini e rapporti culturali. Genève 1995.

² Einen grundlegenden Überblick über die Quellen enthält das Buch: TRAVNIKOV S. N. Putevye zapiski Petrovskogo vremeni (problemy istorizma). M. 1987.

³ W. Berelowitsch, der die Bedeutung Frankreichs für die russische „Grand Tour“-Tradition untersuchte, behauptet, dass eine ausgedehnte Europareise am Ende der Regierungszeit von Elizaveta Petrovna für russische Aristokraten ein übliches Unternehmen geworden sei. Frankreich war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts für russische Reisende das attraktivste Land, das Vertreter von insgesamt 75 adligen Großfamilien zu der Zeit besuchten (BERELOWITSCH W. La France dans le „Grand Tour“ des nobles russes au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle. In: Cahiers du Monde russe et soviétique. 1993. Vol. XXXIV (1–2), janvier–juin. P. 193–194).

⁴ Izvlečenija iz pisem barona A. S. Stroganova k svoemu otcu baronu S. G. Stroganovu vo vrenja putešestvija pervogo za graniceju v 1752–1756. Soobščil N. M. Kolmakov. Russkaja starina. 1887. Bd. 54. April. S. 92–94.

midov – befand sich Anfang der 1750er bis Anfang der 1760er Jahre im Ausland (Deutschland, Österreich, Italien, Schweiz, Frankreich, England, Holland), worüber sie ihrem Vater G. A. Demidov regelmäßig berichteten.⁵

Italien wird seit dieser Zeit von russischen kunstinteressierten Adligen zunehmend besucht. Sie traten hier in Kontakt zu Winckelmann, seinen Ideen und seinem unmittelbaren Umfeld.

2. Šuvalovs Sorge um die Akademie während seines Auslandsaufenthalts

Ivan Ivanovič Šuvalov (1727–1797), einer der Mitbegründer der Moskauer Universität und deren erster Kurator sowie erster Präsident der Akademie der Schönen Künste, bestimmte de facto die Bildungspolitik des Reiches in den 1750er Jahren. Nach der Thronbesteigung Katharinas der Großen im Juni 1762 war die Anwesenheit des ehemaligen Favoriten der Zarin Elizaveta Petrovna zunächst für die neue Herrscherin im Lande unerwünscht.

Im April 1763 fuhr der in Ungnade gefallene Würdenträger ins Ausland, wo er 14 Jahre verbrachte.⁶ Nach Aufenthalt in Paris und London ließ sich Šuvalov 1767 für sechs Jahre in Italien nieder.⁷ Es ist höchst wahrscheinlich, dass er Winckelmann im Frühjahr 1768 (wenn nicht früher) getroffen hat. Šuvalov besichtigte zu dieser Zeit Rom zusammen mit dem Präsidenten der Akademie der Wissenschaften, dem Grafen K. G. Razumovskij, und dessen Sohn Aleksej.⁸ Winckelmann hat damals den Hauslehrer des letzteren, den Literaten Ludwig Heinrich Nikolay, kennengelernt; dies belegen zwei seiner Briefe.⁹

Leider ist Šuvalovs Korrespondenz aus diesen Jahren großenteils verschollen; lediglich ein kleiner Teil von dem, was er an seine Schwester Fürstin P. I. Golícyna aus Italien schrieb, ist 1845 in der Zeitschrift „Moskvitjanin“ veröffentlicht worden.

⁵ Die Briefe werden im Archiv der Petersburger Abteilung des Instituts für Geschichte der russischen Akademie der Wissenschaften aufbewahrt und zur Zeit von G. A. Pobedimova und P. I. Choteev zum Druck vorbereitet. Eine Übersicht der Korrespondenz und Auszüge aus den in Deutschland geschriebenen Briefen siehe: ISKJUL' S. N., POBEDIMOVA G. A., CHOTEV P. I. Iz pisem rossijskich putešestvennikov XVIII veka (brat'ja Demidovy v Germanii). In: Nemcy v Rossii. Russko-nemeckie naučnye i kul'turnye svjazi. SPb. 2000. S. 170–179.

⁶ Šuvalov verließ Russland am 23. April 1763 und kehrte am 9. September 1777 zurück, wie dies aus Dokumenten des Auswärtigen Amtes hervorgeht (KOSTYŠYN D. N. Diplomatičeskoe poručenie Ekateriny II I. I. Šuvalovu. In: I. I. Šuvalov (1727–1797): Prosveščennaja ličnost' v Rossijskoj istorii. SPb. 1998. S. 116; vgl.: KANTOROVIČ I. V. Salon I. I. Šuvalova. In: Vestnik Moskovskogo universiteta. Serija 8. Istorija. 1996. Nr. 4. S. 58).

⁷ Der Würdenträger hielt sich vom Mai 1767 bis November 1773 in Italien auf (Jean Schouvalow. Sa vie publique et privée sous les regnes d'Elisabeth, de Pierre III et Catherine II. In: GARF, Bestand 728 (Zimnij dvorec). Inventarliste I. Nr. 112. Bl. 124v. KOSTYŠYN D. N. Diplomatičeskoe poručenie Ekateriny II I. I. Šuvalovu. S. 117).

⁸ HEIER E. L. H. Nikolay (1737–1820). The Hague 1965. S. 27.

⁹ RÜDIGER H. Eine verlorene Schrift Winckelmanns? Zwei Briefe Winckelmanns an L. H. Nikolay. In: Antikerezeption, Antikeverhältnis, Antikebegegnung in Vergangenheit und Gegenwart. Stendal 1983. S. 303–322.

Die künstlerischen Interessen des Bruders waren ihr ziemlich fremd, darum erfährt man aus dieser Korrespondenz mehr über Einzelheiten des Alltags als über Šuvalovs geistiges Leben. So kann dem Brief vom 20. Oktober 1770 entnommen werden, dass zu Šuvalovs Kreis in Rom viele Ausländer, aber kaum Italiener gehörten.¹⁰ Dies macht Šuvalovs frühe Kontakte zu Winckelmanns Umfeld noch wahrscheinlicher.

Der Winckelmannsche Einfluss auf den russischen Mäzen ist in erster Linie aus seinem Geschenk an die Akademie ersichtlich. Anfang 1769 traf ein Schiff in Petersburg ein, das Šuvalovs Gabe an die Akademie transportierte: etwa 70 von den besten römischen, florentinischen und neapolitanischen Statuen abgenommene Formen (von ihnen wurden kurz darauf Gipsabgüsse für den Unterricht angefertigt), sowie Zeichnungen, Stiche, Gemälde von Rubens und Andrea del Sarto und vier Bilder von A. P. Losenko.¹¹ Wie die Forschung schon feststellte, spiegelte Šuvalovs Auswahl Winckelmanns Werteskala eindeutig wider.¹² Die Akademie nahm Šuvalovs großzügige Schenkung an – und ignorierte seine weitere Initiative: die Gründung einer Akademie für russische Künstler in Rom nach französischem Vorbild.¹³

Obwohl Šuvalov vom Posten des Präsidenten der Akademie früh abgelöst wurde, war diese Einrichtung von Anfang an von seinen Ideen und seiner Persönlichkeit entscheidend geprägt. Seine gezielte Schenkung an die Petersburger Akademie richtete deren Lehrplan schon in der frühen Phase auf den Winckelmannschen Gedankenkomplex aus und diente der weiteren Verbreitung seiner Wertvorstellungen in Russland.

¹⁰ Pis'ma I. I. Šuvalova k sestre ego rodnoj, knjagine P. I. Golicynoj. In: Moskvitjanin. 1845. Č. V. S. 60. Zu den Kontakten I. I. Šuvalovs in Italien siehe: BUSIRI VICI A. L'erudito della corte Russa del settecento, I. I. Schuvaloff, ed i suoi rapporti con Roma. In: L'urbe. Nuova serie. Nr. 6. Novembre/Dicembre. 1976. P. 39–52.

¹¹ Siehe Inventarliste: „Opis' formam gipsovym, iz italijanskogo goroda Civitavechii vyvezennym v 1769-m godu v Imperatorskiju Akademiju chudožestv popečeniem ego prevoschoditel'stva I. I. Šuvalova“ und „Rečr vsčam, privezennym v Akademiju iz Civita Vechija v [1769 godu] so šchiporami Ramer i Fletšerom pod klejmom krasnych liter S E. M B.“ In: Sbornik materialov dlja istorii Imperatorskoj S.-Peterburgskoj Akademii chudožestv za sto let eja suščestvovanija. Izd. pod red. P. N. Petrova. SPb. 1861. Č. I. S. 196–198, 198–203.

¹² Die Liste eröffnen Apoll von Belvedere, der Farnesinische Herkules, Venus von Medici, Venus Kallypigos, die Niobe-Gruppe, Laokoon-Gruppe, der Sterbende Fechter. Von den neuzeitlichen Meisterwerken werden lediglich zwei Bacchus-Skulpturen (von Michelangelo und von Sansovino) genannt.

¹³ Es ist bekannt, dass Šuvalov dieses Projekt Ende der 1770er Jahre sowohl mit P. Batoni als auch mit A. R. Mengs besprach (MOISEEVA S. V. I. I. Šuvalov i Akademija chudožestv konca 1750–1770-ch godov. In: Znatočestvo, kollekcionirovanie, mecenatstvo. SPb. 1992. S. 23). Zu späteren Italien-Kontakten siehe den Brief des Kardinals F.-J. de Pierres de Bemis an I. I. Šuvalov vom 17. Januar 1776 aus Rom, in dem er sich für die Bekanntschaft mit S. P., N. P. Rumjancev und F. M. Grimm bei Šuvalov bedankt (GOLICYN N. I. I. Šuvalov i ego inostrannye korrespondenty. In: Literaturnoe nasledstvo. M.; L. 1937. Bd. 29/30. S. 290).

3. Die Voroncovs und Winckelmanns Umfeld

Bedeutsam sind die Kontakte Winckelmanns und seiner Umgebung zu der mächtigen Familie Voroncov. Als die Ankunft des Kanzlers, Graf M. I. Voroncov, im Februar 1764 in Rom erwartet wurde, teilte Winckelmann in seinen Briefen an F. R. von Berg und Baron J. H. Riedesel mit, dass er dem russischen Würdenträger vorgestellt werden möchte. Höchst wahrscheinlich kam diese Bekanntschaft dann auch zustande.

Des Kanzlers Neffe Graf Semen Romanovič Voroncov (1744–1832) verbrachte insgesamt fünf Jahre in Italien. Aus gesundheitlichen Gründen verließ er 1778 Russland und ging für drei Jahre nach Pisa, von wo aus er das Land bereiste.¹⁴ Oft hielt er sich in Rom auf, wo er A. R. Mengs' „diesen großen Menschen“, kennenlernte und sich häufig mit ihm unterhielt. Dies bezeugt Voroncovs Brief an A. A. Bezborodko vom 17. September 1795, in dem er den Maler Ludwig Guttenbrunn Bezborodko empfiehlt und Mengs' hohe Meinung über diesen wiedergibt.¹⁵

Während seines ersten Aufenthaltes auf der Apenninen-Halbinsel soll Voroncov die zweibändige Ausgabe der „*Monumenti antichi inediti*“ (Roma 1767) von Winckelmann gekauft haben, wie aus Rechnungen dieser Reise hervorgeht. Wie M. E. Šlykova feststellte, war der junge Aristokrat dank Reiffenstein mit dem Künstlerkreis der Winckelmann-Verehrer in Kontakt getreten. Er bestellte Bilder bei J.-Ph. Hackert, L. Guttenbrunn, G. Pichler, J. H. Tischbein, G. Volpato u. a., frequentierte Kunstsammlungen, kaufte Kopien antiker Statuen (unter anderem des Apolls von Belvedere und der Mediceischen Venus).¹⁶ Als russischer Botschafter in Venedig 1782–83 tätig, vervollständigte S. R. Voroncov dort seine Sammlung weiter.

S. R. Voroncovs Schwester, Fürstin Ekaterina Romanovna Daškova (geb. Voroncova) besuchte Italien 1781 zusammen mit ihrem Sohn nach dessen Studium in Schottland und lernte in Rom Persönlichkeiten aus Winckelmanns Umgebung kennen: den französischen Diplomaten und Literaturdilettanten Kardinal François Bernis, den schottischen Maler Gevin Hamilton, den spanischen Diplomaten und Autor José Nicolas d'Azara. Dieser schenkte ihr feierlich Winckelmanns Werke.¹⁷ Jeden Vormittag besichtigte Daškova mit der ihr eigenen außerordentlichen Energie

¹⁴ VORONCOV S. R. Avtobiografija. In: Russkij archiv. 1876. Kn. 1. Vyp. 1. S. 45.

¹⁵ „Ayant été à Rome du vivant du Mengs que j'ai beaucoup vu, ce grand homme avoit la plus haute opinion des talents du porteur de cette lettre que j'ose recommander à vos bontés, monsieur le copte. Il m'a répété que la correction du dessein et la beauté, ainsi que la vérité du colori[t] de Mr Guttenbrun sont telles qu'il ne connoissoit aucun peintre à Rome qui puisse lui être comparé [...]“ (Russkij archiv. 1873. Nr. 9. Spl. 1688).

¹⁶ ŠLYKOVA M. E. Ital'janskoe putešestvie grafa S. R. Voroncova (1775–1776). In: Voroncovy – dva veka v istorii Rossii. Materialy pjatych Voroncovskich čtenij, posvjaščennyh 190-letiju so dnja smerti A. R. Voroncova (11–12 okt. 1995 g., g. Vladimir). Sost. i red. V. N. Aleksejev. Petuški 1996. Vyp. 2. S. 168–174.

¹⁷ DAŠKOVA E. R. Zapiski. Pis'ma sester M. i K. Vil'mot iz Rossii. Pod obščej red. S. S. Dmitrieva. Sost. G. A. Veselaja. M. 1987. S. 135.

Meisterwerke der Kunst in Rom und in den Vororten.¹⁸ Am Nachmittag empfing sie hier weilende Künstler. Während einer Audienz unterhielt sie sich mit Papst Pius VI. über vatikanische Kunstschatze,¹⁹ die 1771–1794 im Museo Pio-Clementino ausgestellt waren.²⁰

Vasilij Nikolaevič Zinov'ev (1755–1827) war mit S. R. Voroncov sowohl freundschaftlich als auch verwandtschaftlich verbunden.²¹ Während seines Auslandsaufenthaltes 1784–1788 (Deutschland, Italien, Frankreich und England) korrespondierte er rege mit dem Ehemann seiner Cousine; seine Briefe sind mit Absicht als eine Art Tagebuch abgefasst.²² Zu Beginn seiner Reise strebte Zinov'ev an, Kontakte mit europäischen Freimaurern zu knüpfen.²³ Des Weiteren interessierte er sich zunehmend für die Kunst und vervollständigte systematisch seine Bildung.

Von Januar bis August 1785 weilte Zinov'ev in Rom,²⁴ wo er zwei berühmte Maler besuchte – Pompeo Batoni und Angelica Kauffmann. Kein Fachmann, fand er in den Porträts des ersteren wenig Ausdruck und kein naturgetreues Kolorit. Über Gemälde der letzteren meinte Zinov'ev, diese ähnelten einander im höchsten Grade und es genüge, nur eines von ihnen zu sehen. Zudem kritisierte er gerade das, was in Kauffmanns Bildern von Winckelmanns Anhängern geschätzt wurde, – ihre Figuren stellten eher antike Statuen als lebendige Menschen dar.²⁵ Die in Rom herrschenden Prioritäten übten jedoch ihre Wirkung auf Zinov'ev aus, und er teilte am 12./23. Februar mit, dass er den gesamten Morgen bei Winckelmann-Lektüre verbracht hatte („Утро провел за чтением Винкельмана“).²⁶ Mit Sicherheit ging es um die „Geschichte der Kunst des Alterthums“, die Zinov'ev dann im Juli Voroncov mit der Empfehlung zum Studium zukommen ließ.²⁷

¹⁸ Ebenda. S. 132.

¹⁹ Ebenda.

²⁰ Bekanntlich hatte sich Winckelmann an der Auswahl der hier ausgestellten Statuen beteiligt und das Konzept von Museo Pio-Clementino bestimmt (Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti. Milano 1931. Vol. X. P. 574).

²¹ Voroncovs Frau (geb. Ekaterina Alekseevna Sinjavina), die Tochter des Admirals A. N. Sinjavin, war Zinov'evs Cousine ersten Grades.

²² Zinov'ev bekannte selbst, dass es ihm leichter fälle, einmal etwas aufzuschreiben, als mehrmals das gleiche in Briefen an die Verwandten zu wiederholen, zumal er wisse, dass sein Text ohnehin unter ihnen kursieren wird (Žurnal putešestvija V. N. Zinov'eva po Germanii, Italii, Francii i Anglii. In: Russkaja starina. 1878. Bd. XXIII. Oktjabr'. S. 231).

²³ LOTMAN JU. M. Čerty real'noj politiki v pozicii Karamzina 1790-ch gg. (k genezisu istoričeskoj koncepcii Karamzina). In: XVIII vek. L. 1981. Sb. 13. S. 110–114.

²⁴ Von hier aus unternahm er Reisen nach Florenz, Neapel und in andere Städte.

²⁵ „Был у Анжелики Кауфман, о которой мое мнение, что ее картины приятны, но когда увидишь одну, то и все уже видел, ибо она очень друг на дружку походят, а паче лица. Сверх того, кажется мне, что фигуры ее более на древние статуи, нежели на изображения нынешних людей, походят“ (Žurnal putešestvija V. N. Zinov'eva po Germanii, Italii, Francii i Anglii. In: Russkaja starina. 1878. Bd. XXIII. Nojabr'. S. 400).

²⁶ Ebenda. S. 402.

²⁷ Ebenda. S. 414.

Verfügt die Forschung über begrenzte Materialien zu intellektuellen Interessen anderer russischer Aristokraten, die im 18. Jahrhundert Italien besuchten, legt das Voroncov-Beispiel anschaulich dar, mit welchen Kreisen sie in der Ewigen Stadt in Berührung kamen und welche Auffassungen sie sich dort aneignen konnten. Hatte bei den jungen Stipendiaten der Petersburger Akademie der Schönen Künste die Entwicklung praktischer Fähigkeiten Vorrang genossen, so waren sprachkundige Adlige eindeutig die ersten russischen Leser Winckelmanns, die dank ihrem Bildungsniveau besser darauf vorbereitet waren, die neuen ästhetischen Ideen und Konzepte aufzunehmen. Diese bildeten dann die Basis sowohl ihrer sammlerischen Aktivitäten als auch ihres Mäzenatentums.

4. N. A. L'vovs italienische Reise (1781) und ihre Werteskala

Das italienische Tagebuch des Architekten und Dichters Nikolaj Aleksandrovič L'vov (1753–1803) verdient besondere Beachtung, da dieser einerseits der Künstlerwelt angehörte, andererseits über Vor- und Sprachkenntnisse verfügte, die ihm eine unmittelbare Aufnahme des europäischen Gedankenguts und Reflexionen über beachtete Kunstwerke erleichterten.²⁸

Als Kurier des Auswärtigen Amtes besuchte L'vov von Mai bis Juli 1781 Neapel, Rom, Livorno, Pisa, Florenz, Bologna, Venedig und kehrte über Wien nach Russland zurück.²⁹ Diese Dienstreise wurde benutzt, um italienische Sehenswürdigkeiten und Sammlungen anzusehen. Der Künstler begann auf der Rückfahrt in Livorno ein Tagebuch zu führen, das ausschließlich der Kunstbetrachtung gewidmet ist.³⁰

Zu verzeichnen ist Voreingenommenheit und sogar Parteilichkeit im „Italienischen Tagebuch“, die sich durch L'vovs Auseinandersetzung mit der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ im Vorfeld der Reise erklären lässt.³¹ Aus allen Urteilen L'vovs spricht eine vorgegebene Werteskala: so äußerte er sich immer wieder ab-

²⁸ Aus den Dokumenten des Auswärtigen Amt, an dem L'vov im Mai 1779 eine Position erhielt, geht hervor, dass er „Kenntnisse der italienischen, französischen und deutschen Sprache“ besaß.

²⁹ In den 1770er Jahren war L'vov mehrfach als diplomatischer Kurier in Dänemark, Deutschland und Polen. Die erste längere Auslandsreise unternahm L'vov 1776–1777 im selben Auftrag nach London, Madrid und Paris. Zu seinen künstlerischen Eindrücken in Paris siehe das Tagebuch des Fabelschreibers I. I. Chemmicer: *Sočinenija i pis'ma Chemicera po podlinnym ego rukopisjam, s biogr. stat'eju i primeč.* Ja. Grota. SPb. 1873. S. 371–394.

³⁰ Zu L'vovs Route und Werteskala siehe ausführlicher im Geleitwort zur Edition: L'vov N. A. *Italienisches Tagebuch: Ital'janskij dnevnik*. Hrsg. und kommentiert von K. Yu. Lappo-Danilevskij. Übers. aus dem Russischen von H. Rothe und A. Lauhus. Köln, Weimar, Wien 1998. Diese Ausgabe wird im Text dieses Unterkapitels mit Folioangaben zitiert.

³¹ Am 9. März 1781 trug L'vov das folgende Zitat aus der französischen Übersetzung der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ von G. Sellius und J. B. R. Robinet de Chateaugiron (1766) in sein Arbeitsheft ein: „D'autres ouvrages remarquables en ce genre sont Hilaira et Phaebe à Thebes, avec les chevaux de Castor et de Pollux faits de bois d'ébene et d'ivoire par Dipaeus et Scyllis disciples de Dédale [...]“. T. I. P. 18“ (L'vov N. A. *Putevaja tetrad'* Nr. I. In: IRLI, 16.470. Bl. 61v).

wertend über die Gotik und über den Barock und schrieb fortwährend entzückt von den besichtigten Antiquitäten.

Als einen der Höhepunkte der antiken Plastik betrachtet L'vov die Niobe-Gruppe und demonstriert dabei die wörtliche Abhängigkeit seiner Meinung von der Winkelmanns:

Групп Ниобеи и семьи ея, кроющих[ся] от стрел Д[ианы] и А[поллона], коих они прогневали.

Сей групп, пример совершенства греческой резьбы, есть один из тех редких остатков, где виден высочайший стиль греч[еских] худож[ников], до Праксителя и Фидияса употребляемый (Bl. 43(1)).³²

Der „hohe Stil“ („высочайший стиль“) der Niobe-Gruppe bezieht sich auf Winkelmanns Periodisierung der antiken Kunst.³³ Bei der Beschreibung der Niobe-Gruppe, deren Drapierung L'vov im Einklang mit Winkelmann für perfekt erachtet, erinnert sich der russische Künstler an die Polemik des deutschen Kunstgelehrten gegen die französische Barockschule:

1-я, Мать колосальной пропорции, защищающая в своих объятиях маленькую дочь; какое великодушное в лице ея страдание, печаль, однако, не безобразит нимало величественной красоты ея; драпери прекрасное; гд. Фалконет его не хвалит в своем сочинении, не удивительно, потому что простота онаго совсем противна французским решикам школы Берниниевой, у коих во всех складках надут ветер и кои позабыли совсем сие правило одного несравненного их сочинителя,³⁴ что складки должны следовать по телу – обогащать его, украшать, одевать, а не закрывать красоты онаго[...] (Bl. 43(1)v–43(2)).

Der Absatz beruft sich auf den letzten Teil der „Geschichte der Kunst des Alterthums“, wo Winkelmann Falconets „Réflexions sur la sculpture“ (1760) kritisiert und ihm Niobe als Vorbild der perfekten Drapierung entgegenstellt.³⁵

³² Die von L'vov benutzte Übersetzung der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ enthält folgende Beschreibungen der Niobe- und der Laokoon-Gruppe: „On peut se convaincre de la justesse de ces observations par deux des plus beaux monumens de l'Antiquité, dont l'un est l'image de la terreur de la mort, & l'autre de la douleur poussée au dernier degré. [...] Niobé & ses filles sont & seront toujours des plus parfaits modèles du vrai beau“ (WINKELMANN J. J. *Histoire de l'art chez les anciens*. Ouvrage traduit de l'allemand [par G. Sellius et rédigé par J. B. R. Robinet de Chateaugiron]. Amsterdam 1766. T. 1. P. 288–289. Vgl.: T. 2. P. 212–217).

³³ Ebenda. T. 2. P. 23.

³⁴ Gemeint ist J. B. Molière; L'vov zitiert dann sein Poem „Gloire de Val de Grâce“ (1669).

³⁵ WINKELMANN J. J. *Histoire de l'art chez les anciens*. T. 1. P. 348–349. Falconet antwortete im Mai 1770: FALCONET E. M. *Observations sur la statue de Marc-Aurèle* (1771). In: *Euvres d'Etienne Falconet, statuaire, contenant plusieurs écrits relatifs aux Beaux Arts*. Lausanne 1781. T. 1. P. 233–348. A. R. Mengs unterstützte Winkelmann in einem Brief, den Falconet zusammen mit einer Widerlegung veröffentlichte: Ebenda. T. 2. P. 195–207, 208–224.

Obwohl L'vov die Laokoon-Gruppe selbst nicht beschrieb (das Tagebuch wurde in Livorno begonnen, und über römische Eindrücke kann man lediglich Mutmaßungen anstellen), erwähnt er sie einige Male. Er vergleicht andere Skulpturen mit ihr und indem er sie interpretiert, wiederholt er Winckelmanns Urteil („Laocoon est l'image de la douleur la plus vive [...]“) fast wörtlich, wie es aus der Schilderung der in den Uffizien besichtigten „Ringer“ hervorgeht:

Групп [другой], изображающий двух голых атлетов борющихся, кроме аттиюд трудных, но с великою истинною изображенных; я не знаю ни одного группа, ни одной статуи, толь хорошо напряженными мускулами изображающих силу и усилие, как здесь, можно сказать, что как в Лаоконе изображена болезнь, так здесь сила; в лице пораженного много экспрессии. (Bl. 45).

Ebenso am Rande wird der Apoll von Belvedere erwähnt, allerdings höchst bewundernd – Apollino passe ihm nur als Enkel (Bl. 44). Die anderen in der Tribuna betrachteten Skulpturen werden mit mehr Achtung behandelt; besonderes Entzücken gilt der „in der Welt berühmten“ Mediceischen Venus (Bl. 43(2)v).

L'vovs Tagebuch besteht größtenteils aus Gemäldebeschreibungen, und in seinen Äußerungen über die Malerei ist Prioritätensetzung augenfällig. Der beste Maler der Vergangenheit ist für ihn zweifelsohne Raffael,³⁶ dessen Attribut „divino“ er ins Russische übernimmt.

Wie bekannt, erhob Winckelmann seinen Freund A. R. Mengs enthusiastisch zum „größten Künstler seiner und vielleicht auch der folgenden Zeit“ („le premier Artiste de son temps & peut-être des siècles futures“).³⁷ Dieselbe Meinung vertritt auch L'vov in seiner Beschreibung des in den Uffizien besichtigten „Johannes des Täufers“. Von der Analyse der Vorzüge und Mängel Raffaels von Urbino geht er assoziativ zum Lob für A. R. Mengs und dessen Fresken³⁸ über:

Что касается до анатомии, то не в осуждение бож[ественному] Рафаилу можно, кажется, приметить, что в теле 17-лет[няго] или 18-летн[яго] Иоанна К[рестителя] не могли быть мускулы толь решительно и сильно означены; но сия трудная часть в сем трудном возрасте, видно, оставлена была на совершение другому Рафаилу нашего века, превзошедшему в юношеских телах всех художников, даже самих греков. Гиний добродетели dans la maison du Prince в Ескурияле, другой в плафоне в Ватикане превосходят все древния статуи, кои мы в юношеском возрасте имеем. (Bl. 49–49v).

³⁶ Bei Winckelmann: „Les meilleurs Artistes Romains, Raphael & son école“ (WINCKELMANN J. J. Histoire de l'art chez les anciens. T. 1. P. 190).

³⁷ Ebenda. P. 312. In der französischen Ausgabe wurde „Eloge de Mr. Antoine-Raphael Mengs“ (p. 312–313) im Unterschied zur deutschen als separates Unterkapitel herausgehoben.

³⁸ L'vov meinte „Allegorie der Geschichte“ (1772–73) in der Camera dei Papiri im Vatikan und „Trajans Apotheose“ (um 1775) im Escorial.

Noch öfter als Raffaels Gemälde werden Tizians Werke erwähnt. L'vov sah seine Bilder (oder Kopien, die als Originale galten) in der Livorner Privatsammlung des englischen Diplomaten John Udny, in den Uffizien und im Wiener Schloss Belvedere. „Venus von Urbino“ (1538) erschütterte den russischen Reisenden; er verglich sie mit einem anderen Meisterwerk Tizians, „Venus und Cupido“ (1545). Nicht weniger Sympathie wurde dem „angenehmen und unnachahmlichen“ („приятной и неподражаемый“) Andrea del Sarto entgegengebracht. Im Pisaner Dom würdigte L'vov die Schönheit der von ihm gemalten Heiligen; in Florenz unternahm der Russe eine Wallfahrt zum Grab del Sartos in der Kirche SS. Madonna della Annunziata, wo er auch die „Madonna del Sacco“ (1525) sehen wollte.

Zum Pantheon des russischen Künstlers gehörte auch Correggio, den er als „vernünftig, angenehm, naturgetreu und wahr“ bezeichnete. Zu Gast bei John Udny (1727–1800) sah L'vov eine Kopie der berühmten „Danae“ (um 1530) des italienischen Malers. Enthusiastisch beschrieb der Russe die „Anbetung des Kindes“ (1518–20), die durch kleines Format, perfekte Komposition und glückliche Verteilung des Lichtes gekennzeichnet sei (Bl. 53v).

Der Stil der Bologneser Schule imponierte L'vov sehr, was er in Erwähnungen Guido Renis besonders deutlich zeigte (er äußerte sich auch wohlwollend über Agostino und Annibale Carracci, Francesco Albani). Wie auch Winckelmann, war L'vov von den niederländischen Malern (A. van der Werff, A. van Dyck, D. Teniers d. Ä., F. Mieris d. Ä. usw.) angetan.

Zurückhaltend waren L'vovs Urteile über Michelangelos Werke, was eine hohe Einschätzung der einzelnen Skulpturen nicht ausschloss (siehe z. B. das Urteil über den „Genius des Sieges“ auf Bl. 24); so wurde die Totengruft der Medici in Florenz äußerst wortkarg und kühl beschrieben (Bl. 15v.). Die Welt des großen Renaissance-meisters unterschied sich von den Schönheitsvorstellungen L'vovs so gravierend, dass er Michelangelos Urheberschaft des berühmten „Tondo Doni“ (um 1506) anzweifelte.

Stets abwertend waren L'vovs Urteile über Rubens, was an eine Passage in der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ erinnert. Winckelmann zufolge sei der große flämische Maler sogar nach einem mehrjährigen Italien-Aufenthalt nicht imstande gewesen, menschliche Figuren „beständig“ zu zeichnen, so „als wenn er niemals aus seinem Vaterlande gegangen wäre“.³⁹

In den Uffizien spottete L'vov zuerst über das Gemälde „Herkules zwischen Laster und Tugend“ (1647–51), das mittlerweile einem Schüler von Rubens, Jan van den Hoecke, zugeschrieben wird. Die allegorische Figur der Tugend scheint dem Russen nicht verführerisch zu sein, er sieht in ihr eine „betrunkene nackte fette Kaufmannsfrau, die in der Venusgestalt schamlos ihre hängenden Schönheiten, dicke Hüften und rote Haut vorzeigt“ (Bl. 53). Der Reisende nennt Rubens „beleibt und geziert“ („дородный и фиглеватый“). Die Ablehnung des Malers wurde in Wien

³⁹ WINCKELMANN J. J. Geschichte der Kunst des Alterthums. Dresden 1764. S. 20 (in der französischen Ausgabe von 1764: T. 1. P. 31–32).

zum zentralen Thema – im Schloss Belvedere beschrieb L'vov auf eine witzige, frivole und provokative Weise acht weitere Gemälde (Bl. 73–75v).

In Rom hielt L'vov Kontakt zu der Umgebung des verstorbenen Winckelmann: J. F. Reiffenstein war hier offenkundig sein Betreuer und Führer.⁴⁰ In Wien zeigte ihm der Graveur und Katalogisator der Habsburger Malerei Christian von Mechel (1737–1817)⁴¹ die im Schloss Belvedere ausgestellten Gemälde. Im Tagebuch sind ebenfalls die zu demselben Umfeld gehörenden Thomas Jenkins (um 1720–1798), Bankier und Antiquar, und der Maler Christopher Unterberger (1732–1798) erwähnt.

Zwar ist Winckelmanns Name in L'vovs späteren Schriften nicht zu finden, doch weist die durchgängige Begeisterung für die altgriechische Kunst auf die Treue zu den im italienischen Tagebuch festgehaltenen Werten hin. So schrieb L'vov in seinem Vorwort zu den Übersetzungen aus Anakreon (1794), dass man, wenn antike Autoren gelesen würden, eine fast persönliche Bekanntschaft mit ihnen schließe.⁴² Dies korrespondiert fast wörtlich mit Winckelmanns Idee, dass man mit den Alten „wie mit seinem Freunde bekannt geworden sein muß“, welche die „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke“ (1755) eröffnet.

Im Geleitwort zu dem ersten von ihm übersetzten Buch des Architektur-Traktats von Andrea Palladio (1798)⁴³ drückt L'vov seine Hoffnung aus, dass sich der Geschmack des großen Italieners in Russland einbürgere und nicht die „französischen Krausheiten oder englischen Feinheiten“. In einer Anmerkung zum Text Palladios erklärt L'vov Reste antiker Bauten zu den „treuen Lichtern“, die zum wahren Geschmack führten, und preist Einfachheit und Größe ihrer Pläne.⁴⁵

L'vovs italienisches Tagebuch gewährt einen Einblick in die Ideenwelt, die er sowohl in seinen Schriften als auch in seiner Architektur umsetzte. Die Reise fand zu einem entscheidenden Moment in seinem Leben statt – Anfang der 1780er Jahre erkennt der Künstler seine Berufung und schlägt den Weg als Architekt ein. Winckelmanns „Geschichte der Kunst des Alterthums“ bot ihm vor allem ein Wertesystem, das er begierig aufnahm und das er weiter verbreitete.⁴⁶

⁴⁰ In dem Brief vom 26. Juni / 7. Juli 1781 teilte J. F. Reiffenstein Graf S. R. Voroncov mit, dass L'vov kurz zuvor aus Rom abgereist war (Archiv knjazja Voroncova. M. 1883. Bd. XXXIX. S. 322).

⁴¹ Zu Winckelmanns Freundschaft mit Ch. Mechel: JUSTI C. Winckelmann und seine Zeitgenossen. 3. Aufl. Köln 1956. Bd. 3. S. 336.

⁴² Stichotvorenije Anakreona Tijskogo. Perevel *** [N. A. L'vov]. SPb. 1794. S. IX.

⁴³ L'vov N. A. Ot izdatelja russkogo Palladija. In: Četyre knigi Palladiovoj architektury, v koich po kratkom opisanii pjati ordenov govoritsja o tom, čto znat' dolžno pri stroenii častnych domov, dorog, mostov, ploščadej, ristališč i chramov. SPb. 1798. S. [III]–[VI].

⁴⁴ Ebenda. S. [IV].

⁴⁵ Vgl.: „[...] и планы домов при своей простоте, имея нечто величественное для художества, составляли красивое и покойное жилище для людей простого образа жизни“ (Ebenda. S. [IV]).

⁴⁶ L'vovs Begeisterung für Winckelmann ist für die antikisierenden Tendenzen im Schaffen seiner nächsten Freunde und Gesinnungsgenossen aufschlussreich – G. R. Deržavin, V. V. Kapnist, M. N. Murav'ev und A. N. Olenin. Dazu: Kap. IV, 1; V, 1; X, 1.

5. Fonvizins römische Bekanntschaften

Obwohl in Schriften von Denis Ivanovič Fonvizin (1744 bzw. 1745–1795) keine Hinweise auf die Bekanntschaft mit Winckelmanns Ideen zu finden sind, ist die Erwähnung seines im Ausland geführten Tagebuchs für das Thema unumgänglich. Während seines Aufenthalts auf der Apenninen-Halbinsel 1784–1785 besichtigte Fonvizin Kunstsammlungen in Florenz, Rom und Neapel und erfüllte zugleich geschäftliche Aufgaben: als Kompagnon des Petersburger Händlers H. J. Klostermann kaufte er mehrere Kunstgegenstände, die später dem Zarenhof angeboten wurden. Über diese Aktivitäten Fonvizins berichtet u. a. Goethes Freund J. H. W. Tischbein, der den russischen Dichter über Reiffenstein in Rom kennenlernte und der zahlreiche Bekanntschaften Fonvizins in den Künstlerkreisen der Ewigen Stadt bezeugt.⁴⁷

Fonvizins Tagebuch in Form von Briefen ist ein Zeugnis seiner Altershypochondrie und Nörgelsucht, die sich allerdings mit umfassender Bildung vereint.⁴⁸ Dieser Text sollte seinen engen Bekannten- und Verwandten ein Gesamtbild europäischen Lebens vermitteln, was den Schriftsteller zu Entlehnungen allgemein-kultureller Art aus verschiedenen Quellen veranlasste.⁴⁹ Zuweilen ist jedoch seine eigene, nicht besonders originelle Stimme zu erkennen: in Florenz bewunderte er Raffaels Gottesmutter, Andrea del Sartos Gemälde, Tizians „Venus von Urbino“ und hob die Mediceische Venus in der Tribuna hervor.

In Rom war Fonvizin offenkundig von der hier vorherrschenden, von Winckelmann und seinen Anhänger bestimmten Atmosphäre von enthusiastischer Verehrung der Antike ergriffen. Im Tagebuch äußert er seine zunehmend gefestigte Überzeugung von der Unübertroffenheit der Alten und nennt moderne Künstler „Kindchen“ im Vergleich zu ihren antiken Vorgängern:

Смотря на сии древности, с жалостию видим, как мы от предков наших отстали в художествах. Какой вкус, какой ум был в прежние веки! Надобно видеть Ротонду, Музеум Капитольный, столпы, Музеум Ватиканский и проч., чтоб решительно назвать нынешних художников ребятишками в сравнении с древ-

⁴⁷ „Herr von Weißen kam nun fast täglich zu mir und ich zu ihm, wenn ich Zeit hatte“ etc. (Tischbein J. H. W. *Aus meinem Leben*. Hrsg. von C. G. W. Schiller. Braunschweig 1861. Bd. 2, S. 51).

⁴⁸ FONVIZIN D. I. *Sobranie sočinenij*. M.; L. 1959. Bd. II. S. 519–549; LEVINSON-LESSING V. F. D. I. Fonvizin i izobrazitel'noe iskusstvo. In: LEVINSON-LESSING V. F. *Istorija kartinnoj galerei Ėrmitaža (1764–1917)*. L. 1985. S. 343–380.

⁴⁹ TICHONRAVOV N. S. *Zametki po povodu smirdinskogo izdanija russkich avtorov. Sočinenija Fon-Vizina*. Izdanie tretie A. Smirdina. SPb. 1852. In: *Moskovskie vedomosti*. 1853. Nr. 6, 13 janvarja. S. 59–61; LEVINSON-LESSING V. F. D. I. Fonvizin i izobrazitel'noe iskusstvo. S. 363. Als Reiseführer benutzte der russische Schriftsteller J. J. Volkmanns „Historisch-kritische Nachrichten von Italien“ (Leipzig, 1770–1773. Bd. I–III; 2. Aufl.: 1777), die eine starke Winckelmannsche Komponente enthält (vgl.: Einführung, 7, Anm. 127).

ними. Из сего исключается одна церковь св. Петра, которая может похвастаться чудом; но и в ней многое потому совершенно хорошо, что подражали древним.⁵⁰

Die Nachahmung der Alten wird hier zu einem universalen Einschätzungskriterium erhoben: perfekt seien also neuzeitliche Kunstwerke lediglich da, wo ihre Schöpfer antike Meister nachgeahmt hätten, da bis jetzt von Überlegenheit keine Rede sein könne. Diese vorbehaltlose Meinung resultiert jedoch nicht aus Fonvizins theoretischer Beschlagenheit, sondern spiegelt eher Ansichten von Künstlern und Intellektuellen, die der Literat in Rom kontaktierte und die, wie z. B. der oben genannte Reiffenstein, vom Winckelmannschen Gedankengut entscheidend geprägt waren.

6. N. M. Karamzins Begeisterung für das antike Griechenland und ihre deutschen Ursprünge

Der Feder N. M. Karamzins entstammt eine der enthusiastischsten philhellenistischen Deklarationen des 18. Jahrhunderts, die seine Novelle „Afinskaja žizn“ („Athenisches Leben“, 1795) eröffnet: „Griechen! Griechen! Wer liebt euch nicht? Wer kann sich das schöne Bild des alten Athens mit kaltem Herzen vorstellen? Wer sagt manchmal nicht seufzend: 'Warum bin ich kein Zeitgenosse Platos?'“⁵¹ Das in dieser Erzählung enthaltene, idealisierte Bild des alten Griechentums ist für das Thema wenig aufschlussreich. Die berühmten „Pis'ma russkogo putešestvennika“ („Briefe eines russischen Reisenden“) ⁵² ermöglichen dennoch sowohl eine Erklärung dieses für das weitere Schaffen Karamzins eher untypischen philhellenistischen Ausbruchs als auch seine Verbindung mit dem Winckelmannschen Gedankenkomplex, obwohl Winckelmann in Karamzins Schriften nicht namentlich erwähnt wird.

Bekanntlich basieren die „Briefe“ auf Aufzeichnungen des Schriftstellers und spiegeln trotz ihres vorwiegend literarischen Charakters reale Ereignisse der Europa-Reise 1789–1790 wider.⁵³ Karamzins Vertrautheit mit der deutschen Literatur, die zweifellos seine Route beeinflusste, wurde mehrfach von der Forschung konstatiert und resultiert u. a. aus seiner Freundschaft mit dem nach Moskau ausgewanderten Jakob Lenz.⁵⁴ Der junge Russe besuchte Deutschland gerade zu dem Zeitpunkt, als sich die von Winckelmann ausgelöste Griechenbegeisterung als befruchtende Kraft

⁵⁰ FONVIZIN D. I. *Sobranie sočinenij*. M.; L. 1959. Bd. 2. S. 538.

⁵¹ „Греки! Греки! Кто вас не любит? Кто с холодным сердцем может вообразить себе прекрасную картину древних Афин? Кто не скажет иногда со вздохом: 'Для чего я не современник Платонов?'“ (zitiert nach der Erstveröffentlichung: *Aglaja*. 1795. Kn. 2. S. 26).

⁵² Karamzins Meisterwerk erschien 1791–1792 in der von ihm gegründeten Zeitschrift „Moskovskij žurnal“ und 1794–1795 in dem vom ihm herausgegebenen Almanach „Aglaja“ (erste Sonderausgabe der „Briefe“ in fünf Bänden 1797–1801).

⁵³ ROTHE H. N. M. Karamzins europäische Reise: Der Beginn des russischen Romans. *Philologische Untersuchungen*. Bad Homburg; Berlin; Zürich 1968. S. 96–97.

⁵⁴ LEMANN-KARLI G. Ja. M. R. Lenc i N. M. Karamzin. In: XVIII vek. SPb. 1996. Sb. 20. S. 144–156.

auf viele Bereiche des geistigen Lebens erwies. Von den zahlreichen Vertretern der deutschen Kultur, die in den „Briefen“ erscheinen (Kant, Ramler, Nicolai, Wieland u. a.) sind diejenigen von Interesse, mit denen sich Karamzin über die Antike, Italienreisen oder über die Kunst unterhielt.

In Berlin stattete Karamzin Karl Philipp Moritz einen Besuch ab; seine „Anton Reiser“ und „Reisen eines Deutschen in England“ las der russische Autor „mit allergrößtem Vergnügen“ noch in Moskau. Obwohl die Italienreise, die Moritz kurz zuvor zusammen mit Goethe unternommen hatte, offensichtlich eines der Hauptgesprächsthemen war, berichtet Karamzin äußerst wenig darüber.⁵⁵ Moritz habe in erster Linie zwei Länder eines Besuches für würdig erachtet: um das verfeinerte Leben eines aufgeklärten und tüchtigen Volkes zu sehen, müsse man sich nach England begeben; die Alten zu begreifen sei lediglich in Italien möglich.⁵⁶

Den herzlichsten Empfang erlebte Karamzin bei Herder, der daran interessiert war, von seinem Besucher mehr über Russland zu erfahren. Fragte Herder seinen Gast nach Vorlieben in der deutschen Literatur, verriet Karamzin seinen etwas altmodischen Geschmack, indem er Klopstock zum erhabensten („vozvyšennejšij“⁵⁷) deutschen Dichter erklärte. Herder empfahl ihm Wieland und Goethe, deren Gedichte er als „echt griechisch“ bezeichnete. Als eine Meisterleistung dieser Art wird Goethes „Meine Göttin“ (1780) vorgelesen und als vollkommen griechisch bezeichnet („Это совершенно по-Гречески“). Sich auf das Gespräch mit Herder stützend, führt Karamzin eine Würdigung der deutschen Übersetzungen aus dem Griechischen in sein Buch ein. Winckelmanns „edle Einfalt“, „die Seele der Antike“, wird auf den sprachlichen Bereich projiziert und erscheint in diesem Zusammenhang wohl zum ersten Mal als Ausdruck in der russischen Literatur:

Гердер, Гете и подобные им, присвоившие себе дух древних Греков, умели и язык свой сблизить с Греческим и сделать его самым богатым и для Поэзии удобнейшим языком; и потому ни Французы, ни Англичане не имеют таких хороших переводов с Греческого, какими обогатили ныне Немцы свою Литтературу. Гомер у них Гомер; та же неискусственная, благородная простота в языке, которая была душою древних времен, когда Царевны ходили по воду и Цари знали счет своим баранам.⁵⁸

Während des zweiten Besuchs wurde Italien, das Herder gerade bereist hatte, zum Gesprächsthema. Karamzin beginnt unter diesem Eindruck von einer Italienreise zu

⁵⁵ Später übersetzt Karamzin zwei italienische Kapitel aus Moritz' „Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786–1788“ (Berlin 1792. Th. I–2): MORITZ K. F. 1) Pis'mo iz Rima. Nojabrja 8, 1786. In: Moskovskij žurnal. 1792. Č. VII. Oktjabr'–nojabr'. S. 154–158; 2) Pis'ma iz Italii. Verona, 3 oktjabrja 1786. In: Panteon inostrannoj slovesnosti. 1798. Kn. 3. S. 155–168.

⁵⁶ KARAMZIN N. M. Pis'ma russkogo putešestvennika. Izd. podg. Ju. M. Lotman, N. A. Marčenko, B. A. Uspenskij. L. 1987. S. 46.

⁵⁷ In der späteren Fassung ist dieses Wort durch das Adjektiv „vyspennij“ ersetzt.

⁵⁸ Ebenda. S. 73.

schwärmen – als Hauptattraktionen treten bestimmte altgriechische Statuen und „erhabene“ Ruinen der Ewigen Stadt auf:

Мы говорили об Италии, откуда он не давно возвратился, и где остатки древнего искусства были достойным предметом его любопытства. Вдруг пришло мне на мысль: что, если бы я из Швейцарии пробрался в Италию, и взглянул на Медичисскую Венеру, Бельведерского Аполлона, Фарнезского Геркулеса, Олимпийского Юпитера⁵⁹ – взглянул бы на величественные развалины древнего Рима, и вздохнул бы о тленности всего подлунного? А сия мысль сделала то, что я на минуту совсем забылся.⁶⁰

In Weimar erwarteten Karamzin nicht nur Erfolge. Würdigte Wieland den Ankömmling mit einer kurzen Audienz, scheiterten jedoch alle Versuche, Goethe zu erreichen. Entweder war er am Hof oder in Jena, oder er empfing nicht. Um diese bedauerliche Lücke in den „Briefen“ zu füllen, führt Karamzin eine knappe Episode ein (ob sie der Wirklichkeit entspricht, ist nicht nachprüfbar): einmal abends sei Karamzin am Haus Goethes vorbeigegangen und habe ihn im Fenster gesehen. Das einzige, was der Reisende über Goethe zu sagen imstande war, ist, dass dieser ein „wichtiges griechisches Gesicht“ („важное греческое лицо“) gehabt habe und dass er am Tag darauf wieder nicht zu erreichen war. Diese Zuordnung Goethes zur griechischen Welt stützt sich in erster Linie auf Herders oben zitierte Charakteristik seiner Gedichte und entsprach zweifellos den Wünschen des großen Dichters selbst.⁶¹

Für das Thema sind Karamzins Besuche zweier deutscher Kunstsammlungen von Belang, dennoch stehen Bildende Künste am Rande von Karamzins Interessen. So wirkt seine äußerst knappe Beschreibung der Dresdner Gemäldegalerie recht blass – als bloße Aufzählung der Bilder, die mit Raffael von Urbino anfängt und mit Anton Raphael Mengs aufhört.⁶² Karamzin gesteht, lediglich drei Stunden in ihr verbracht zu haben; er soll seine meisten Informationen aus gedruckten Quellen geschöpft haben.⁶³ Mehr als drei Viertel der Beschreibung Karamzins nehmen Fußnoten ein, in denen sich kurze Charakteristiken der erwähnten Maler finden. Er ist sich der besonderen Bedeutung der antiken Statuen für Raffael sowie der Natur für Rubens bewusst. Es ist für ihn aber kein Grund, den ersteren dem letzteren entgegenzustellen.

⁵⁹ Dieser Fehler Karamzins ist bis jetzt nicht kommentiert worden: der Schriftsteller verwechselt hier offensichtlich den Torso von Belvedere mit dem Zeus von Olympia – ein nicht erhaltenes Meisterwerk des Atheners Phidias: die thronende Riesengestalt des griechischen Göttervaters aus Elfenbein und Gold.

⁶⁰ Ebenda. S. 75.

⁶¹ Höchstwahrscheinlich kannte Karamzin die Goethe-Büste Alexander Trippels (im Original oder in Kopien), die zwei Jahre zuvor angefertigt worden war und den Dichter mit antiker Aura darstellt. Zur Bedeutung der Büste für Ševyrevs Goethe-Beschreibung Kap. XIV, 4.

⁶² Ebenda. S. 52–54.

⁶³ In Bezug auf die Raffael-Passage verweist Sipovskij auf A.-J. Dézallier d'Argenvilles „Abrégé de la vie des plus fameux peintres“ (Paris 1745. Vol. I–III), obwohl der Forscher die Benutzung weiterer Werke nicht ausschließt (СИПОВСКИЙ В. В. Кaramzin, avtor „Pisem russkogo putešestvennika“. M. 1899. S. 347).

Karamzin erklärt Rubens sogar zum „flandrischen Raffael“,⁶⁴ was für die Anhänger der Winckelmannschen Ästhetik einer Blasphemie gleichkam.

Karamzin besuchte auch die berühmte Abgusssammlung in Mannheim, wozu er höchstwahrscheinlich von Schillers „Brief eines reisenden Dänen (Der Antikensaal zu Mannheim)“ (1785) angeregt worden war.⁶⁵ Beschreibt Schiller insgesamt vier Statuen (Farnesischer Herkules, Laokoon-Gruppe, Apoll von Belvedere, einer der Niobiden) und erwähnt viele andere, konzentriert sich Karamzin auf die Laokoon-Gruppe. Das Vorhandensein der Abgüsse anderer antiker Statuen – unter ihnen von den „glorreichen“ im Belvedere – wird lediglich konstatiert. Diesen Einführungszeilen folgt eine kurze Bemerkung, dass die antike Bildhauerei in ihre Schöpfungen die „schöne Seele“ hineingelegt habe: „Надобно удивляться древнему искусству, которое умело влагать душу в мрамор, и прекрасную душу“.⁶⁶

Schon V. V. Sipovskij stellte fest, dass sich die erste Version des Mannheimer Kapitels von der späteren gravierend unterscheidet.⁶⁷ Der in „Moskovskij žurnal“ 1791 veröffentlichte Text enthält eine ausführliche Beschreibung der Laokoon-Gruppe,⁶⁸ die später durch ein Zitat aus Vergil samt einer kurzen Schlussbemerkung ersetzt wurde. Die ursprüngliche Passage enthält eine These, die auf Lessings berühmtes Traktat und nicht auf Winckelmanns Beschreibung zurückgeht: stellen Dichter Ereignisse dar, die aufeinander folgen, halten Bildhauer das gleichzeitig Geschehene fest. Die in Klammern auf französisch angegebenen Termini, die zwei Grundbegriffe erklären sollen, verraten, dass Karamzin ein bis jetzt nicht aufgefundenes französisches Buch in der Hand gehabt hat.⁶⁹ Die „Sentimentalisierung“ des Ausgangstexts wurde sicherlich von ihm durchgeführt: die Laokoon-Gruppe bezeichnete er als „rührend“ („трогательная группа“); diese zeige „außerordentliche Empfindsamkeit des Künstlers („необыкновенную чувствительность“). Sogar die Schlussfolgerung, die an Winckelmannsche Entgegensetzung nordischer und südlicher Nationen erinnert, hebt vor allem den Aspekt der Empfindsamkeit hervor: derjenige, der diese Gruppe ohne Rührung betrachte, trage das ganze Eis des Nordens im Herzen und entstamme einem bei den Göttern verhassten Geblüt.⁷⁰

⁶⁴ KARAMZIN N. M. Pis'ma russkogo putešestvennika. S. 52.

⁶⁵ Zum Thema Schiller und Karamzin: HARDER H.-B. Schiller in Rußland. Materialien zu einer Wirkungsgeschichte. Bad Homburg; Berlin; Zürich 1969. S. 19–40; DANILEVSKIJ R. JU. Schiller in der russischen Literatur. 18. Jahrhundert – erste Hälfte 19. Jahrhundert. Dresden 1998. S. 39–66.

⁶⁶ KARAMZIN N. M. Pis'ma russkogo putešestvennika. S. 92–93. Vgl. Einführung, 3.

⁶⁷ SIPOVSKIJ V. V. Karamzin, avtor „Pisem russkogo putešestvennika“. M. 1899. S. 180–183, 343–345.

⁶⁸ Moskovskij žurnal. 1791. Č. III. S. 322. Nachgedruckt: KARAMZIN N. M. Pis'ma russkogo putešestvennika. S. 424–425.

⁶⁹ Dies wurde zum ersten Mal von Sipovskij vermerkt (SIPOVSKIJ V. V. Karamzin, avtor „Pisem russkogo putešestvennika“. S. 345).

⁷⁰ „Одним словом, кто может смотреть на сию группу с холодным сердцем, тот носит в груди своей весь лед севера, и происходит от ненавистного богам поколения“ (KARAMZIN N. M. Pis'ma russkogo putešestvennika. S. 425).

In diesem Zusammenhang lohnt sich ein kurzer Blick auf Karamzins Kunstan-sichten, was seine Berührungspunkte mit dem Winckelmannschen Komplex zu ver-deutlichen ermöglicht. Schon einer der ersten Briefe des Reisenden enthält die emo-tional geladene Behauptung, dass ohne Schöne Künste kein wahres Glück möglich sei. Karamzin verleiht den darstellenden Künsten die Priorität, wenn er seinen Ver-sailles-Besuch beschreibt und Dichter zu Schülern von darstellenden Künstlern erklärt. Gleichzeitig aber kommt ein wesentlicher Vorbehalt zum Vorschein – in der Schilderung „des Lebens des Herzens“ seien Dichter nicht zu übertreffen.⁷¹

Solche Ansätze ziehen eine äußerst subjektive Art der Kunstbetrachtung nach sich, die Karamzins sentimentalistische Wahrnehmung bestens demonstriert und im Grunde genommen jeder Normativität, Hierarchien und Regelwerken widerstrebt. Legte Winckelmann das Schwergewicht auf die Perfektion der betrachteten Kunst-werke, die dank ihr veredelnd auf die Seele wirken könnten, verlagert Karamzin es auf das innere Leben des Betrachters. Unter diesem Gesichtspunkt spielen die Qua-litäten des Objekts eine sekundäre Rolle: viel wichtiger ist ihre Wirkung auf das Subjekt und sein empfindsames Herz. Dem unvollkommenen Kunstwerk, falls es allen Regeln und Vorschriften widerspricht und trotzdem die Seele des Beobachters bewegt, kann also der Wert nicht abgesprochen werden.

Zwar bleibt Karamzin der normative Aspekt im kunsttheoretischen Gedankengut seiner Epoche fremd, doch wurde der Dichter von der emotionalen Komponente des von Winckelmann ausgelösten deutschen Philhellenismus eingeholt (vor allem diese schlägt sich 1795 in „Afinskaja žizn“⁷² nieder). Das Treffen mit Herder spielte dabei eine außerordentliche Rolle, da dieser – Alters- und nationale Differenzen ignorie-rend – den russischen Gast als Teilhaber an seiner von Winckelmann geprägten Griechenbewunderung zuließ. Die einmalige emotionale Atmosphäre verhalf dem Reisenden, seine Empfindsamkeit unter Beweis zu stellen, als er sich empfänglich für den Kult der edlen Einfalt, für die Poesie der Italienreisen und für die Schönheit bestimmter Plastiken zeigte.

7. B. V. Golicyn auf der Suche nach der „echten Idee des Schönen“ in Italien

Wie Karamzin gehörten zwei Vertreter der weitverzweigten Fürstenfamilie, die Brü-der Boris Vladimirovič (1769–1813)⁷² und Dmitrij Vladimirovič Golicyn (1771–1844), zu den nicht gerade zahlreichen Russen, die die Französische Revolution aus

⁷¹ „А сколько раз было сказано, что художество не угоняется за поэзиею? в изображе-нии сердца для сердца, конечно; но во всем картинном для глаз поэт ученик артиста, и должен трепетать, когда художник берет в руки его сочинение“ (Ebenda, S. 296).

⁷² Als französischsprachiger Dichter publizierte der ältere Golicyn gelegentlich in „Mercure de France“, „Année littéraire“ und anderen Periodika (ZABOROV P. R. Russko-francuzskie poéty XVIII veka. In: Mnogojazyčie i literaturnoe tvorčestvo. L. 1981. S. 98–100). Zu seiner Schiller-Begeisterung und dem Versuch, einen Beitrag in „Thalia“ zu veröffentlichen, siehe: HARDER H.-B. Prinz Boris Vladimirovič Golicyn als Verfasser eines Briefes an Friedrich Schiller. In: Festschrift für W. Gesemann. München 1989. Bd. 2. S. 81–89; Schillers Werke. Nationalausgabe. Weimar 1989. Bd. 33. Teil 1. S. 113–114.

unmittelbarer Nähe beobachteten.⁷³ Die beiden studierten seit 1783 in Frankreich.⁷⁴ Am 20. September 1790 brachen sie in Paris zu einer Italienreise auf⁷⁵ und befolgten damit die Anweisung Katharinas II. für russische Bürger, das von der Revolution ergriffene Land möglichst schnell zu verlassen.

Als Hauptinformationsquelle zu diesem Aufenthalt, der das Bildungsprogramm der jungen Fürsten krönte, dienen private Notizen B. V. Golicyns und seine Briefe an die Mutter. Der Besuch der Apenninen-Halbinsel wurde von ihm sehr ernst genommen und setzte eine konzentrierte intellektuelle Arbeit voraus, wie dies Winckelmann von Italienreisenden forderte.

Im Unterschied zu den meisten Touristen, die ohne Ziel einem Modetrend folgend durch Italien zögen, meinte der Fürst, sollten diejenigen, die keine Künstler seien, sich der Ausarbeitung von Urteilskriterien und der Geschmacksbildung widmen.⁷⁶ Dieser Zweck sei dann erfüllt, wenn sich das Theoretische mit dem Praktischen verbinde. Die aus der Lektüre verschiedener Werke gewonnenen Prinzipien und Ansichten müssten auf die ausgestellten Meisterwerke angewandt werden. Dafür sei Rom dank der Vielfalt seiner Kunstschatze am besten geeignet:

C'est pourquoi avant tant, il faut se préparer à ce voyage par la lecture des auteurs anciens qui traitent de l'histoire Romaine, ensuite par la lecture des meilleurs ouvrages sur les antiquités, la sculpture, l'architecture et la peinture, et alors se rendre immédiatement à Rome. La simple théorie des arts est peu capable de donner de véritable connaissance, il faut la possédant, pouvoir en appliquer les principes sur les chefs-d'œuvre de l'art et pénétrer vivement de leur sublimité ce que la lecture ne peut produire que faiblement. Or il n'y a dans toute Italie que Rome seule qui renferme des chefs-d'œuvre dans tous les genres possibles.⁷⁷

Dementsprechend entwirft B. V. Golicyn kurze Lektürelisten für die folgenden Gebiete: römische Geschichte, Antiquitäten, Malerei, Architektur.⁷⁸ Die zweite Liste eröffnet Winckelmanns „Geschichte der Kunst des Alterthums“; dabei wird angemerkt, dass insbesondere die Bücher über die Altertümer für die Formung des Ge-

⁷³ Seit 1783 befanden sich auch die Eltern der Brüder in Frankreich. Die Mutter der jungen Fürsten Natal'ja Petrovna Golicyna (gen. „Princesse Moustache“) ist von Puškin als „Pique Dame“ verewigt worden.

⁷⁴ Informationen über Golicyns Europa-Aufenthalt siehe in: ML'ČINA V. A. Iz putevych dnevnikov N. P. Golicynoj. In: Zapiski Otdela rukopisej Gosudarstvennoj ordena Lenina biblioteki SSSR imeni V. I. Lenina. 1987. Vyp. 46. S. 95–136.

⁷⁵ Zum Thema: ŠEREMETEV P. S. Vjazěny. Pg. 1916. S. 123–124; KOLYBINA Z. P. Putešestvie kn. B. V. Golicyna po Italii v 1790–1791 gg. In: Chozjaeva i gosti usad'by Vjazěny: Materialy III Golicynskich čtenij 20–21 janvarja 1996 goda. Bol'sie Vjazěny 1996. Č. 1. S. 23–33. In Kolybinas Artikel wurde die Bedeutung Winckelmanns für B. V. Golicyn zum ersten Mal betont (Ebenda. S. 30).

⁷⁶ GOLICYN B. V. Zametki i dokumenty, svjazannye s putešestviem po Italii. In: RGB, Bestand 64, Karton 113, Nr. 3, Bl. 2.

⁷⁷ Ebenda. Bl. 2v.

⁷⁸ Ebenda. Bl. 3v–4.

schmacks geeignet seien („[...] il est d'une nécessité absolu d'étudier bien les ouvrages suivants qui forment le goût surtout pour la sculpture“).⁷⁹

Der Brief an die Mutter vom 10. Oktober 1790 aus Rom schildert künstlerische Eindrücke B. V. Golicyns von der Hinreise. Werden die Sehenswürdigkeiten von Modena und Bologna kurz erwähnt, widmet der Reisende Florenz eine umfangreiche Passage. Die Uffizien werden zu einem „zu Ehren der Künste errichteten, erhabenen Denkmal“ („monument superbe élevé à la gloire des arts“) erklärt, dem vor allem anderen Bewunderung gebühre. Zuvorderst nennt der Fürst „die bis jetzt unübertroffene“ antike Skulptur:

Nous avons vu la fameuse Venus de Médici, le Rémouleur, les Lutteurs, ces chefs-d'œuvre de la sculpture antique, que l'on n'a pas encore égalé et les tableaux de Raphaël, du Corrège, de Guerchino, de Carlo Dolci, de Michel Ange et de plusieurs autres non moins fameux. Nous sommes allés presque tous les jours à cette galerie [...].⁸⁰

Darin äußert B. V. Golicyn wiederum den Gedanken über die Unabdingbarkeit eines Gesamtprinzips bei der Beurteilung von Kunstwerken und greift auf Winckelmanns „idealische Schönheit“ zurück. Man müsse zuerst eine „echte Idee des Schönen“ aus dem Chaos der künstlerischen Eindrücke im eigenen Kopf formen. Dank ihr würden die Besonderheiten verschiedener Maler verständlich:

Pour jour vraiment de la peinture il faut que l'espèce de chaos qui se forme dans la tête par la une de tant de chefs-d'œuvre se débrouille peu à peu. Qu'on parvienne à se former une idée juste du beau, qui serve d'échelle de comparaison et que l'on aie des notions claires sur le caractère de chaque peintre. Alors dans l'examen des chefs-d'œuvre de ces grands maîtres on apporte à chacun les idées qui peuvent lui convenir. On ne cherche pas dans Raphaël le fini de Carlo Dolci, dans celui-ci la grâce du Corrège, ni dans aucun les grâces nobles, sages et régulières de l'Albane.⁸¹

Die den Uffizien gewidmeten Seiten schließen mit dem Lob für die Tribuna und für den Niobe-Saal, die hier zu den bedeutendsten erklärt werden („la Tribune et la Galerie de Niobé sont deux choses principales“).

In Rom schloss sich der Fürst einer Gruppe französischer Aristokraten an und beteiligte sich rege an Ausflügen, Theaterbesuchen und Empfängen. In Golicyns Notizen sind mehrere römische und neapolitanische Sehenswürdigkeiten vermerkt, die ebenfalls eifrig frequentiert wurden. Mit großer Sicherheit lässt sich vermuten, dass der in einem Brief flüchtig erwähnte Reiffenstein der cicerone des jungen Fürsten in Rom war.⁸²

⁷⁹ Ebenda. Bl. 4.

⁸⁰ RGB, Bestand 64, Karton 93, Nr. 44. Bl. 31.

⁸¹ Ebenda. Bl. 31v.

⁸² Ebenda. Bl. 15.

Die in Rom betrachteten Meisterwerke kommen lediglich ein Mal zur Sprache. Im Brief vom 15. Februar 1790 aus Neapel verurteilte B. V. Golicyn diejenigen Reisenden, die allgemein bekannte Beschreibungen nur wiederholten, ohne Prinzipien und Grundlagen („des principes et des bases“) ausgearbeitet zu haben. Es gäbe nichts Leichteres, als zu sagen: Laokoon sei erhaben; der Torso von Belvedere sei die schönste erhaltene Statue der Antike etc.⁸³ B. V. Golicyn plädiert dann für eine vergleichende Analyse der Meisterwerke („l'examen comparatif de tous ces chefs-d'œuvre“), die zur Herausbildung der „echten Idee des Schönen“ führen und allein begründete Beurteilungen ermögliche.

Die beiden Brüder verließen Rom Ende Juli 1790 und gelangten über Parma, Mailand, Venedig, Wien und Warschau im Dezember nach Russland, wo sie schwindelerregende Karrieren im Militärwesen erwarteten. Der Italienbesuch krönte ihr Ausbildungsprogramm, das zunächst nach französischem Muster in Frankreich stattfand. Es nimmt nicht wunder, dass der 22-jährige B. V. Golicyn Reiseempfehlungen für die französische Aristokratie befolgte und fest überzeugt war, die „echte Idee des Schönen“ begriffen zu haben. Sowohl in diesem Punkt als auch in seiner Begeisterung für bestimmte, von Winckelmann kanonisierte Plastiken lässt sich der Einfluss erkennen, den die „Geschichte der Kunst des Alterthums“ auf B. V. Golicyn ausübte, zumal er sie selbst im Zusammenhang mit der Formung seiner Prinzipien und seines Geschmacks nannte.

⁸³ Ebenda, Bl. 12v.

III. WINCKELMANNNS BEDEUTUNG FÜR DIE SCHRIFTEN VON LEHRKRÄFTEN DER PETERSBURGER AKADEMIE DER SCHÖNEN KÜNSTE

I. I. I. Viens „Dissertacija o vlijanii anatomii v skulpturu i živopis“ (1789)

Das Fehlen jeglicher kunsttheoretischer Abhandlungen in russischer Sprache veranlasste die Lehrkräfte der Akademie und ihr Umfeld dazu, diese Lücke in den 1780er und 1790er Jahren sowohl mit Übersetzungen als auch mit eigenen Werken zu schließen. 1786 erschien „Lettera di A. R. Mengs a Don A. Ponz“ in russischer Sprache (übertragen von N. I. Achverdov); 1789 publizierte der Ex-Zögling der Akademie A. M. Ivanov seine Übersetzung von „L'idée du peintre parfait“ von R. de Piles. Im selben Jahr kommt es zur Veröffentlichung des ersten Traktats eines russischen Autors, nämlich „Dissertacija o vlijanii anatomii v skulpturu i živopis“ von Ivan Ivanovič Vien (1747–1809).¹ In der Widmung an den Präsidenten der Akademie I. I. Beckoj formuliert der Verfasser seine Ziele: Beckojs Patronat zu gewinnen und jungen Künstlern zu dienen.²

„Dissertacija“ besteht aus einer Einleitung, zwei Kapiteln (eins ist der Bildhauerei und eins der Malerei gewidmet) und einem Nachwort. Argumente zu Gunsten des Anatomieunterrichts entnahm Vien zahlreichen – überwiegend französischen – Abhandlungen, die er in Fußnoten anführte.³ In der Einleitung unterstrich der Autor die Priorität der angeborenen Fähigkeiten und des Verstandes und betonte zugleich die Bedeutung von „harten, vernünftigen und elaborierten“ Regeln, die den Geschmack verbesserten und zur notwendigen „Verschönerung der Natur“⁴ beitrügen. Sie verliehen der Kunst „Größe, Wichtigkeit, Anmut und Schönheit“ („величие, важность, приятство и красоту“).⁵ Ohne sehr originell zu sein, greift Vien auf Begriffe zurück, die zu seiner Zeit in aller Munde waren – Komposition, Gruppierung, exakte Zeichnung, Drapierung, Ausdruck, Luftperspektive, Kolorit, clair-obscur usw.

¹ VIEN I. I. Dissertacija o vlijanii anatomii v skulpturu i živopis'. Ob''jasnennoe dokazatel'stvami, izvlečennymi iz predanij iskusstva i iz samoj opytnosti, po suščestvujuščim tvorenijam slavnejšich chudožnikov protekščich vekov i našich vremjan. SPb. 1789. Die Biographie von I. I. Vien, eines Arztes, der eine Lehrstelle an der Akademie anstrebte, wurde jüngst rekonstruiert: MOZGOVAJA E. B. Materialy k biografii I. I. Viena. In: Russkoe iskusstvo novogo vremeni. M. 1998. S. 6–16.

² 1803 erschien die zweite, vervollständigte Ausgabe der „Dissertacija“, die dem nächsten Präsidenten der Petersburger Akademie gewidmet wurde. Weder das allgemeine Konzept des Buches noch die Winckelmann gewidmeten Stellen erfuhren Veränderungen.

³ Hier finden sich Verweise auf Werke von J. B. Du Bos, Ch. Le Brun, A. C. Ph. Caylus, R. de Piles, R. Pococke, W. Warburton, C.-H. Watelet et al.

⁴ Die These über die Imitation der schönen Natur („l'imitation de la belle nature“) erinnert in erster Linie an Ch. Batteux' Theorie, den Vien allerdings nicht benennt. Es fehlen ebenfalls Namen der späteren französischen Denker (z. B. Diderot).

⁵ VIEN I. I. Dissertacija o vlijanii anatomii v skulpturu i živopis'. S. 3.

Winckelmanns Name erscheint in der „Dissertacija“ am häufigsten – er wird insgesamt 23mal auf 86 Seiten dieses Werkes erwähnt. Vien benutzte intensiv M. Hubers Übersetzung der „Geschichte der Kunst des Alterthums“. Einmal wollte er anscheinend den Eindruck erwecken, dass er sich in seiner Arbeit auch auf das Original stützte, und führte den Titel dieses Buches in deutscher Sprache auf S. 13 an, allerdings verzerrt: „Joh. Winck. Geschichte des Altertums I. Th: I. Cap: pag: 7“.

Auf Winckelmann wird vom Verfasser überwiegend zur Absicherung der eigenen Beweisführung hingewiesen: über das Streben aller Völker, eigene Götter darzustellen; über die größeren Vorzüge griechischer Statuen, verglichen mit römischen und etruskischen; über die Entwicklung der Bildhauerei vor der Malerei u. a.⁶ Die größte inhaltliche und textuelle Abhängigkeit von der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ ist dort ersichtlich, wo Vien über die altgriechische Bildhauerei schreibt und sie der von Ägyptern, Phöniziern, Persern und Etruskern gegenüberstellt.⁷ In einer längeren Fußnote auf S. 20–21 gibt der Autor Winckelmanns vierteilige Periodisierung antiker Kunst wieder:

Известно по преданиям, что было четыре разные стилия в греческой скульптуре: 1) до времен Фидия, невольный и жесткий, что ясно нам доказывает древняя Паллада, находящаяся в загородном доме Албанов, многими принимаемая за египетскую статую; равно как и барельеф Капитолинский, представляющий трех Баханок и Фавна; 2) от Фидиаса до Праксителя был слог величественный, острый и угловатый, что и свидетельствует Ниоба Медицейская; 3) от Праксителя до Лисиппа и Апелеса, именовавшийся прекрасным стилем, был мягок, плавлен и пленяющ; 4) же стиль наконец был слог подражания и купно падения; из чего ясно, что лучшее время скульптуры должно быть помещено между Периклом и Александром Великим. *Winckelmann* l. c. Tome II. Page 57.⁸

Auf Grund des Winckelmann-Textes versieht Vien jeden Stil mit knappen Charakteristika. Dabei werden größere Passagen auf zwei bis drei Epitheta reduziert.

Viens Inkonsistenz ist aus dem Beispiel der Niobe- und Laokoon-Gruppen ersichtlich. Auf vielen Seiten werden sie lobend erwähnt;⁹ lediglich auf S. 30 wendet sich der Verfasser der Problematik der Querelle des Anciens et des Nouveaux zu und ergreift die Partei der letzteren. J. B. Du Bos folgend, preist er die neueren Statuen wegen ihrer „schönen Unordnung“¹⁰ und des „dichterischen Geistes“. Die Qualitäten der beiden antiken Meisterwerke werden hier als nur bescheiden eingestuft:

⁶ Ebenda. S. 13, 22, 26–27, 38, 47.

⁷ Ebenda. S. 14–21.

⁸ Ebenda. S. 20–21.

⁹ Ebenda. S. 19, 20, 26, 30–31, 57, 58, 72–73. Auf S. 58 übernimmt Vien Winckelmanns Definitionen der Niobe- und der Laokoon-Gruppe: „[...] Лакоонт, предъявляющий живой образ сокрушения и терзания, Ниоба – ужас смерти“.

¹⁰ Der Ausdruck „прекрасный беспорядок“ geht zweifelsohne auf Boileaus „le beau désordre“ zurück.

Истина сего неопровержима; ибо взгляните вы на карание чад Ниобы, на сию единственную оставшуюся нам композицию древних, находящуюся в саду Медицисов; что предъявляет она взору вашему? Множество прекрасных фигур; но излишество в предметах, скудость в стихотворческих воображениях и совершенное забвение прекрасного того неурядка, который творит величественное и пленяющее; а большую частью, таков-то слог и всех прочих произведений древних! [...] Свойственно ли и пристойно ли было представить нагим Аполлонова жреца Лаокоонта, сего почтенного старца, который пред мгновением своего несчастья приносил жертву Нептуну?¹¹

Die auf S. 32–34 folgende Aufzählung der vorbildlichen Werke – von Ghiberti, Donatello, P. Puget, F. Girardon, L. Bernini, J. B. Pigalle, E. M. Falconet u. a. – steht im krassen Widerspruch zur Werteskala von Winckelmann und Mengs.¹² Dasselbe gilt für die Liste der besten Maler, die das zweite Kapitel abschließt. Für diesen Teil war der Einfluss von R. de Piles entscheidend, dessen Theorie von den drei Arten des Einfachen („le vrai simple“; „le vrai idéale“ und „le vrai composé ou le vrai parfait“) nacherzählt wird.

In der „Dissertacija“, einem der ersten russischen kunsttheoretischen Traktate, kreuzt sich Winckelmanns Einfluss mit dem der Franzosen, denen er in seinen Schriften erbitterten Widerstand leistete. Der Kampf war aber diesmal zu Gunsten der Gegner entschieden, da Vien lediglich dort dem deutschen Kunstgelehrten folgte, wo es um die altgriechische Bildhauerei geht. War Vien in der Bewunderung antiker Statuen inkonsequent, so ließ er Winckelmanns Schlussfolgerungen, die moderne Kunst betreffend, ganz unbeachtet.

2. P. P. Čekalevskij's Traktat über die freien Künste (1792)

1792 erschien ein weiteres kunsttheoretisches Traktat – „Rassuždenie o svobodnych chudožestvach s opisaniem nekotorych proizvedenij rossijskich chudožnikov“¹³ des Konferenzsekretärs der Petersburger Akademie der Schönen Künste Petr Petrovič Čekalevskij (1751–1817).¹⁴

In einem kurzen Geleitwort legte der Verfasser den kompilativen Charakter seiner Abhandlung offen und formulierte sein Ziel: während der Lektüre ausländischer

¹¹ Ebenda. S. 30–31.

¹² Vien erwähnt Mengs lediglich einmal: zum Schluss empfiehlt er den Studierenden die zweibändigen „Opere“ des Künstlers.

¹³ ČEKALEVSKIJ P. P. Rassuždenie o svobodnych chudožestvach s opisaniem nekotorych proizvedenij rossijskich chudožnikov. SPb. 1792 (Nachdruck: M. 1997).

¹⁴ Dank seiner Ausbildung für den diplomatischen Dienst verfügte Čekalevskij über gute Sprachkenntnisse. Er verbrachte insgesamt elf Jahre an zwei russischen Botschaften: von 1770 bis 1775 in Wien und von 1776 bis 1781 in Kopenhagen. Später war er als Übersetzer der Kollegija inostrannyh del (Auswärtiges Amt) tätig und wurde am 1. Januar 1785 zum Konferenzsekretär der Petersburger Akademie der Schönen Künste und am 5. August 1799 zu ihrem Vizepräsidenten ernannt. Dieses Amt hatte Čekalevskij bis zu seinem Tod inne.

Werke habe er Notizen zum Eigengebrauch gemacht; später sei ihm klar geworden, dass diese für junge Künstler und Kunstliebhaber in Russland von Nutzen sein könnten, und er habe beschlossen, sie zu veröffentlichen.¹⁵ Im Unterschied zu Vien sind im „Rassuždenie“ nur spärliche Angaben über die benutzte Literatur zu finden (einige Quellen – vorwiegend französische – sind dennoch feststellbar).¹⁶

Der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ entnahm Čekalevskij zwei berühmte Statuenbeschreibungen – die des Apolls von Belvedere und des Laokoon; er vermerkte das einleitend und trennte dadurch den eigenen Text klar von dem Winckelmanns. Čekalevskij verwies auf zwei Quellen von sekundärer Bedeutung: J. D. Le Roys „Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce“¹⁷ und J. Graeves' „Pyramidographia“.¹⁸ Dabei verschweigt er, dass ihm D. A. Golicyns Manuskript „Opisanie znamenitych proizvedenijami škol i vyšedšich iz onych chudožnikov i proč.“ (1767–1768)¹⁹ zur Verfügung stand. Aus diesem schrieb er umfangreiche Abschnitte ab: über die Entstehung der Malerei, über Cimabue, über die Schulen europäischer Malerei.²⁰

Čekalevskij's „Rassuždenie“ ist durch straffe Komposition gekennzeichnet. Es besteht aus einem Geleitwort (S. 1–38) und drei Teilen, der Bildhauerei (S. 39–99), der Malerei (S. 100–154) und der Baukunst (S. 154–231) gewidmet. Zum Schluss jedes dieser umfangreichen Kapitel werden die besten russischen Meisterwerke aufgelistet.

Im Geleitwort sind Čekalevskij's theoretische Ansätze zu erkennen. Er ist überzeugter Rationalist, der gemeinsame aufklärerische Bemühungen zum Erreichen boni communis für notwendig erachtet. Das Gute und das Schöne sind seiner Ansicht nach ein und dasselbe, daher führten die Künste zur Harmonie und Umerziehung.²¹ Folgerichtig ist Čekalevskij's Interesse an den Ursachen der Blüte der Kunst im antiken Griechenland. Obwohl er seinen historischen Optimismus zum Ausdruck bringt und vorbehaltlos die Überlegenheit der Neuen in den Künsten deklariert, ist Winckelmanns Einfluss gerade auf diesen Teil des Geleitworts am stärksten.²² So

¹⁵ ČEKALEVSKIJ P. P. Rassuždenie o svobodnych chudožestvach. [S. I].

¹⁶ Russische Termini versieht Čekalevskij in der Regel mit französischen Äquivalenten in Klammern. Knappe Hinweise auf antike Autoren (Plinius, Pausanias, Strabo et al.) sind offensichtlich westlichen Abhandlungen entnommen.

¹⁷ LE ROY J. D. Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce [...]. Paris 1770. Vol. 1–2.

¹⁸ GRAEVES J. Pyramidographia, or Description of the Pyramids in Aegypt. London 1646.

¹⁹ Vgl. Kap. I, 4.

²⁰ Dies stellte erstmals A. L. Kaganovič fest. Vgl.: ČEKALEVSKIJ P. P. Rassuždenie o svobodnych chudožestvach. S. 108–109, 123–124, 133–134; GOLICYN D. A. Opisanie znamenitych proizvedenijami škol i vyšedšich iz onych chudožnikov (1767–1768). In: RGIA, Bestand 789, Inventarliste 1, Teil 1, Nr. 1927, Bl. 2–2v., 10v.–11, 13.

²¹ ČEKALEVSKIJ P. P. Rassuždenie o svobodnych chudožestvach. S. 12, 30.

²² Vgl.: „Со всем тем новейшие художники не уступают ни в искусстве, ни в разуме древним, как то некоторые писатели полагают. Механические искусства во многом превосходят бывшие у греков. Хороший вкус у многих нынешних художников стал

sind auf S. 14–18 Postulate über die Wirkung des Klimas auf die Kunst der Chaldäer, Ägypter und Etrusker, über die griechische Skulptur als Höhepunkt der antiken Kunst zu finden, die dem Kapitel „Von dem Ursprunge der Kunst und den Ursachen ihrer Verschiedenheit unter vielen Völkern“ in der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ entstammen.

Auf S. 19–21 von „Rassuždenie“ befindet sich eine Collage aus unterschiedlichen Passagen desselben Werkes in M. Hubers Übersetzung – über die Bedeutung des Klimas für die Griechen, über ihre politischen Ordnung, Denkungsart, Künstlerverehrung etc. Dabei ließ der Verfasser alles weg, was die antike Demokratie und die Rolle der Freiheit im alten Griechenland betraf.

Das Kapitel über die Bildhauerei beginnt Čekalevskij mit einer Darlegung der Version Winckelmanns über die Herkunft dieser Kunst; damit schließt er sich seiner Meinung an, dass die Bildhauerei früher als die Malerei entstanden sei.²³ Die Hauptaufgabe der Kunst sieht Čekalevskij ebenso wie Winckelmann in der Schönheitsbildung und legt das Konzept der „idealischen Schönheit“ („воображаемая красота“) dar, wie dies D. A. Golicyn in „O pol'ze, o slave i pročem chudožestvu“ (1766)²⁴ getan hat:

Самые благороднейшие и важнейшие работы, какие только разум скульптора произвести может, должны состоять из точного изображения разных действий естества, то есть чтоб воображаемая красота, как в скульптуре, так и в живописи, была избрана из красоты, существующей в естестве, рассеянной на разных бытиях вселенныя; и так разные части сей красоты должно художнику чувствовать, избирать, соглашать и вымышлять иногда для составления такой фигуры, какова, например, Аполлонова, или для расположения какого-либо сочинения, как то мы видим в смелых произведениях Ланфранковых, Корреджиевых и Рубенсовых, где естество служит основанием искусству воображаемой красоты [...].²⁵

Wie bereits erwähnt, fügte Čekalevskij zwei berühmte Statuenbeschreibungen in seinen Text ein – den Apoll von Belvedere-Abschnitt²⁶ und die Laokoon-Passage aus der „Geschichte der Kunst des Alterthums“. In beiden Fällen blieb der russische Autor seiner französischen Vorlage recht treu (lediglich in der Laokoonbeschreibung ist ein kurzer Satz weggelassen).²⁷ was einige Abweichungen von dem deutschen Original erklärt. Dies trifft für Stellen im Apoll von Belvedere-Abschnitt zu,

нежнее, нежели у древних, и сила разума, вместо того, чтоб умалиться, вообще более еще увеличилась [...]“ (Ebenda. S. 36–37).

²³ Ebenda. S. 39.

²⁴ Vgl. Kap. I, 4.

²⁵ Ebenda. S. 42.

²⁶ Die erste russische Übersetzung des Apoll von Belvedere-Abschnitts, ebenfalls aus dem Französischen, erschien ein Jahr früher, 1791, in der Moskauer Zeitschrift „Čtenie dlja vkusa, razuma i čuvstvovanij“. Siehe: Kap. IV, 2 (dort ausführlicher zu Hubers Übersetzung des Apoll von Belvedere-Abschnitts).

²⁷ Weitere Abweichungen Čekalevskijs vom Text Hubers sind unwesentlich.

die französischen Übersetzer größere Schwierigkeiten bereiteten: „un doux ruisseau“ wird als „тихий источник“, „la hauteur de sa joie“ als „в полной радости“ und „les traits“ als „сии черты“ wiedergegeben.²⁸ Im Unterschied zu dem anonymen Übersetzer von „Čtenie dlja vkusa, razuma i čuvstvovanij“²⁹ überging Čekalevskij die homoerotische Anspielung nicht und schrieb ganz offen über die Wollüste, die Apolls Mund dem jungen Branchus einflößte („а уста суть самые те, кои возбуждали любострастие в благообразном Бранхусе“).³⁰ Dank dem hohen lexikalischen Niveau, das Čekalevskij wählte, konnten die russischen Leser einen Eindruck vom prophetischen Stil Winckelmanns gewinnen.

Der Periodisierung der altgriechischen Kunst teilte Čekalevskij vier Seiten zu, auf die er Winckelmanns umfangreiches Kapitel komprimierte.³¹ Lediglich zwei kurze Absätze wurden übersetzt; der übrige Inhalt wurde im Wesentlichen nacherzählt. Die vier Stile werden im Russischen mit folgenden Epitheta versehen: 1) „Стиль прямой и грубой“; 2) „стиль величественный и выразительный“; 3) „стиль прекрасный и ровный“; 4) „стиль подражания“.³²

Winckelmanns Einfluss ist auch in den folgenden Passagen des „Rassuždenie“ spürbar, wenn auch keine direkte textliche Abhängigkeit von seinen Schriften nachgewiesen werden kann: über die Wichtigkeit des „Contours“ in der Skulptur und Malerei und über die Unvollkommenheit der Zeichnung bei Rubens, über die antiken Statuen als beste Art der Darstellung nackter Körper,³³ über die römischen Plastiken, über Dädalos' Rolle in der Entwicklung der Bildhauerei etc.³⁴ Čekalevskij's Abhandlung spiegelt auch seine Belesenheit in den Werken von A. R. Mengs wider.³⁵

²⁸ Bei Winckelmann ist an entsprechenden Stellen zu finden: „Strom“, „Genugsamkeit“ und „Begriff“.

²⁹ Vgl. Kap. IV, 2.

³⁰ ČEKALEVSKIJ P. P. Rassuždenie o svobodnych chudožestvach. S. 54.

³¹ Vgl.: Ebenda. S. 66–69; WINKELMANN J. J. Histoire de l'art de l'Antiquité. Vol. II. P. 218–270 (Kap. „Du progrès & de la décadence de l'art des Grecs, dont les productions offrent quatre époques & quatre styles différens“).

³² ČEKALEVSKIJ P. P. Rassuždenie o svobodnych chudožestvach. S. 69. WINKELMANN J. J. Histoire de l'art de l'Antiquité. Vol. II. P. 220. Vgl. die Wiedergabe der Periodisierung von Vien im vorangegangenen Unterkapitel.

³³ In dem Zusammenhang führt Čekalevskij eine Liste der besten Statuen, die Winckelmanns Vorgaben durchaus entspricht: „Из всех древних фигур главным правилом для наготы могут служить следующие: Боец, Аполлон, Лаокон, Геркулес Фарнезский, Торс, или Туловище, Антиной, Группа, представляющая Кастора и Поллюкса, Гермафродит и Венера Медицейская“ (ČEKALEVSKIJ P. P. Rassuždenie o svobodnych chudožestvach. S. 60; vgl. S. 84).

³⁴ Ebenda. 49, 59, 60, 63, 73, 79. In seiner späteren Schrift beleuchtet Čekalevskij die Herstellung kolossaler Statuen und appelliert mehrfach an Winckelmanns Autorität (ČEKALEVSKIJ P. P. Opyt vajanija iz bronzy odnim priemom kolossal'nych statuj. SPb. 1810).

³⁵ In dem Malerei-Kapitel befindet sich eine vergleichende Charakteristik von Raffael, Correggio und Tizian, die den Gedankenverlauf in „Über die Schönheit und den guten Geschmack“ von Mengs wiedergibt. Der diese Passage abschließende Absatz ist die Übersetzung einer Stelle in dieser Abhandlung (vgl.: ČEKALEVSKIJ P. P. Rassuždenie o svobodnych

Winckelmanns Bedeutung für Čekalevskijs Traktat ist ungleich größer als für die „Dissertacija“ von Vien. Der Vizepräsident der Akademie übernahm nicht nur Fakten, sondern eignete sich die wichtigsten Punkte von Winckelmanns Gedankengut an und gab sie an Studierende der Akademie weiter: sein Konzept der „idealischen Schönheit“, seine Werteskala, seine Chronologie der antiken Kunst. Čekalevskijs erfolgreiche Vermittlung festigten zwei berühmte Statuenbeschreibungen, die von ihm in gelungener Wortwahl übersetzt wurden und russischen Künstlern die Winckelmannsche Art der Kunstbetrachtung nahebrachte. Da Čekalevskij in der Akademie eine Schlüsselposition bekleidete, nahm sein Werk einen zentralen Platz im Unterricht dieser Bildungsstätte ein und bestimmte ihn für viele Jahre.

3. Kurze Anweisungen von 1793 und 1794

Ein Jahr nach Čekalevskijs Traktat erschien Ivan Fedorovič Urvanovs „Kratkoe rukovodstvo k poznaniju risovanija i živopisi istoričeskogo roda, osnovannoe na umozrenii i opytach“ („Kurzer Leitfaden zum Begreifen der Zeichenkunst und historischen Malerei, auf Vorstellung und Erfahrung gegründet“).³⁶ Urvanov war Lehrer für Malerei an der Akademie, wo er sein Metier erlernt hatte. Urvanov ist jedoch nicht als Maler bekannt geblieben,³⁷ sondern als Verfasser der oben genannten, zweiteiligen Anweisung. Der erste Teil enthält theoretische Thesen; der zweite ist dem Unterricht gewidmet.

Urvanov geht von dem Vorrang der historischen Malerei gegenüber allen anderen Gattungen aus und unterstreicht dabei die Notwendigkeit des Erlernens der antiken Bildhauerei, deren Haupteigenschaft „Einfalt“ („простота“) sei.³⁸ Noch deutlicher ist seine Abhängigkeit von der Formel Winckelmanns an der Stelle zu sehen, wo Urvanov junge Künstler zur Erschaffung von Minervas Schönheit auffordert und diese in Verbindung mit der „edlen Einfalt“ bringt:

Впрочем, красота Минервы должна быть простая, небрежная и скромная, и чтобы во всем видима была строгая приятность, твердость, величество, сила и великолепие. Наконец, заключаю тем, что благородная простота и приятность стыдливости всегда составляют наивеличайшую прелесть в красоте.³⁹

Im Einklang mit Winckelmanns Empfehlungen zur Bildung der „idealischen Schönheit“ sah Urvanov die Aufgabe eines Malers in einer intellektuellen Synthese, die im Gedächtnis eines Künstlers vollbracht werden müsse und auf die Betrachtung der

chudožestvach. S. 147–148; MENGES A. R. Sämtliche hinterlassene Schriften. Hrsg. von G. Schilling. Bonn 1844. Bd. 2. S. 225).

³⁶ URVANOV I. F. *Kratkoe rukovodstvo k poznaniju risovanija i živopisi istoričeskogo roda, osnovannoe na umozrenii i opytach*. SPb. 1793.

³⁷ Das erklärt den Mangel an biographischen Informationen über Urvanov (sogar seine Lebensdaten sind unbekannt).

³⁸ Ebenda. S. 10.

³⁹ Ebenda. S. 21.

„guten Dinge“ zurückgehe. Lediglich auf diese Art könne die Schönheit „zusammengestellt“ werden:

Память художнику служит хранилищем идей приобретенных обозрением хороших вещей, к чему прибавляет он нечто или убавляет что-либо своим рассудком, дабы составить ту изящность, каковую мы находим в творениях древних художников, которым подражание всегда почиталось от искусных людей каждого века за надежнейшее средство.⁴⁰

Trotz einiger Übereinstimmungen weist das „Kratkoe rukovodstvo k poznaniju risovanija i živopisi istoričeskogo roda“ keine vertiefte Beschäftigung Urvanovs mit Schriften Winckelmanns auf. Es bezeugt eher die Aneignung von einigen Ausdrücken und Thesen über nicht feststellbare Vermittler.

Ein Beispiel der von den Urquellen noch weiter entfernten Winckelmann-Rezeption ist die 24-seitige anonyme Broschüre „Kratkoe rukovodstvo k istorii svobodnych chudožestv“ („Kurze Anleitung zur Geschichte der freien Künste“, 1794). Bei der Darlegung der Grundkenntnisse über die Klassifikation der Künste (S. 1), über die Kunst des Altertums (S. 1–17), über die Malerei (S. 21–23) und Architektur (S. 21–23) benutzte der unbekannte Kompilator vor allem zwei Schriften, die unter den Lehrkräften der Akademie kursierten, – Čekalevskijs „Rassuždenie“ und D. A. Golicyns „Opisanie znamenitych proizvedenijami škol“.

Čekalevskijs Ausführungen Winckelmannschen Ursprungs wurden von dem Anonymus weiter komprimiert und in „Kratkoe rukovodstvo k istorii svobodnych chudožestv“ aufgenommen. Das gilt sowohl für das Lob der antiken Kunst (S. 6) als auch für die Aufzählung der zwölf berühmtesten altgriechischen Bildhauer (S. 7–9). Die Bezeichnungen der vier Stile nach Winckelmanns Periodisierung der antiken Kunst wurden sicher Čekalevskijs „Rukovodstvo“ entnommen.⁴¹

Скульптура у греков имела четыре эпохи; I. стиль прямой и грубый; II. Стиль величественный во время Фидиаса, сего превосходным разумом одаренного художника и его современников; III. Стиль прекрасный и ровный во дни Праксителя, Лизиппа и Апеллеса, когда художество приобрело приятность и красоту, и IV. Стиль подражания при падении художеств.⁴²

Das „Kratkoe rukovodstvo k istorii svobodnych chudožestv“ war offenkundig für einen intensiven Einsatz im Unterricht gedacht. Die Fragen zum Haupttext sind auf jeder Seite in Fußnoten untergebracht. Man sollte also jungen russischen Künstlern Winckelmanns Thesen in vereinfachter Frage-Antwort-Form schon am Anfang ihres Studiums an der Akademie nahebringen.

⁴⁰ Ebenda. S. 32.

⁴¹ Vgl. im vorangegangenen Unterkapitel.

⁴² Kratkoe rukovodstvo k istorii svobodnych chudožestv. V pol'zu vospitannikov Imperatorskoj Akademii Chudožestv. SPb. 1794. S. 6–7.

4. Zusammenfassung: Winckelmann und die Akademie im 18. Jahrhundert

Versuchen wir die Informationen über die Verbreitung der künstlerisch-theoretischen Ideen im Russland der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu systematisieren, müssen die mit der Petersburger Akademie verbundenen Quellen in drei Gruppen aufgeteilt werden: 1) Abhandlungen, die aus Anlass der Wahl zu Ehrenmitgliedern der Akademie und ihrer öffentlichen Kundgebungen verfasst wurden; 2) Reiseberichte der Stipendiaten; 3) Veröffentlichungen, die für Studierende der Akademie bestimmt waren und pädagogische Zwecke sowie aufklärerische Ziele verfolgten. Die ersten zwei Gruppen dokumentieren, wie gezeigt, die Winckelmann-Rezeption recht lückenhaft; die dritte bezeugt jedoch die unaufhaltsam wachsende Bedeutung der Schriften des deutschen Kunstgelehrten für die Akademie und ihr Umfeld.

Merkwürdigerweise findet sich keine wörtliche Übersetzung der berühmten Formel „edle Einfalt, stille Größe“ in allen oben aufgezählten Schriften. Auf ihre Geläufigkeit verweist allerdings sowohl ihr Gebrauch in gekürzter Form als auch ihre Variierung bei Kunstbeschreibungen. Die russischen Künstler haben die mit dieser Formel verbundenen Ideale seit der Gründung der Akademie bewusst in ihrem Schaffen umsetzen wollen. Die „Geschichte der Kunst des Alterthums“ war zu dieser Zeit zweifellos die bekannteste Schrift Winckelmanns in Russland. Einerseits füllte sie eine klaffende Lücke in Kenntnissen über die antike Kunst, andererseits entsprach das Winckelmannsche Lehrgebäude am ehesten dem Bedürfnis der klassizistisch gesinnten Künstler nach theoretischer Begründung ihrer Kreativität. Dies festigte Winckelmanns Reputation in Russland und sorgte dafür, dass sein Einfluss für die Akademie auch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts langfristig gesehen von entscheidender Bedeutung war.

IV. VERKENNUNGEN – VERMITTLUNGEN – BEGEGNUNGEN

I. Apoll-Beschreibungen in Deržavins Dichtung

a) Zur Frage von Winckelmanns Einfluss auf Deržavin

Die These von Winckelmanns Einfluss auf Deržavin hat sich längst in der Forschung eingebürgert und wird immer wieder unkritisch wiederholt. Als zentrales Beispiel dient dabei die Apoll-Beschreibung in Deržavins Gedicht „Ljubitelju chudožestv“ („An den Liebhaber der Künste“, 1791), das dem Grafen A. S. Stroganov gewidmet ist. Auf ihre Abhängigkeit von der berühmten Apoll von Belvedere-Passage in der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ deutete erstmals Batjuškov in seinem Aufsatz „Progulka v Akademiju chudožestv“ (1814) hin.¹

E. Ja. Dan'ko versuchte in ihrem Artikel „Izobrazitel'noe iskusstvo v poézii Deržavina“ (1940), die Beziehung von Deržavins Dichtung zu den Bildenden Künsten systematisch zu beleuchten, und hob den Einfluss zweier europäischer Theoretiker – D. Diderots und J. J. Winckelmanns – auf den Dichter hervor.² Zum Vermittler westlichen Gedankenguts wurde N. A. L'vov erklärt, dessen italienisches Tagebuch für die Forscherin allerdings unzugänglich war.³ Winckelmanns Einfluss auf den Dichter formulierte Dan'ko sehr allgemein: er habe sich in Deržavins Vorliebe für die Allegorien, in seiner Überzeugung der veredelnden Wirkung durch ideale Bilder auf die menschliche Seele widergespiegelt.⁴ Dan'ko bot einzelne interessante, aber nicht unumstrittene Parallelen zu Versen Deržavins. F. I. Buslaev⁵ folgend betonte sie die Plastizität der Illustrationen zu den Oden des Dichters, die in den 1790er–1800er Jahren in Zusammenarbeit von N. A. L'vov, A. N. Olenin, V. V. Kapnist, A. E. Egorov, I. A. Ivanov und S. Tonči entstanden sind.⁶

¹ Dazu ausführlich Kap. X, 4.

² DAN'KO E. JA. Izobrazitel'noe iskusstvo v poézii Deržavina. In: XVIII vek. M.; L. 1940. Sb. 2. S. 166–247. In G. Rosendahls Dissertation „Deutscher Einfluss auf G. R. Deržavin“ (Bonn 1953) ist Winckelmann nicht erwähnt. Hier ist lediglich Deržavins Bekanntschaft mit den Schriften von A. R. Mengs vermerkt, auf die N. I. Achverdovs Brief vom 18. August 1786 schließen lässt (Sočinenija Deržavina s ob'jasnitel'nymi primeč. Ja. K. Grota. SPb. 1869. Bd. V. S. 369–370; in diesem Unterkapitel wird diese Ausgabe mit der Band- und Seitenangabe zitiert).

³ DAN'KO E. JA. Izobrazitel'noe iskusstvo v poézii Deržavina. S. 176.

⁴ Ebenda. S. 187.

⁵ Vgl.: „Второе существенное достоинство державинской иллюстрации состоит в ее пластическом стиле [...]“ (BUSLAEV F. I. Illjustracija stichotvorenij Deržavina. In: BUSLAEV F. I. Moi dosugi. M. 1886. Č. 2. S. 162).

⁶ PETROVA E. N. Illjustracii k anakreontike G. R. Deržavina. Zamysel i istorija izdanija. In: DERŽAVIN G. R. Anakreontičeskie pesni. M. 1986. S. 380; TIMOFEEV L. V. Kružok A. N. Olenina i knižnaja grafika pervoj treti XIX veka. In: Russkaja literatura i izobrazitel'noe iskusstvo XVIII – načala XX veka. Sbornik naučnych trudov. L. 1988. S. 49–65.

In Deržavins Gedicht „Ljubitelju chudožestv“ (1791) sah Dan’ko eines der anschaulichsten Beispiele der verbalen Gestaltung visueller Eindrücke des Dichters. Es hieß ursprünglich „На Новый год. Песнь дому любящему науки и художества“⁷ und war ein Loblied auf den barocken Stroganov-Palast in Petersburg.⁸ Dan’ko zufolge beginnt Deržavin „Ljubitelju chudožestv“ mit der Beschreibung eines allegorischen Plafonds im großen Saal des Palastes, geht dann zum Apoll-Boëdromios über, einer Statuette, die den Stroganovs gehört habe und eine verkleinerte Kopie des Apolls von Belvedere sei.⁹

Наполнил грудь восторг священный,
 Благоговейный обнял страх,
 Приятный ужас потаенный
 Течет во всех моих костях;
 В весельи сердце утопает,
 Как будто бога ощущает
 Присутствующего со мной!..
 Я вижу, вижу Аполлона
 В тот миг, как он сразил Тифона
 Божественной своей стрелой!
 Зубчата молния сверкает,
 Звенит в руке священный лук;
 Ужасная змея зияет
 И в миг свой испускает дух,
 Чешуйчатым хвостом песок перегребая
 И черну кровь ручьем из раны испуская.
 Я зрю сие и вмиг себе представить мог,
 Что так невежество сражает света бог. (I, 369–370).

Die Forscherin behauptet weiter: zu diesen Verszeilen habe Deržavin die Apoll-Beschreibung aus der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ inspiriert. Obwohl Dan’ko K. N. Batjuškov nicht namentlich erwähnt, wiederholt sie hier die Meinung, die in seinem Aufsatz „Progulka v Akademiju chudožestv“ (1814) erstmals zum Ausdruck kam. Als Batjuškov die in der Petersburger Akademie der Schönen Künste aufbewahrten Abgüsse beschreibt, kommt er auf eine Kopie des Apolls von Belvedere und zitiert die oben genannte Passage aus „Ljubitelju chudožestv“, in der Batjuškov „Typhon“ in „Python“ änderte, ohne dies zu vermerken.¹⁰

⁷ Unter diesem Titel wurde das Gedicht 1791 als separate Broschüre veröffentlicht. In Deržavins Werken von 1798 erschien es unter dem Titel „Pesn’ ljubitelju chudožestv“; hier wurde angemerkt, dass D. S. Bortnjanskij die Musik dafür komponierte. Erst in den gesammelten Schriften von 1808 erhielt es den Titel „Ljubitelju chudožestv“.

⁸ Vermutlich 1738–1743 nach M. G. Zemcovs Projekt errichtet; von B. F. Rastrelli 1753–1756 wesentlich erweitert.

⁹ DAN’KO E. JA. Izobrazitel’noe iskusstvo v poëzii Deržavina. S. 203.

¹⁰ Dazu ausführlicher im Kap. X, 4.

Die späteren Kommentatoren des Gedichts waren im Bann von Batjuškovs Interpretation: G. A. Gukovskij verwies 1933 darauf,¹¹ dass Deržavin aus Versehen „Typhon“ mit „Python“ verwechselte. Diese Ansicht wiederholten dann sowohl V. A. Zapadov als auch N. V. Fridman.¹² In seinem Kommentar zu „Ljubitelju chudožestv“ behauptete 1987 V. P. Stepanov, dass der Dichter hier einen Abguss des Apolls von Belvedere in der Akademie der Schönen Künste gemeint hatte. Dies kann nicht akzeptiert werden: Präsident der Akademie wurde A. S. Stroganov erst 1800, also ist es kaum wahrscheinlich, dass der Dichter die künftige Dienststelle Stroganovs und nicht seine private Residenz beschrieben hat. In dem Aufsatz „Del'vig i iskusstvo“ erwähnte dies V. E. Vacuro „Ljubitelju chudožestv“ im Zusammenhang mit Puškin und Batjuškov. Er vertrat ebenfalls die Meinung, dass der Dichter einen Abguss des Apolls von Belvedere vor Augen hatte. Die intertextuelle Beziehung zur entsprechenden Passage in der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ wurde dabei betont.¹³

b) Zu Apoll-Boëdromios. Seine Rolle in Diskussionen um die Pose des Apolls von Belvedere

Da der von Dan'ko erwähnte Apoll-Boëdromios im Streit um den Apoll von Belvedere eine wichtige Rolle spielte, soll der Statuette ein spezieller Exkurs gewidmet werden. Dan'kos Behauptung – Deržavin habe den Apoll-Boëdromios beschrieben – ist nicht zutreffend. Denn die Statuette kam erst in den 1840er Jahren in den Besitz der Stroganov-Familie, wie sich aus den Memoiren von F. I. Buslaev schließen lässt. Dieser begleitete den Kurator der Moskauer Universität, S. G. Stroganov, und seine Angehörigen 1839–1841 während einer Auslandsreise nach Deutschland und Italien als Hauslehrer.¹⁴ Eine unkonventionelle, freundschaftliche Beziehung zu dem Würdenträger unterhielt er auch später.

Im Winter 1848 unterrichtete Buslaev in der Familie von Ju. A. Dolgorukij, der seine Aufmerksamkeit auf eine Apoll darstellende Statuette lenkte. Sie schien Buslaev eine Kopie des Apolls von Belvedere zu sein; erst später entdeckte er Unterschiede. Der wesentlichste bestehe darin, dass der antike Sonnengott Stoffreste in der linken Hand halte.¹⁵ Nach den Beratungen mit P. M. Leont'ev kam Buslaev zu der Erkenntnis, dass die Statuette antiker Herkunft sei und dass der o. g. Unterschied zur Rekonstruktion ihrer ursprünglichen Haltung ver helfe. Dem Gelehrten gelang es, Stroganovs Interesse für den Apoll-Boëdromios zu wecken und ihn zum Erwerb der Statuette zu veranlassen. Stroganov neigte zur Auffassung, dass der Apoll-Boëdromios eine Schlangenhaut in der Hand halte, und sah in dieser Tatsache einen ent-

¹¹ DERŽAVIN G. R. Stichotvorenija. Red. i primeč. G. A. Gukovskogo. Vstup. stat'ja I. A. Vinogradova. L. 1933. S. 458.

¹² DERŽAVIN G. R. Stichotvorenija. Vstup. stat'ja, podg. teksta i obščaja red. D. D. Blagogo, primeč. V. A. Zapadova. L. 1957. S. 396; FRIDMAN N. V. Proza Batjuškova. M. 1965. S. 94.

¹³ VACURO V. E. Zapiski kommentatora. SPb. 1994. S. 198–199.

¹⁴ BUSLAEV F. I. Moi vospominanija. M. 1897. S. 164ff. Über die Winckelmann-Begeisterung Buslaevs siehe Kap. XVII, 6.

¹⁵ BUSLAEV F. I. Moi vospominanija. M. 1897. S. 173.

scheidenden Beweis dafür, dass auch der Apoll von Belvedere ursprünglich eine Schlangenhaut in der linken Hand gehalten habe.¹⁶

S. G. Stroganov regte den deutschen Archäologen L. Stephani an, die Statuette genauer zu untersuchen und eine Monographie über sie zu verfassen.¹⁷ Ihre Hauptaufgabe bestand darin, die Meinung zu revidieren, die sich seit Winckelmann eingebürgert hatte: Apoll sei als Verfolger der Python dargestellt worden, nachdem der Sonnengott den Pfeil abgeschnellt hatte. Stephani war überzeugt, dass sowohl der Apoll von Belvedere als auch der Apoll-Boëdromios im Zusammenhang mit der Gallierniederlage 279 v. Ch. bei Delphi entstanden seien. Der antike Gott eile den Griechen zu Hilfe mit einer Ägis in der Hand. Obschon diese genaue Datierung bei den meisten Spezialisten auf Ablehnung stieß, dominierte Stephanis Interpretation trotz mancher Widersprüche einige Jahrzehnte lang in der klassischen Archäologie.

Erst 1895 übte A. Furtwängler eine niederschmetternde Kritik an der Auffassung Stephanis¹⁸ und erbrachte zahlreiche Beweise zu Gunsten einer späteren Herkunft der Statuette. Er polemisierte auch gegen Winckelmann und vertrat die Meinung, dass Apoll von Belvedere einen geschmückten Lorbeerzweig, eines seiner Attribute, in der Hand gehalten habe.¹⁹ G. von Kieseritzkys Versuch, die Authentizität der Statuette zu verteidigen, erwies sich als erfolglos.²⁰ Als A. N. Benua 1901 den Stroganov-Palast beschrieb, zog er es vor, die heikle Frage der Echtheit der Statuette nicht zu berühren.²¹ Die moderne Wissenschaft löst sie eindeutig negativ (der Apoll-Boëdromios befindet sich zur Zeit in den Depoträumen der Eremitage). Es wird heutzutage nicht bezweifelt, dass der Apoll von Belvedere als Schütze dargestellt ist (darauf verweist der Gurt seines Köchers).²²

¹⁶ Ebenda. S. 174–175.

¹⁷ STEPHANI L. Apollon von Boëdromios. Bronzestatue im Besitz seiner Erlaucht des Grafen Sergej Stroganoff. SPb. 1860.

¹⁸ FURTWÄNGLER A. Meisterwerke der griechischen Plastik. München 1895. S. 659–662.

¹⁹ „Es kann hiernach kein Zweifel sein, dass die rechte Hand einen Lorbeerzweig mit daran befestigten Stemmata trug, das bekannte alte apollinische Attribut“ (Ebenda. S. 663). Später ließ auch Furtwängler die These gelten, dass Apoll sein übliches Attribut (Pfeil und Bogen) in der linken Hand hielt (Denkmäler griechischer und römischer Skulptur. Hrsg. von A. Furtwängler und H. L. Ulrichs. München 1911. S. 86–88). K. A. Pfeiff zufolge befand sich in der linken Hand der Statue ein Bogen, in der rechten ein Lorbeerzweig (PFEIFF K. A. Apollon. Die Wandlung seines Bildes in der griechischen Kunst. Fr. a. M. 1943. S. 135–139).

²⁰ KIESERITZKY G. VON. Der Apollo Stroganoff. In: Mitteilungen des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung. Athen 1899. Bd. XXIV. S. 468–484.

²¹ BENUA A. N. Stroganovskij dvorec i Stroganovskaja galereja v S.-Peterburge. In: Chudožestvennyje sokrovišča Rossii. 1901. Nr. 9. S. 172–173.

²² HELBIG W. Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom. 2. Aufl. Leipzig 1899. Bd. 1. S. 96–98; BULLE H. Der schöne Mensch im Altertum. Eine Geschichte des Körperideals bei Ägyptern, Orientalen und Griechen. München; Leipzig 1912. Splt. 190–191; HASKELL F., PENNY N. Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture, 1500–1900. New Haven; London 1981. S. 148–151.

Der Apoll-Boëdromios kam also vierzig Jahre später, nachdem Deržavin sein Gedicht „Ljubitelju chudožestv“ verfasst hatte, in den Stroganov-Palast. Die Statuette hatte ihn daher nicht inspirieren können. Obwohl Stroganovs Gemäldesammlungen ausführlich katalogisiert worden sind,²³ ist über die hier aufbewahrten Plastiken so gut wie nichts bekannt.²⁴ Es ist natürlich nicht auszuschließen, dass sich hier ein Abguss des Apolls von Belvedere befand, aber dass gerade er Deržavin zur Apoll-Beschreibung anregte, ist nicht zu belegen. Außerdem spielt der von dem Dichter erwähnte Typhon auf einen anderen Gedankenkomplex an, wie ich im Folgenden zu zeigen versuche.

c) Zur Frage visueller Einflüsse auf Deržavin

Nicht nur Dan'kos Meinung über die Relevanz des Apolls-Boëdromios für „Ljubitelju chudožestv“, sondern auch ihre Behauptung, dass der Plafond im Großen Saal den Dichter zu „Ljubitelju chudožestv“ inspirierte, kann nicht akzeptiert werden. Die Konstruiertheit dieser Vermutung wird offenkundig, sobald das Deckengemälde von G. Valeriani mit dem Gedicht Deržavins verglichen wird. A. N. Benua beschrieb den Plafond 1901 folgendermaßen:

Какой-то герой (Телемах?) вступает в Олимп. Его ведет за руку возмужалый воин (Ментор? но почему же тогда тут же еще раз изображена Минерва?). Посреди восседают под навесом Юпитер и Юнона, под ними Эскулап, Гермес и какие-то два воина, слева внизу – Сила, Правосудие, Храбрость, Правда, Стойкость и Верность. Посреди Минерва изгоняет пороки: коварство, властолюбие, клевету и зависть. Направо внизу – искусства: Живопись пишет картину, История чертит на скрижалях, поддерживаемых Сатурном, рядом музыка играет на флейте. Самое красивое в этом плафоне – роскошная архитектурная часть, являющаяся как бы третьим этажом, продолжением самого зала – с видом на отверстое небо и на происходящее там торжество.²⁵

Im Gedicht Deržavins ist nichts Ähnliches zu finden. Das einzige Gemeinsame ist die Vertreibung der Laster, aber auf dem Plafond und in den Versen wird sie von unterschiedlichen Akteuren ausgeführt. Bei Valeriani tut das Minerva, bei Deržavin

²³ Siehe: Catalogue raisonné des tableaux, qui composent la collection du Comte A. S. de Stroganoff. SPb. 1793 (2. Aufl.: 1800); Collection d'estampes d'après quelques tableaux de la galerie de son exc. Mr le Comte A. Stroganoff. Gravée au trait par des jeunes artistes de l'Académie des Beaux Arts à St. Petersburg. SPb. 1807 (2. Aufl.: 1835). Zu A. S. Stroganovs sammelerschen Tätigkeit: ARCYCHOVSKAJA-KUZNECOVA A. A. A. S. Stroganov kak tip russkogo kollecionera. In: Panorama iskusstv. M. 1988. Vyp. 11. S. 282–291.

²⁴ Eine flüchtige Erwähnung der in der Stroganov-Galerie besichtigten Statuen und Büsten findet sich lediglich in A. A. Pisarevs Gedicht „Chram izjaščnogo, ili Slavnaja galereja A. S. Stroganova v Sankt-Peterburge“ (Žurnal dlja pol'zy i udovol'stvija. 1805. Č. III. Nr. 8. S. 115; vgl.: KOLMAKOV N. M. Pamjati gr. A. S. Stroganova. SPb. 1844. S. 35).

²⁵ BENUA A. N. Stroganovskij dvorec i Stroganovskaja galereja. In: Chudožestvennye sokrovišča Rossii. S. 166; vgl.: KUZNECOV S. O. Dvorcy Stroganovyh. SPb. 1998. S. 12.

der Schütze Apoll.²⁶ Wie bereits erwähnt, stellt „Ljubitelju chudožestv“ eine Kantate dar, die Anfang Januar 1791 mit D. S. Bortnjanskis Musik auf einem Fest aufgeführt worden sein soll.²⁷ Dies erklärt sowohl ihren komplizierten Aufbau als auch den Reichtum an Rhythmen.²⁸ Der Text besteht aus zwölf Teilen mit unterschiedlichen Versmaßen (Jamben verschiedener Länge, dreifüßige Trochäen und Daktylen; im zehnten Teil folgen zweifüßige Daktylen und Amphibrachien aufeinander).

Das Hauptthema des Gedichts ist der veredelnde Einfluss der Musen auf menschliche Seelen und das Lob für A. S. Stroganov, dessen Haus sie segneten. Die Entwicklung des Themas geht in den zwölf Teilen folgendermaßen vonstatten: 1. Der Chor fordert Erato auf, den Dichter zu einem Lobgesang auf den russischen Mäzen zu inspirieren; 2. Diese Bitte wird in der Arie wiederholt; 3. Im Rezitativ wird das Erscheinen von Erato geschildert, die ein Lied beginnt; 4. Eine kurze Arie lobt die göttliche Wirkung ihres Gesangs; 5. Der Chor prangert in zwei Vierzeilern diejenigen an, welche die Musen nicht ehren; zwei weitere Vierzeiler rühmen die Lieblinge der Musen; 6–7. Diese Teile bilden den kompositionellen Höhepunkt der Kantate; das sind: ein den „himmlischen Musen“ gewidmetes Rezitativ und eine Hymne auf Wissenschaften und Künste; 8. Ein Rezitativ schildert Apoll, der den Typhon niedergestreckt hat; 9. Eine Arie erläutert, dass der Typhon das Weltböse und die Laster verkörpert; 10. Der Chor vertreibt die bösen Kräfte mit Beschwörungen und ruft zum Kampf gegen das Böse auf; 11. Die wiederhergestellte Harmonie regt den Dichter an, Erato und die sie begleitenden Faune und Najaden zu einem das Fest eröffnenden Tanz einzuladen (Rezitativ). 12. Der Chor ruft alle zu einem ausgelassenen Tanz auf und huldigt dem Gönner der Künste A. S. Stroganov mit Wünschen zu Gesundheit und langem Leben.

d) Der freimaurerische Hintergrund der Apoll-Beschreibung in „Ljubitelju chudožestv“

Wie gezeigt, darf in Bezug auf Deržavins Gedicht nicht die Rede von der Darstellung der Szene auf Valerianis Plafond sein – die Belehrung eines Jugendlichen, der den Olymp besteigt. Es ergibt keinen Sinn, den Typhon als Gedächtnisfehler des Dichters zu erklären, wie dies G. A. Gukovskij tat. Der hundertarmige Riese war

²⁶ Bei Valeriani ist unter kleineren Figuren auch ein Apoll zu entdecken, aber nicht mit Bogen, sondern mit Lyra.

²⁷ Die Entstehungsgeschichte von „Ljubitelju chudožestv“ liegt im Dunkeln. Es wird vermutet, dass das Gedicht im Zusammenhang mit A. S. Stroganovs Geburtstag (3. Januar) verfasst wurde. S. O. Kuznecov nimmt an, dass er 1791 besonders prunkvoll gefeiert wurde, da der Sohn des Würdenträgers im Dezember 1790 aus Frankreich zurückkehrte. Wie bekannt, nahm der junge P. A. Stroganov an der Französischen Revolution teil, was das Missfallen der Kaiserin erregte (siehe: BARTENEV P. I. Žil'ber Romm i graf Stroganov. In: Russkij archiv. 1887. Kn. I. Vyp. 1. S. 5–39; VEL. KN. NIKOLAJ MICHAJLOVIČ. Graf P. A. Stroganov (1774–1817). Istoričeskoe issledovanie epochi imperatora Aleksandra I. SPb. 1903. Bd. I. S. 67–73).

²⁸ Dass Deržavins Gedicht zur vokalen Ausführung bestimmt war, vermerkte noch Ja. K. Grot in seinem Kommentar hierzu (I, 365).

Deržavin bekannt – er nannte ihn „Tifej“ (II, 333; III, 680). Zweitens wurde Typhon sogar in der Antike von der Python nicht immer unterschieden.²⁹ Drittens – obwohl in den meisten russischen Mythologieausführungen über Apolls Kampf gegen die Python berichtet wurde,³⁰ – existierte noch eine Tradition, die m. E. für Deržavin in diesem Fall relevant war. Russische Freimaurer verstanden das Weltböse unter dem Typhon; seiner Niederstreckung durch Apoll wurde eine höhere, symbolische Bedeutung zugesprochen. Diese Interpretation geht auf die Epoche des Späthellinismus zurück, als die griechische Mythologie mit der ägyptischen im ständigen Wechselspiel stand und Typhon zu einer griechischen Bezeichnung des ägyptischen Seth wurde.³¹ Horus' Rache an Seth wegen des Mordes an seinem Vater Osiris wurde als Kampf Apolls gegen Typhon verstanden. Dieser Sieg wurde später in freimaurerischen Kreisen als Niederlage des Weltbösen interpretiert – er würde Astraias goldenes Zeitalter auf die Erde zurückbringen.

Dieser Mythos war dank A. M. Ramsays Roman „Die Reisen des Cyrus“ in Russland gut bekannt. Seine Übersetzung wurde im 18. Jahrhundert in Moskau sogar zweimal aufgelegt (1765 und 1785).³² Im Anhang zu diesem Roman, der von den Reisen eines idealen Monarchen nach Baktrien, Ägypten, Griechenland, Kreta und Babylon erzählt, befindet sich ein Gespräch über die antike Mythologie – eine Kompilation Ramsays aus antiken und neuzeitlichen Autoren, die unterschiedliche religiöse Vorstellungen enthält (der alten Ägypter, Perser, Chinesen, Griechen, Juden usw.) und mit philosophischen Systemen des Altertums bekannt macht (der Orphiker, Hymnosophisten, Platoniker, Atomisten). Gerade aus diesem Teil sei ein längeres Zitat angeführt, das die Legitimität des Typhon bei Deržavin beweist:

Все стихотворцы описывают нам златой век, или царство Сатурна благополучным состоянием, в котором не было ни несчастий, ни злодейств, ни трудов, ни мучений, ни болезней, ни смерти.

Напротив того изображают нам железный век, в котором первом появилось физическое и нравственное зло. Пороки, страдание и всякое зло, исходя из роковой коробки Пандоры, покрывают еще лицо земли.

²⁹ GRUPPE O. Griechische Mythologie. München 1906. Bd. 1. S. 102, 1255ff.

³⁰ ČULKOV M. D. Kratkij mifologičeskij leksikon. SPb. 1767. S. 10; Chram drevnosti, soderžaščij v sebe egipetskich, grečeskich i rimskich bogov imena, rodoslovija, prazdnestva i byvsie pri nich obrjady. Izd. vtoroe. M. 1784. S. 50, 190, 316; LANTER Ž. Sokraščenie stichotvorčeskoj istorii. M. 1784. S. 26; LENC I. I. Kratkoe ponjatie o mifologii. M. 1788. S. 16; MAKSIMOVIČ-AMBODIK N. Emvlemy i simvoly izbrannye, na rossijskij, latinskij, francuzskij, nemeckij i aglickij jazyki pereložennye, prežde v Amsterdame, a nyne vo grade Sv. Petra. SPb. 1788. S. 115) usw. usf.

³¹ Vgl. die Gleichsetzung Horus / Apoll in der freimaurerischen Handschrift „Raznye zamečanja pokojnogo Švarca“ (RNB, OSRK, Q.III.112. Bl. 14: „Горус или Аполон“).

³² Zur Biographie A. M. Ramsays (1686–1743), seiner Bedeutung für Literatur und Freimaurerei: SCHIFFMANN G. A. A. M. Ramsay. Eine Studie zur Geschichte der Freimaurerei. Leipzig 1878. S. 52–78.

Они говорят нам о возобновлении златого века, как о таком времени, когда Астрея возвратится на землю, когда правосудие, мир и непорочность будут процветать в прежнем своем блистании и когда все приведено будет в первообразное совершенство.

Одним словом, они во всех случаях воспевают подвиги сына Юпитерова, оставляющего небесное жилище и обитающего между людьми. Они придают ему разные имена по разным его действиям. Иногда он Аполлон, бьющийся с Тифоном и Титанами; иногда Геркулес, истребляющий чудовища и великанов и очищающий землю от свирепостей и пороков; а в другое время он Меркурий, или посланник Юпитера, летающий повсюду для исполнения его воли; иногда же Персей, избавляющий Андромеду, или человеческую натуру от чудовища, исходящего из безмерной глубины для поглощения ее. Он всегда бывает каким-нибудь сыном Юпитера, дающим бой и одерживающим победы.³³

Diese Passage erlaubt, Deržavins Gedicht mit einem Schlüsselmythos in der freimaurerischen Historiosophie zu verbinden. Der Dichter stellt also Astraias Goldenes Zeitalter am Anfang von „Ljubitelju chudožestv“ dar; diese glückliche Ära wird durch das Eindringen des Weltbösen³⁴ gestört (Eisernes Zeitalter) und dank Apoll wiederhergestellt (Rückkehr des Goldenen Zeitalters).³⁵ Anscheinend führte Deržavin den Typhon – ein für die freimaurerische Historiosophie äußerst bedeutendes Bild – in sein Gedicht ein, um auf den A. S. Stroganov nahen Ideenkomplex anzuschließen. Die Zugehörigkeit des Würdenträgers zur Freimaurerei war allgemein bekannt.³⁶

In einem späteren Verstehtext Deržavins – „Pochod Ozirida“ („Der Kriegszug von Osiris“; 1805) wird ebenfalls die Niederstreckung des Typhon beschrieben. Mit Apoll setzte Deržavin den Zaren Alexander I. mehrfach gleich; genauso häufig verglich er Napoleon mit dem höllischen Auswurf. Der Kampf des Phöbus gegen den Typhon im zweiten Teil des Gedichts sollte also als Kampf gegen Napoleon in allegorischer Form verstanden werden (III, 571).

³³ Novaja Kiropedija, ili Putešestvija Kirovy s priložennymi razgovorami o bogoslovii i basnotvorstve drevnich, sočinennye Andreem Ramzeem. Izd. 2-e. M. 1785. Č. II. S. 214–215. Vgl. S. 234.

³⁴ Vgl. bei A. M. Ramsay: „Тифон не есть ни палящий зной, ни огонь, ни море, но все то, что есть вредительно, непостоянно и нестройно“ (Ebenda. S. 235).

³⁵ Zum Thema des Goldenen Zeitalters in der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts und bei Deržavin: BAEHR S. L. The Paradise Myth in Eighteenth-Century Russia. Utopian Patterns in Early Secular Russian Literature and Culture. Stanford 1991. P. 31, 39–40, 147, 206, 208; KOTCHETKOVA N. La thème de „l'âge d'or“ dans la poésie de Derjavine. In: Derjavine. Un poète russe dans l'Europe des Lumières. Paris 1994. P. 25–32.

³⁶ Zur Bedeutung Stroganovs im russischen Freimaurertum: BAKOUNINE T. Répertoire biographique des francs-maçons russes (XVIII^e et XIX^e siècles). Paris 1967. P. 520–521; SERKOV A. I. Russkoe masonstvo. 1731–2000. Ėnciklopedičeskij slovar'. M. 2001. S. 773–774.

Zwar ist das freimaurerische Typhon-Bild auch in den Werken anderer Autoren des 18. Jahrhunderts zu finden (z. B. bei Radiščev³⁷ und Karamzin³⁸), doch zeigt Batjuškovs Korrektur beim Zitieren der Verse von Deržavin, dass die Anspielung des Dichters auf die freimaurerische Historiosophie nicht mehr allgemein verständlich war. Andererseits provozierte Deržavins expressive Beschreibung des Apoll-Kampfes gegen das Ungeheuer Assoziationen mit der Apoll von Belvedere-Passage in der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ und lenkte die Rezeption von „Ljubitelju chudožestv“ (1791) in die Winckelmannsche Richtung. Außerdem wurde logischerweise erwartet, dass ein an den berühmten Mäzen und Sammler gerichtetes Gedicht Beschreibungen von Kunstwerken enthält. Eine gewisse Ähnlichkeit der entsprechenden Textabschnitte Deržavins und Winckelmanns ist vielleicht auch dadurch zu erklären, dass sie letztendlich von derselben Stelle in einer homerischen Hymne abzuleiten sind.³⁹

e) Bilanz zum Thema „Winckelmann und Deržavin“

Wie gezeigt, erweist sich die These von der Relevanz der Apoll von Belvedere-Beschreibung in der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ für Deržavins Dichtung als übertrieben. Außerdem gibt es keinerlei Hinweise auf Deržavins Kenntnis von Winckelmanns Schriften, obwohl sein Name dem russischen Literaten zweifellos geläufig war.⁴⁰

Da jedoch wenigstens die zwei engsten Freunde des Dichters (N. A. L'vov und A. N. Olenin) von den Ideen des deutschen Kunstgelehrten angetan waren, kann von einem Einfluss ganz allgemeiner Art die Rede sein. Er zeigte sich vor allem im Interesse an künstlerischen Themen und philhellenistischen Vorlieben Deržavins.⁴¹

³⁷ Dazu: VIL'K E. A. „Čudišče stozevno i Tifon“ („Putešestvie...“ A. N. Radiščeva v kontekste mističeskoj literatury XVIII v.). In: Novoe literaturnoe obozrenije. 2002. Nr. 55. S. 151–173.

³⁸ Vgl. in Karamzins „Oda k milosti“ („An die Barmherzigkeit“, Mai 1792); hier wird Katharina II. mit Astraia verglichen, die dem Typhon widersteht: „Доколе злоба, дщерь Тифона, / Пребудет в мрак удалена [...]“ (Moskovskij žurnal. 1792. Č. VI. Maj. S. 118).

³⁹ Homerische Hymnen griechisch und deutsch. Hrsg. von A. Weiher. 2. Aufl. München 1961. S. 53.

⁴⁰ So finden sich die Namen Deržavins und Winckelmanns zusammen auf der historischen Karte „Reka vremen“ (russische Bearbeitung der emblematischen Darstellung der Weltgeschichte von F. Strass), die seit 1805 im Arbeitszimmer des russischen Dichters hing und ihn zu einem lyrischen Meisterwerk – seinem letzten Gedicht – inspirierte.

⁴¹ Dafür sei lediglich ein Beispiel angeführt. Deržavins Gedicht „K Anželike Kaufman“ („An Angelika Kauffmann“, 1794) wird von der Begeisterung des Dichters für die von Winckelmann hoch geschätzten Künstlerin getragen. Im Kommentar zu diesem Gedicht zeigt sich die Abhängigkeit der Schönheitsvorstellungen des Dichters von denen Winckelmanns. Der Philhellenismus wird auf eine so intime Sphäre projiziert wie das Aussehen der eigenen Frau: die deutsche Malerin habe schlanke, große Gestalten mit griechischen Gesichtern dargestellt; ebenso habe auch Deržavins Frau ausgesehen (Ob'jasnenija na sočinenija Deržavina, im samim diktovannye rodnoj ego plenjanice E. N. L'vovoj, v 1809 godu. Izdannye F. P. L'vovym v četyrech častjach. SPb. 1834. Č. III. S. 8).

2. Zwei Winckelmann-Übersetzungen in „Čtenie dlja vkusa, razuma i čuvstvovanij“ (1791, 1792)

1791 erschien in der Moskauer Zeitschrift „Čtenie dlja vkusa, razuma i čuvstvovanij“ („Lektüre für Geschmack, Verstand und Gefühle“) eine anonyme Übersetzung der Apoll von Belvedere-Passage. Auf die Textquelle wurde dabei nicht verwiesen; weder die Autorschaft noch der Name des Übersetzers waren angemerkt.⁴² Ein Jahr später wurden die mit dem kyrillischen Buchstaben „C“ unterzeichneten „Zamečanija o prelesti v proizvedenijach iskusstva, po rukovodstvu abbata Vinkel'mana“ („Anmerkungen über die Grazie in Werken der Kunst; nach Anleitung des Abtes Winckelmann“) in demselben Organ veröffentlicht.⁴³ Die zum Titel gehörende Fußnote lautete: „Übernommen aus 'Variétés littéraires'“.

Das „Čtenie dlja vkusa, razuma i čuvstvovanij“ war eine Beilage zur Zeitung „Moskovskie vedomosti“ und enthielt überwiegend Übersetzungen von Studenten der Moskauer Universität. Vasilij Sergeevič Podšivalov (1765–1813), der sich von Anfang an rege an „Čtenie dlja vkusa, razuma i čuvstvovanij“ beteiligte, wurde ab dem fünften Teil Chefredakteur des Organs. Das Konzept einer Studentenzeitschrift mit Werkstattcharakter änderte sich dadurch nicht.

Wie V. D. Rak zeigte, muss von einer übersehbaren Anzahl von Ausgaben (meist in deutscher oder französischer Sprache) ausgegangen werden, die unter den Autoren von „Čtenie dlja vkusa, razuma i čuvstvovanij“ kursierten und als Textquellen dienten.⁴⁴ Winckelmann-Texte wurden zwei verschiedenen französischen Sammelbänden entnommen.⁴⁵ Im ersten Fall war es „Le conservateur, ou Bibliothèque choisie de littérature, de moralité et d'histoire“;⁴⁶ im zweiten „Variétés littéraires, ou Recueil de pièces tant originales que traduites“⁴⁷ (mit Nachdrucken aus „Journal étranger“ und „Gazette littéraire de l'Europe“, herausgegeben von F. Arnaud und J.-B.-A. Suard).

⁴² [VINKEL'MAN I. I.] Opisanie Apollona Bel'vederskogo. In: Čtenie dlja vkusa, razuma i čuvstvovanij. 1791. Č. I. Nr. 23. S. 361–365.

⁴³ [VINKEL'MAN I. I.] Zamečanija o prelesti v proizvedenijach iskusstva, po rukovodstvu abbata Vinkel'mana. In: Čtenie dlja vkusa, razuma i čuvstvovanij. 1792. Č. V. Nr. 17–18. S. 261–272.

⁴⁴ RAK V. D. Perevody v žurnale „Čtenie dlja vkusa, razuma i čuvstvovanij“. In: XVIII vek. SPb. 1993. Sb. 18. S. 230–261.

⁴⁵ Ebenda. S. 239, 248.

⁴⁶ Description de l'Apollon du Belvedere. In: Le conservateur ou bibliothèque choisie de littérature, de moralité et d'histoire. Paris; Lion 1787. T. I. P. 97–101 (Unterschrift am Ende des Beitrags: „Par M. l'abbé Winckelmann“).

⁴⁷ Réflexions sur la Grâce dans les Ouvrages de l'Art d'après M. l'Abbé Winckelmann. In: Variétés littéraires, ou Recueil de pièces tant originales que traduites, concernant la Philosophie, la Littérature & les Arts. Paris 1770. T. 3. P. 554–575 (Die erste Ausgabe, die 1768 erschien, war mir unzugänglich).

Die Übersetzung der Apoll-Beschreibung in „Le conservateur“ war der von Michel Huber edierten Leipziger Ausgabe der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ entnommen.⁴⁸ Das deutsche Original enthält einige Stellen, die den Übersetzern ins Französische Schwierigkeiten bereiteten und über ein fremdsprachiges Prisma unterschiedlich ins Russische übertragen wurden.⁴⁹ Es geht vor allem um drei Wörter: Strom („Keine Adern noch Sehnen erhitzen und regen diesen Körper, sondern ein Himmlischer Geist, der sich wie ein sanfter Stroh ergossen, hat gleichsam die ganze Umschreibung dieser Figur erfüllet“), Gemügsamkeit („Von der Höhe seiner Gemügsamkeit geht sein erhabener Blick, wie ins Unendliche, weit über seinen Sieg hin aus: Verachtung sitzt auf seinen Lippen [...]“) und Begriff („Ich lege den Begriff, welchen ich von diesem Bilde gegeben habe, zu dessen Füßen [...]).“⁵⁰

Huber gibt sie als „un doux ruisseau“, „joie“ und „les traits“ wieder (vgl.: „Se corps n'est ni échauffé par des veines, ni agité par des nerfs: un esprit céleste, répandu comme un doux ruisseau, circule pour ainsi dire sur toute la circonscription de cette figure“; „De la hauteur de sa joie, son auguste regard, pénétrant dans l'infini, s'étend bien au-delà de sa victoire. Le dédain siège sur ses lèvres [...]“; „Les traits que je viens de crayonner, je dépose à tes pieds [...]).“⁵¹ Der unbekannte Russe übersetzte diese drei Wörter folgendermaßen: „тихая вода“, „с высоты восторга“ und „черты“. Im ersten Fall näherte er sich sogar dem deutschen Original an, indem er eine abstraktere Variante wählte; im zweiten und im dritten folgte er recht getreu seiner Vorlage.

Winckelmanns homoerotische Anspielung („und ein Mund, welcher denjenigen bildet, der dem geliebten Branchus die Wollüste eingeflößt“), von Huber behalten („cette bouche est la même bouche qui inspirait la volupté au beau Branchus“), ist im russischen Text nicht zu erkennen. Der schamhafte Unbekannte gibt „volupté“ mit „удовольствие“ (anstatt „сладострастие“) wieder und fügt eine Erklärung hinzu – Branchus sei ein Sohn von Apoll: „[...] сии уста суть те, кои вдыхали удовольствие прекрасному Бранху, сыну Аполлонову.“⁵²

⁴⁸ WINKELMANN J. J. Histoire de l'art de l'Antiquité. Traduit de l'Allemand par M. Huber. Leipzig 1781. T. 2. S. 195–197.

⁴⁹ Vgl. Kap. III, 2; V, 5; VI, 3; VII, 2; VIII, 2; XX, 4.

⁵⁰ WINKELMANN J. J. Geschichte der Kunst des Alterthums. Dresden 1764. S. 392–394.

⁵¹ In der Ausgabe von 1766 mit zahlreichen Ungenauigkeiten: „On ne voit ni veines ni nerfs qui rehaussent & meuvent ce corps. Il est animé par un esprit divin répandu sur toute la surface de cette figure“; „Son regard élevé s'étend du plus haut degré de la complaisance bien au-delà de sa victoire. Il semble abîmé dans une satisfaction infinie. Le mépris siège sur ses lèvres [...]“; „Je pose donc aux pieds de cette statue sublime l'idée qu'elle m'inspire [...]“ (WINKELMANN J. J. Histoire de l'art chez les anciens. Ouvrage traduit de l'allemand [par G. Sellius et rédigé par J. B. R. Robinet de Chateaugiron]. Amsterdam 1766. T. II. P. 286–287); bei H. Jansen sind die folgenden drei Varianten an den entsprechenden Stellen zu finden: „une douce vapeur“, „conviction de puissance“ und „les traits, que je viens de crayonner“ (WINKELMANN J. J. Histoire de l'art chez les anciens, traduit de l'allemand [par H. Jansen], avec des notes historiques et critiques de différens auteurs [...]. Paris an II [1794]. T. 2. P. 428–429).

⁵² Čtenie dlja vkusa, razuma i čuvstvovanij. 1791. Č. I. Nr. 23. S. 364.

Gingen Rhythmen der Winckelmannschen Apoll von Belvedere-Beschreibung⁵³ bei der Übersetzung über das Französische unvermeidlich verloren, kann der Text in „Čtenie dlja vkusa, razuma i čuvstvovanij“ sowohl inhaltlich als auch stilistisch für zufriedenstellend erachtet werden. Sogar die in der Apoll von Belvedere-Passage mehrfach variierte Formel „edle Einfalt, stille Größe“ ließ sich im russischen Text erkennen (vgl.: „осанка сияет величеством“; „в благородном и стройном расположении его членов“; „вечное спокойствие напечатлено на челе его“; „Отца Богов, приближенного до сей великости и являющегося когда-либо с толиким величеством воображению“ usw.). Für das Wort „Ideal“ („idéal“) fand der Russe ein zutreffendes, aber schwerfälliges Äquivalent „мысленный образец“.

Die zweite oben genannte Veröffentlichung in „Čtenie dlja vkusa, razuma i čuvstvovanij“⁵⁴ besteht aus fünf Teilen: einer knappen Einführung (S. 261–263); einer gekürzten Fassung des Aufsatzes „Von der Grazie in Werken der Kunst“ (S. 264–272); kritischen Bemerkungen über Winckelmanns Abhandlung (S. 273–275); Auszügen aus den Abhandlungen über die Grazie von Gianpietro Zanotti (S. 275–278) und Claude-Henri Watelet (S. 278–288). Podšivalov als Herausgeber von „Čtenie dlja vkusa, razuma i čuvstvovanij“ machte eine Anmerkung: der Leser müsse selbst entscheiden, welcher von den drei Autoren recht habe (S. 288).

Bedeutend für das vorliegende Thema ist, welche Veränderungen Winckelmanns Aufsatz durch den Herausgeber von „Variétés littéraires“ erfuhr und in welchem Maße Ideen Winckelmanns den russischen Leser erreichen konnten. Der französische Literat halbierte den Umfang des Artikels. Dabei gingen die wichtigsten Ausgangsthesen verloren: die Grazie sei das „vernünftig Gefällige“; sie gliche der Schönheit nicht, da die Grazie ihre Ankündigung und Fähigkeit zu derselben sei etc. Zahlreiche von Winckelmann erwähnte Statuen kamen in „Variétés littéraires“ nicht zur Sprache; viele Namen – insbesondere die der französischen Meister, die heftigen Angriffen ausgesetzt waren (Puget, Girardon), – wurden verständlicherweise weggelassen. Dagegen wurde das Wesentlichste in Winckelmanns Kritik an Michelangelo und Bernini beibehalten. Da Winckelmanns Text gekürzt und an manchen Stellen umgeschrieben wurde, erschienen seine Gedanken vereinfacht und der französischen Salonkultur angepasst. Der Herausgeber der „Variétés littéraires“ focht Winckelmanns Rationalismus anschließend an: Erziehung und Überlegung seien eher imstande, die Grazie zu zerstören.

Der russische Übersetzer, der seine Autorschaft mit dem kyrillischen Buchstaben „С“ anmerkte,⁵⁵ folgte getreu seiner Vorlage. Dabei gingen Winckelmanns spezifische Ausdrücke meist verloren, auch in den Fällen, wo der französische Übersetzer den Sinn des Deutschen richtig wiedergab. Der Stoff war dem russischen Übersetzer fremd, und sein Text ist zuweilen sogar unverständlich, insbesondere da, wo spezi-

⁵³ Siehe Einführung, 2.

⁵⁴ Vgl. Anm. 43.

⁵⁵ An „Čtenie dlja vkusa, razuma i čuvstvovanij“ arbeiteten mindestens vier unbedeutende Personen mit, deren Familiennamen mit diesem Buchstaben anfangen (A. und N. Savin, I. Sipjagin und A. Skvorcov).

fisch kunsttheoretische Probleme besprochen werden. Das gilt z. B. für die der Drapierung antiker Statuen vorbehaltene Stelle:

Dans les ouvrages de la plus haute anti- В работах самой глубокой древности от-
quité, le jet des plis sous la ceinture est тенки изгибов ниже пояса суть почти
presque perpendiculaire [...].⁵⁶ прямые [...].⁵⁷

Russische Leser konnten aus diesem unausgeregneten und stilistisch nicht geglätteten Text lediglich eine vage Vorstellung über Winckelmanns Gedankengut schöpfen. Ohne jegliche Informationen über den Autor, ohne Betonung seiner Bedeutung wurden dem russischen Auditorium Auszüge aus einem Aufsatz angeboten, welche die intellektuelle Fassbarkeit der Grazie und das Entzücken für die antike Bildhauerei propagierten und an Michelangelo und Bernini Kritik übten. Der ersten Winckelmann-Übersetzung in „Čtenie dlja vkusa, razuma i čuvstvovanij“ – der Apoll von Belvedere-Passage – muss daher eine wichtigere Rolle in der russischen Winckelmann-Rezeption zugesprochen werden: sie war sprachlich zufriedenstellend und brachte den Russen die Winckelmannsche Art der Kunstbetrachtung nahe. Die beiden Beiträge sollten jedoch als Übersetzungsübungen eingestuft werden. Sie sind im Rahmen längerer Prozesse einer Übernahme französischer Prioritäten zu verstehen.

3. Ch.-M. Dupaty und A. von Kotzebue als Winckelmann-Vermittler in russischen Übersetzungen

Die „Briefe über Italien im Jahr 1785“⁵⁸ von Charles-Marguerite Dupaty spielten in der russischen Literaturgeschichte eine viel bedeutendere Rolle als in der französischen. So verband T. A. Roboli mit Dupatys Buch einen von zwei Haupttypen von Reisebeschreibungen, die sich in der russischen Literatur am Ende des 18. Jahrhunderts etablierten: der von Sterne und jener von Dupaty.⁵⁹ Betonte G. A. Gukovskij die Bedeutung der „Briefe über Italien“ für Karamzin,⁶⁰ erweiterten Ju. M. Lotman und B. A. Uspenskij den Kreis von relevanten Autoren, indem sie auf J. J. Barthélemy's „Reise des jungen Anacharsis“ und Voltaire's „Philosophische Briefe“ hinwiesen.⁶¹

⁵⁶ Variétés littéraires. T. 3. P. 560.

⁵⁷ Čtenie dlja vkusa, razuma i čuvstvovanij. 1792. Č. V. Nr. 17–18. S. 269.

⁵⁸ DUPATY CH. M. Lettres sur l'Italie en 1785. Paris 1788. Vol. I–II. Bei den weiteren Textvergleichen wird folgende Ausgabe benutzt, die sich von der ersten nicht unterscheidet: DUPATY CH. M. Lettres sur l'Italie en 1785. Nouvelle édition, augmentée de l'éloge de l'auteur. Lausanne 1790. Vol. I–II.

⁵⁹ ROBOLI T. A. Literatura „putešestvij“. In: Russkaja proza. L. 1926. S. 48.

⁶⁰ GUKOVSKIJ G. A. Karamzin. In: Istorija russkoj literatury. M.; L. 1941. Bd. V. S. 85.

⁶¹ LOTMAN JU. M., USPENSKIJ B. A. „Pis'ma russkogo putešestvennika“ Karamzina i ich mesto v razvitii russkoj kul'tury. In: KARAMZIN N. M. Pis'ma russkogo putešestvennika. Izd. podg. Ju. M. Lotman, N. A. Marčenko i B. A. Uspenskij. L. 1987. S. 573–577.

A. S. Januškevič brachte kürzlich Dupatys Buch mit V. A. Žukovskijs Umfeld in Verbindung.⁶²

Zwei wertschätzende Dupaty-Erwähnungen in Karamzins „Briefen eines russischen Reisenden“ (1791–92),⁶³ weckten ganz sicher das Interesse an den „Briefen über Italien“ in Russland. Ein Kapitel daraus erschien erstmals 1796 in der Zeitschrift „Muza“, übersetzt von A. I. Levanda.⁶⁴ Es handelt sich um den Brief LVII, der mit der Beschreibung des berühmten Borgo-Brandes in Rom beginnt. Lediglich zum Schluss bekennt der Autor, Raffaels Fresko in der „Stanza des Borgo-Brandes“ (1514–17) dargestellt zu haben. Zu dieser Zeit muss auch I. I. Martynov, der Herausgeber von „Muza“, sein Augenmerk auf die „Briefe über Italien“ gerichtet haben (er hat sie später vollständig übersetzt).

1798 erschienen insgesamt 31 Briefe aus Dupatys Buch in den Teilen XVII–XX der von P. A. Sochackij edierten Zeitschrift „Priyatnoe i poleznoe preprovoždenie vremeni“. Als Übersetzer traten vier Frauen hervor: die Schwestern Aleksandra und Natal'ja Magnickaja, Fürstin Katarina Ščerbatova und Marija Boske.⁶⁵ Obwohl N. I. Makarov behauptete, dass die Autorinnen die „Briefe über Italien“ vollständig übertragen hätten (die dann wegen äußerer Umstände nicht in Buchform erschienen), steht dies nicht zweifelsfrei fest.⁶⁶ Anscheinend verlief das Unternehmen recht spontan – die Schwestern Magnickie wählten 13 Kapitel für den Teil XVII aus.⁶⁷ Als der Vorrat der von ihnen übersetzten Kapitel erschöpft war, lenkten Ščerbatova und Boske mit neun Kapiteln in den Teilen XVIII und XIX ein. Die Schwestern Magnickie ergriffen wieder die Initiative und veröffentlichten acht Kapitel im Teil XX.

Die Publikation in „Priyatnoe i poleznoe preprovoždenie vremeni“ umfasste weniger als ein Drittel der „Briefe über Italien“, die 115 Kapitel zählen. Von den 15 genuesischen Briefen wurden lediglich sechs übersetzt, von den 17 florentinischen acht, von den 40 römischen zehn, von den 13 neapolitanischen einer etc. Die Nizza, Toulon, Monaco, Lucca, Pisa, Frascati, Portici, Salerno, Pästum, Pompeji und dem Vesuv gewidmeten Briefe sind ausgelassen worden. Einige erstrangige Kunstsamm-

⁶² JANUŠKEVIČ A. S. Ital'janskije vpečatlenija i vstreči V. A. Žukovskogo (po materialam dnevnikov, archiva i biblioteki poëta). In: Ežekvartal'nik ruskoj filologii i kul'tury. R[us-]sian S[tudies]. 1996 (1998). Bd. II. Nr. 4. S. 172–198.

⁶³ KARAMZIN N. M. Pis'ma russkogo putešestvennika. S. 174, 222.

⁶⁴ Otryvok (iz knigi: Lettres sur l'Italie par Mr. Dupaty). In: Muza. 1796. Č. III. S. 199–205.

⁶⁵ Lediglich Lebensdaten einer Übersetzerin, Aleksandra Leont'evna Magnickaja (1784–1846), sind bekannt (Dictionary of Russian Women Writers. Ed. by M. Ledkovsky, Ch. Rosenthal, M. Zirin. Westport; London 1994. P. 629. Vgl. N. D. Kočetkovas Artikel über die Schwestern Magnickie in: Slovar' russkich pisatelej XVIII veka. SPb. 1999. Vyp. 2. S. 253–254).

⁶⁶ MAKAROV M. N. Materialy dlja istorii russkich ženščin-avtorov. In: Damskij žurnal. 1830. Č. 30. Nr. 18. S. 67.

⁶⁷ Noch ein weiterer Brief (LXXXVII) erschien anonym (Č. XVII. S. 381–383). Er muss m. E. Pavel Sokovnin attribuiert werden, da sein Name hinter der den Brief abschließenden Übersetzung aus Properz steht (Ebenda. S. 383–384).

lungen, die Dupaty ausführlich beschreibt, sind in „Priyatnoe i poleznoe preprovoždenie vremeni“ sogar nicht einmal erwähnt.

Für das Thema ist vor allem der Brief LXVIII relevant (er wurde von A. L. Magnickaja als einer der ersten übersetzt).⁶⁸ Er stellt eine eingefügte Novelle dar, die von einem jungen Bildhauer, Polydor aus Athen, erzählt. Dieser nahm sich vor, das schönste Kunstwerk Griechenlands zu erzeugen. Eine Apoll-Statue erscheint dem Künstler im Traum, später schafft er sie aus Marmor. Es handelt sich selbstverständlich um den Apoll von Belvedere, auf dessen Beschreibung in der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ Dupaty mehrfach anspielt.

Indem Magnickaja den französischen Text übersetzte, lieferte sie den russischen Lesern nicht nur die Winckelmannsche Vorstellung von der berühmten Plastik, sondern auch davon, wie das Schöne beschaffen sein muss. Der Bildhauer solle einem göttlichen Vorbild und der „idealischen Schönheit“ nacheifern:

Чтобы сделать сие счастливое соединение, я выберу образец между богов; виды в идеальной красоте; прелести, между юношеством и мужеством; действие, между такими, кои производят спокойное выражение, в котором истина согласна с красотою и красота не отвергает истины.⁶⁹

Einen wesentlichen Fehler beging Magnickaja lediglich an der Stelle, die den Gefühlen des Gottes der Python gegenüber gewidmet ist. Winckelmann unterstrich, dass das Ungeheuer die innere Ruhe des Apoll zu stören nicht imstande sei, und sprach von Verachtung und Unmut. Ihm folgte Dupaty recht genau mit „indignation“, die sich bei Magnickaja in Zorn („гнев“) verwandelte.⁷⁰

Das pathetische Ende des Kapitels klingt sowohl bei Dupaty als auch bei Magnickaja wie eine Winckelmann-Paraphrase – der Autor gehe wiederholt zu der Statue, um sich selbst zu jener idealischen Schönheit zu erheben, die der Apoll von Belvedere so vortrefflich darstelle:

Я прихожу беспрестанно смотреть на сию статую, прихожу беспрестанно познавать ее, возноситься воображением и сердцем к той идеальной красоте, которой статуя сия есть, может быть, превосходнейший опыт.⁷¹

Das öffentliche Interesse an den „Briefen über Italien“ in Russland veranlasste Ivan Ivanovič Martynov (1771–1833), der seine literarische Karriere in den 1790er Jahren erfolgreich begonnen hatte und an Honoraren sehr interessiert war, 1800–1801

⁶⁸ Apollon. Ottuda že pis'mo LXVIII. In: Priyatnoe i poleznoe preprovoždenie vremeni. 1798. Č. XVII. S. 196–201.

⁶⁹ Ebenda. S. 198; DUPATY CH. M. Lettres sur l'Italie en 1785. Vol. II. P. 9–11.

⁷⁰ Priyatnoe i poleznoe preprovoždenie vremeni. 1798. Č. XVII. S. 198–199; DUPATY CH. M. Lettres sur l'Italie en 1785. Vol. II. P. 12.

⁷¹ Priyatnoe i poleznoe preprovoždenie vremeni. 1798. Č. XVII. S. 201.

eine vollständige Übersetzung dieses Buches zu publizieren.⁷² Zu seiner Ehre sei angemerkt, dass Martynov die schon in „Priyatnoe i poleznoe preprovoždenie vremeni“ veröffentlichten Kapitel neu übersetzte und dabei viele Ungenauigkeiten beseitigte. Diese These ist am besten am Beispiel einer anderen Stelle aus demselben Kapitel LXVIII zu illustrieren. Martynov war sich des Winckelmannschen Hintergrundes der Polydor-Novelle bewusst;⁷³ vielleicht wurde auch daher die Bedeutung des französischen „indignation“ von ihm exakter wiedergegeben:

[A. L. Magnickajas Text]

Резец Полидоров трепещет, приближаясь к сей священной главе, и медлит открывать ее; но наконец ободренный самим Аполлоном, он полгоньку пробегает чело, и оно мыслит; дотрогивается до бровей, и очи бросают взор, который предупреждает – стрелу; наконец он проходит уста – и они дышат гневом.

Вот Аполлон Бельведерской, вот мрамор, обращенный в божество одним из сих творческих резцов, которые избирая, соединяя или подражая природе, превзошли ее!

Как он прекрасен! благороден! величествен и трогателен, все вместе. Как сей совершенный стан возвышается! Взор принужден, пробегая его, следовать за тою удивительною чертою, которая все сие рисует; он не может нигде остановиться. Какой художник Полидор!⁷⁴

[I. I. Martynovs Text]

Резец Полидоров дрожит, приближаясь к сей божественной главе, и колеблется открыть ее. Наконец вдохновенный смело верно от самого Аполлона, он легонько пробегает по челу – и оно мыслит; касается его бровей – и из очей вырывается взор, быстрейший стрелы: наконец он проходит по устам – и они дышат негодованием.

Вот оной Бельведерский Аполлон! Вот тот мрамор, превращенный в бога, одним из тех творческих резцов, которые, избирая, сопрягая, подражая природе, превзошли природу!

Как он прекрасен, как величествен! Как внушает к себе почтение и вместе трогает!

Как сей совершенной стан возвышается! Взор, осматривая его, принужден следовать за удивительною чертою, его рисующею. Он нигде не может остановиться!

Что за художник Полидор!⁷⁵

⁷² Putešestvie g. Dju Pati v Italiju v 1785 godu. Perevod s franc. Ivana Martynova. SPb. 1800–1801. Č. 1–2 (2-e Aufl.: M. 1809. Č. 1–2; 3-e Aufl.: M. 1817. Č. 1–2). Das Erscheinen der Martynov-Übersetzung erklärt m. E., warum Andrej I. Turgenev die Arbeit an Dupaty unterbrach. Vgl. zehn von ihm etwa 1799–1800 übersetzte Kapitel in V. A. Žukovskijs Bestand der Russischen Nationalbibliothek: TURGENEV AN. I. [Pis'ma iz Italii] Šarlja Djupati. In: RNB, Bestand 286, Inventarliste 2, Nr. 323.

⁷³ So schrieb Martynov 1803 von Winckelmanns „erhabener Vernunft“ („высокий ум Винкельмана“) im Geleitwort zu seiner Übersetzung des Traktates „Über das Erhabene“ von Pseudo-Longinos (O vysokom ili veličestvennom. Tvorenje Dionisija Longina. Perevod [I. I. Martynova] s grečeskogo. SPb. 1803. S. 47).

⁷⁴ Priyatnoe i poleznoe preprovoždenie vremeni. 1798. Č. XVII. S. 200.

⁷⁵ Putešestvie g. Dju Pati v Italiju v 1785 godu. Č. 2. S. 15.

Sowohl Magnickaja als auch Martynov standen unter starkem Einfluss Karamzins, was die stilistische Ähnlichkeit der angeführten Abschnitte zum Teil erklärt. Andererseits ist Winckelmanns Beschreibung des Apolls von Belvedere so einheitlich, dass sie – sogar über einen französischen Vermittler aufgenommen – die Entstehung der einander gleichenden Texte anzuregen vermochte.

Die komplette Übersetzung Martynovs erweiterte wesentlich den kulturellen Horizont der russischen Leser. Die „Briefe über Italien“ erzählen auf unterhaltsame Art von den Kunstsammlungen der Apenninen-Halbinsel und von den hier aufbewahrten Statuen – in Florenz (vor allem Venus Medici, Niobe-Gruppe etc.), in Rom (Apoll von Belvedere, die Laokoon-Gruppe, der Borghesische Fechter, Michelangelos Moses, Berninis Apoll und Daphne usw.), in Neapel (der Farnesische Herkules) sowie von der neuzeitlichen italienischen Malerei. Erwähnt Dupaty Winckelmann lediglich einmal und auf den ersten Blick wie zufällig, zeigt sein Buch dennoch gute Kenntnis der Winckelmann-Schriften,⁷⁶ deren Statuenbeschreibungen solche wie in den „Briefen über Italien“ großenteils bedingten. Daher rührt die häufige Anwendung des Begriffs „idealische Schönheit“ sowie die Ausfälle gegen Barock und manieristische Kunst.⁷⁷

Martynovs Übersetzung ermöglichte eine vollwertige Rezeption von Dupatys Buch bei einem breiteren Publikum in Russland. 1809 und 1817 wurde sie neu aufgelegt; einige Kapitel wurden in Sammelbänden beispielhafter literarischer Werke nachgedruckt.⁷⁸ So zitierte S. I. Gal'berg gerade Martynovs Übersetzung in einem Brief an seine Brüder vom 26. September 1819 aus Rom.⁷⁹

Dupatys Buch wurde zu einer Art belletristischen Reiseführers, dank dem die erste, „entfernte“ Bekanntschaft mit Italien und seinen Kunstschatzen stattfand.⁸⁰

⁷⁶ So im Brief IV: „Винкельман, столь строгий, столь несправедливый в рассуждении виду английских красавиц, верно, был бы снисходительнее к мистрисе Б...“ (Ebenda. Č. I. S. 17).

⁷⁷ So im Brief XLVII: „Это самое случилось с Берниниами и Борроминами, которые возле памятников наилучшего вкуса воздвигли другие – испорченного и смешного“ (Ebenda. Č. I. S. 177).

⁷⁸ 1) ДУПАТИ Ш. Pis'ma iz „Putešestvija v Italiju“. In: Obrazcovye sočinenija v proze znamenitych drevnich i novych pisatelej. M. 1811. Č. V. S. 112–129 (Briefe I, XXV, XXVII, XLV, XLIX); 2) Izbrannye mesta iz russkich sočinenij i perevodov v proze. S pribavljeniem izvestij o žizni i tvorenijach pisatelej, kotorych trudy pomeščeny v sem sobranii. Izdany N. Grečem [...]. SPb. 1812. S. 175–177 (Brief LVII); 3) ДУПАТИ Ш. Pis'ma iz „Putešestvija v Italiju“. In: Sobranie obrazcovych russkich sočinenij i perevodov v proze [...]. 2. Aufl. M. 1824. Č. VI. S. 185–206 (Briefe XI, LVII, LXVIII, LXXII).

⁷⁹ „Сейчас возвратился я из церкви св. Петра. Сегодня там одного пожаловали в блаженные (beati). Здесь святые разделяются на три чина. Я ходил туда, чтобы видеть, как говорит Дюпати, иллюминацию акафиста и слышать оперу вечерни“ (Skul'ptor S. I. Gal'berg v ego zagranichnych pis'mach i zapiskach. 1818–1828. Sobral V. F. Eval'd. SPb. 1884. S. 106).

⁸⁰ Vgl. einen Eintrag über Raffaels „Borgo-Brand“ in N. I. Turgenevs italienischem Tagebuch von 1811: „Я увидел наконец тот пожар, которого описание читал в Дюпати так давно.

Wer sich dann in der Tat auf den Weg nach Italien begab, nahm häufig entweder seinen französischen Text oder Martynovs Übersetzung mit. So begleitete das Original der „Briefe über Italien“ F. P. Lubjanovskij während seiner Auslandsreise 1800–1803. Ihre Route verlief über Deutschland und Österreich nach Triest, von dort aus mit dem Schiff nach Neapel und über Rom und Florenz Richtung Norden. In seine Reisebeschreibung fügte Lubjanovskij zwei Kapitel aus Dupatys Buch in eigener Übersetzung ein – über den Farnesischen Herkules und über die Mediceische Venus.⁸¹ K. N. Batjuškov erwähnt Dupaty zusammen mit Winckelmann in dem Brief an Gnedič vom Mai 1819: mit beiden Autoren könne er im Beschreiben der neapolitanischen Antiquitäten nicht konkurrieren.⁸²

Sogar diejenigen, die Italien nie sahen, zitierten sein Buch oder erwähnten es: so verlieh P. I. Šalikov Kleinrussland den Status eines russischen Italien und erhob den Anspruch, ein ebenso gutes Buch wie Dupaty geschrieben zu haben.⁸³ I. P. Pnin zählte die „Briefe über Italien“ im Gedicht „Rošča“ („Der Hain“, 1805) zu seinen Lieblingsbüchern,⁸⁴ A. A. Bestužev-Marlinskij erinnerte sich an Dupaty am Anfang seiner Verserzählung „Poezdka v Revel“ („Reise nach Reval“, 1821)⁸⁵ usw.

* * *

Die Übersetzung eines anderen Werkes der europäischen Reiseliteratur – der „Erinnerungen aus Paris im Jahre 1804“ von August von Kotzebue⁸⁶ – hatte für die russische Kultur keine so weitreichenden Folgen wie die „Briefe über Italien im Jahr 1785“ von Dupaty. Das Buch des deutschen Literaten war sehr stark mit einer bestimmten politischen Situation verbunden und berichtete von der französischen Hauptstadt, als sie als kulturelles Zentrum des Napoleonischen Imperiums Bedeutung gewann. Diese Aktualität erklärt seine sofortige Übersetzung ins Russische und den darauf folgenden raschen Interesserrückgang.

Думал ли я тогда, что увижу эту картину? Что думал я тогда о Риме?“ (Archiv brat'ev Turgenevych. SPb. 1913. Vyp. II. S. 136).

⁸¹ LUBJANOVSKIJ F. P. Putešestvie po Saksonii, Avstrii i Italii v 1801, 1802 i 1803 godach. SPb. 1805. Č. II. S. 43–45; Č. III. S. 121. In Rom bedauerte Lubjanovskij, dass der Apoll von Belvedere, die Laokoon-Gruppe, Raffaels „Transfiguration“ und andere zahlreiche Meisterwerke nach Paris verbracht worden waren (Ebenda. Č. II. S. 244); erst in Florenz sieht er eine Kopie der Laokoon-Gruppe, der Dupaty einige Zeilen gewidmet habe (Ebenda. Č. III. S. 121).

⁸² Vgl. dazu Kap. X, 3.

⁸³ „Могу мимоходом сказать, что наша Малороссия – другая Италия“ (ŠALIKOV P. I. Putešestvie v Malorossiju. M. 1803. S. 204; vgl.: ŠALIKOV P. I. Drugoe putešestvie v Malorossiju. M. 1804. S. 72–74).

⁸⁴ „О роща, тихая, густая, / Где солнца луч, не проникая, / Прокладу сладкую рождат! / Где часто дни я провождал / С Руссо, Бернардом, Дюпати, / О роща милая... прости!“ (Žurnal rossijskoj slovesnosti. 1805. Nr. 6. S. 91).

⁸⁵ „И приключения пути / Вам описал, как Дюпати [...]“ (BESTUŽEV A. A. Poezdka v Revel'. SPb. 1821. S. 1).

⁸⁶ КОЗЕБУ А. Vospominanija, ostavšiesja o Pariže v 1804 godu. SPb. 1805.

Da die russische Kotzebue-Rezeption schon gründlich untersucht worden ist,⁸⁷ kann das Augenmerk unmittelbar auf das Kapitel „Museum Napoleon“⁸⁸ der „Erinnerungen aus Paris vom Jahre 1804“ gelenkt werden. Unter anderem werden hier die berühmten plastischen Meisterwerke beschrieben, die 1798 aus Italien nach Paris verbracht wurden. Kotzebue spricht von „einer rührungserpressenden Ehrfurcht“, mit der man plötzlich „unter dritthalb hundert der herrlichen Denkmäler des griechischen und römischen Alterthums“ stehe.⁸⁹

In Bezug auf viele bekannte Meisterwerke fällt zuerst Kotzebues demonstrative Unabhängigkeit von allgemein gültigen Meinungen ins Auge. So rechnet der Schriftsteller den Sterbenden Fechter zu den kaum beeindruckenden Statuen. Die Mediceische Venus komme ihm wie ein entblößtes Kammermädchen vor, das von dem jungen Herrn des Hauses überrascht würde und „sich seinem lüsternen Blicke nicht ganz ernstlich zu entziehen sucht“.⁹⁰ Laokoon erinnere ihn an einen Menschenfresser, dessen Vierteilung er in seiner Jugend in der Nähe von Weimar beigezogen habe; die Leiden des Laokoon und seiner Söhne seien lediglich für die Anatomiestudierenden von Interesse. Wird die Schönheit des Antinous anerkannt, so gefällt es Kotzebue viel mehr, an seiner Identifizierung zu nörgeln: früher habe er als Antinous gegolten, dann als Theseus und bartloser Herkules; jetzt würde er einstimmig zum Merkur erklärt.

Vor Apoll von Belvedere knie Kotzebue jedoch willig und vereinige seine Bewunderung mit der „der Kenner und nicht Kenner“.⁹¹ Darauf folgt eine Beschreibung, die das Wesentlichste aus der entsprechenden Passage in der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ übernimmt:

Так, эта быстрая нога настигла змея Пифона, уже смертоносная стрела летела из лука, каждый член еще свидетельствует о напряжении; негодование царствует на устах его, а надежда победы в глазах и удовольствие избавить Дельфы от одного чудовища. Легкие кудри выются около шеи. За правым плечом висит колчан, богатая обувь украшает ноги его. Назад закинута епанча – открывает каждую часть божественного его зрака. Вечная юность, благородство, гибкость, сила и красота, вот части из которых составлена эта статуя.⁹²

Ob Kotzebue nun seine wahre Meinung über das Winckelmannsche Pantheon in den „Erinnerungen“ zum Ausdruck brachte oder ganz geschickt den Leser zu provozieren suchte – es gelang ihm zweifellos, eine gefällige Form zu finden, um die Erzählung spannend und kontrastreich zu gestalten. Die meiner Meinung nach eher

⁸⁷ GIESEMANN G. Kotzebue in Russland. Materialien zu einer Wirkungsgeschichte. Fr. a. M. 1971.

⁸⁸ KOTZEBUE A. VON. Erinnerungen aus Paris im Jahre 1804. Berlin 1804. S. 207–240.

⁸⁹ Ebenda. S. 228.

⁹⁰ Ebenda. S. 234.

⁹¹ „Ich stehe vor dem Apoll von Belvedere, und diesmal knie' ich willig nieder [...]“ (Ebenda. S. 236ff.).

⁹² КОЗЕБУ А. Вспоминанија, оставшесја о Париже в 1804 году. SPb. 1805. S. 336–336.

scheinbare Auseinandersetzung mit der Winckelmannschen Werteskala endet mit ihrer Akzeptanz, da der zur schönsten erklärten Plastik letztendlich eben dieser Status verliehen wird.

Dupatys und Kotzebues Bücher gehören zur Belletristik. Als solche nahmen sie Ideen und Bilder Winckelmanns auf, verinnerlichten sie und waren darüber hinaus in der Lage, diese an ein viel breiteres Publikum in leichter Form zu vermitteln, als dies im Fall von ästhetischen Traktaten und Zeitschriftenpublikationen möglich war.

V. WINCKELMANNS GEDANKENGUT AN DER MOSKAUER UNIVERSITÄT ZU BEGINN DES 19. JAHRHUNDERTS

1. Zu M. N. Murav'evs künstlerischen Ansichten

Zwei Gründe bedingen die Hinwendung zu den künstlerischen Ansichten des Dichters Michail Nikitič Murav'ev (1757–1807): seine außerordentliche Rolle für das russische Bildungswesen am Anfang des 19. Jahrhunderts und die Tatsache, dass er die erste russische Kunstzeitschrift 1807 ins Leben rief. Am 30. November 1785 wurde er „Kavalier“ des Großfürsten Konstantin und zudem bald darauf mit der Erziehung des Thronfolgers Alexander betraut. Nachdem sein Zögling im März 1801 Zar geworden war, spielte Murav'ev eine der Schlüsselrollen in seiner Kulturpolitik. Am 24. Januar 1803 wurde Murav'ev zum Kurator der Moskauer Universität und des Moskauer Lehrbezirks ernannt, an den neun Gouvernements angeschlossen wurden (Smolensk, Kaluga, Rjazan', Vladimir, Kostroma, Vologda, Jaroslavl', Tver' und Tula).¹ Auf diesem Posten trug er viel zur Reformierung des Bildungswesens insgesamt und insbesondere der Moskauer Universität bei.² Er verfasste ihre neuen Statuten,³ lud mehrere deutsche Gelehrte nach Moskau ein,⁴ schickte akademischen Nachwuchs ins Ausland, entwarf einen Plan notwendiger Übersetzungen, welche die Lehrkräfte der Universität verwirklichen sollten.⁵

Wie viele seiner Zeitgenossen vertrat Murav'ev die Meinung, dass Beschlagenheit in Fragen der Kunst zu den unabdingbaren Kenntnissen jedes gebildeten Menschen gehört. Ein Blick in seine Notiz-, Exzerpt- und Tagebücher genügt, um zu erkennen, dass Schöne Künste betreffende Überlegungen den Dichter zeitlebens begleiteten. Für das Thema ist daher nicht ohne Belang, dass Murav'ev mindestens dreimal Ableitungen von Winckelmanns Formel „edle Einfalt, stille Größe“ in seinen Schriften gebrauchte. Im ersten Fall geht es um eine Charakteristik der alten Griechen in „Émiliev pyš'ma“ („Émils Briefe“; 1789 oder 1790), deren „erhabene Einfalt“ den Vorzug vor der „raffinierten Feinheit“ der „Neuen“ hat:

¹ RGIA, Bestand 733, Inventarliste 28, Nr. 4, Bl. 1.

² Siehe ausführlicher: ANDREEV A. JU. Moskovskij universitet v obščestvennoj i kul'turnoj žizni Rossii načala XIX veka. M. 2000. S. 35–71 (Kap. „Reformy Moskovskogo universiteta 1803–1806 g. i ego pervyj popečitel' M. N. Murav'ev“).

³ Veröffentlicht: Ebenda. S. 271–285.

⁴ Einen Eindruck von Murav'evs Bemühungen, deutsche Gelehrte nach Moskau zu ziehen, bietet sein Briefwechsel mit ihnen (1803–1806). Siehe dazu: STIEDA W. Deutsche Gelehrte als Professoren an der Universität Moskau. Leipzig 1930. S. 51–111.

⁵ Veröffentlicht in: ŠEVYREV S. P. Istorija Imperatorskogo Moskovskogo universiteta, napisannaja k stoletnemu ego jubileju: 1755–1855. M. 1855. S. 348.

Дух более возвышается с древними, и величественная простота их удобнее применяется ко всем временам и народам, нежели изысканная тонкость новых, которые владывают некоторое время и исчезают с модою [...].⁶

Ein zweites Mal erscheint die „edle Einfalt“ („благородная простота“) in einem der drei „Otryvki ob iskusstvach“ (1803; „Fragmente über die Künste“).⁷ Die Prosa-Miniatur „Skul'ptura na grobe Kozlovskogo“ („Skulptur an Kozlovskijs Grab“) behandelt S. S. Pimenovs Gipsentwurf für das Grabmal für den Bildhauer Michail Ivanovič Kozlovskij, in dem seine Landsleute einen „Phidias-Herausforderer, den russischen Buonarroti“ sahen.⁸ Pimenov arbeitete eine granvolle Muse der Bildhauerei mit dem Hammer in der Hand.⁹

Какой памятник, благородною простотою украшенный, представляется взору моему? Я вижу орудия и произведения ваяния, небрежно разбросанные. Сама богиня искусства в одеянии печали, по длинному стану ее простирающемся, сидя на гробнице, включающей прах любимца, сетующая, унывающая, склонив главу свою на одну руку, из другой опускает выпадающий млат.¹⁰

Ein drittes Mal verwendete Murav'ev den Ausdruck „благородная простота“ in einem Brief (vom 5. Januar 1805 an R. F. Timkovskij) und bezeichnete damit den Stil zweier antiker Autoren – Cornelius Nepos und Terentius.¹¹ Wie aus den angeführten Beispielen ersichtlich ist, war „die edle Einfalt“ für Murav'ev die Haupteigenschaft der antiken Kultur und Kunst; ihr Bezug auf die Bildhauerei war nur einer der möglichen. Der Dichter wiederholte dabei einen der loci communes seiner Zeit, was größtenteils für seine weiteren Kunstdeklarationen gilt. Ich meine: Murav'evs Verherrlichung der Antike, seine Überzeugung von der Notwendigkeit der Nachahmung alter Vorbilder sowohl für Maler und Bildhauer als auch für Dichter,¹² den Homer-Kult,¹³ die Einstufung Tizians, Raffaels, Correggios als beste Maler der

⁶ MURAV'EV M. N. Polnoe sobranie sočinenij. SPb. 1819. Bd. I. S. 196. In Übereinstimmung mit der hier geäußerten Bevorzugung der Alten befindet sich Murav'evs Konzept der russischen Kunstentwicklung in seiner Etüde „Chudožestva rossijskie“ („Russische Künste“; vermutlich aus den 1790er Jahren), wo er der altrussischen Kunst jegliche Bedeutung abspricht und die Reste der antiken Architektur und Skulptur zu Musterbeispielen für das Schöne im neuzeitlichen Europa erhebt (Ebenda. SPb. 1819. Bd. II. S. 184).

⁷ Erstmals veröffentlicht in: LAPPO-DANILEVSKIJ K. JU. Otryvki ob iskusstvach M. N. Murav'eva. In: XVIII vek. SPb. 2002. Sb. 22. S. 347–357.

⁸ PETROVA E. N. Stepan Stepanovič Pimenov. 1784–1833. L.; M. 1958. S. 13–14.

⁹ Diese Skulptur Pimenovs gehört heute zur ständigen Ausstellung im Petersburger Staatlichen Russischen Museum.

¹⁰ XVIII vek. SPb. 2002. Sb. 22. S. 355.

¹¹ Sbornik obščestva ljubitelej rossijskoj slovesnosti na 1891 god. M. 1891. S. 85–86.

¹² MURAV'EV M. N. Polnoe sobranie sočinenij. SPb. 1820. Bd. III. S. 295.

¹³ Ebenda. SPb. 1819. Bd. I. S. 145–149, 207–209; SPb. 1820. Bd. III. S. 140–141. Vgl.: EGUNOV A. N. Gomer v russkich perevodach XVIII–XIX vekov. M.; L. 1964. S. 108–117.

Neuzeit,¹⁴ die unkritische Beziehung zur Horaz-Formel „ut pictura poesis“, was die Bezeichnung der Dichtung als sprechende Malerei nach sich zog.

Im Unterschied zu seinem Freund N. A. L'vov, der selbst Künstler war und sich intensiv mit der kunsttheoretischen Literatur unter pragmatischem Blickwinkel beschäftigte, können Murav'evs Kunstansichten eher als sekundär und kontemplativ bezeichnet werden. Sie weisen zwar Nähe zum Winckelmannschen Gedankenkomplex auf, doch geht es hauptsächlich um Ideen, die im Aufklärungszeitalter verbreitet waren.¹⁵ Ihre Aneignung durch Murav'ev ist insofern von Bedeutung, dass dadurch eine „Winckelmann-freundliche“ Atmosphäre an der Moskauer Universität entstand und sich hier Voraussetzungen für eine intensive Auseinandersetzung mit seinem Gedankengut bildeten.

2. J. G. Buhle – Umsetzer der aufklärerischen Initiativen Murav'evs und Herausgeber der „Moskovskie učenyje vedomosti“

Der Hauptpart in den von Murav'ev geplanten herausgeberischen Aktivitäten gehörte Johann Gottlieb (Theophilus) Buhle (1763–1821).¹⁶ Göttinger Ordinarius für Philosophie, tauschte er seine Stelle gegen eine Professur für Schöne Literatur und Auslegung alter Chroniken an der Moskauer Universität und machte sich am 2. November 1804 auf den Weg nach Moskau.¹⁷

Am 7. Januar 1805 kam die erste Nummer der von Buhle redigierten „Moskovskie učenyje vedomosti“ („Moskauer gelehrten Anzeigen“) heraus, eine Rezensions-

¹⁴ MURAV'EV M. N. Polnoe sobranie sočinenij. SPb. 1819. Bd. I. S. 151; Bd. III. S. 295.

¹⁵ Es gibt keinerlei Hinweise auf Murav'evs bewusste Aneignung der Ideen Winckelmanns und auf die Lektüre seiner Schriften. Ich spreche G. A. Kosmolinskaja meinen Dank aus, die mir den ungedruckten Katalog der Bibliothek Murav'evs zur Einsicht überließ. Im erhaltenen Teil der Bibliothek des Schriftstellers in der Moskauer Universität sind jedenfalls keine Werke des deutschen Kunsthistorikers zu finden. Zu Murav'evs Bibliothek ebenfalls: MARTYNOV I. F. Biblioteka i čitatel'skie dnevniki M. N. Murav'eva. In: Pamjatniki kul'tury. Novye otkrytija: Pis'mennost'. Iskusstvo. Archeologija. Ežegodnik, 1980. L. 1981. S. 48–62.

¹⁶ Zu J. G. Buhles Vita und Lehrtätigkeit an der Moskauer Universität: Allgemeine deutsche Biographie. Leipzig 1876. Bd. 3. S. 509–510; Russkij biografičeskij slovar'. SPb. 1908. Bd. „Betankur–Bjakster“. S. 481–482; Biogr. slovar' profesorov i prepodavatelej Imperatorskogo Moskovskogo universiteta [...]. M. 1855. Č. 1. S. 112–128. ŠPET G. G. Očerki razvitija ruskoj filosofii. In: ŠPET G. G. Sočinenija. M. 1989. S. 101–103. Von den letzten Publikationen sei auf A. M. Chlopnikovs ungedruckte Dissertation hingewiesen, der Buhle als russischen (!!) Aufklärer betrachtet: CHLOPNIKOV A. M. Filosofskoe nasledie professora Moskovskogo universiteta I. G. Bule. Istoriko-filosofskij analiz. M. 1997.

¹⁷ Die Aufzählung der 1806–1810 von Buhle an der Moskauer Universität gehaltenen Vorlesungen (unter anderem über die Theorie der Schönen Künste, zur Geschichte der Malerei, Bildhauerei und Architektur in der Antike) siehe in: ŠEVYREV S. P. Istorija Imperatorskogo Moskovskogo universiteta, napisannaja k stoletnemu ego jubileju: 1755–1855. M. 1855. S. 362, 392.

zeitschrift, die zwei Jahre lang wöchentlich erschien.¹⁸ Die Hauptzuträger der Zeitschrift waren Buhle selbst¹⁹ sowie andere Moskauer Professoren überwiegend deutscher Herkunft.²⁰ Also entstanden die meisten Beiträge auf Deutsch und wurden dann umgehend ins Russische übersetzt.

Die zahlreichen Rezensionen Buhles bieten genug Stoff, um seine Vorlieben und Abneigungen in Literatur, Kunst und Ästhetik anschaulich zu machen. Dabei fällt seine deutlich ausgeprägte antifranzösische und antiklassizistische Haltung ins Auge, die mit Stolz auf die deutschen literarischen Leistungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einhergeht. Zurückhaltend war Buhle den Romantikern gegenüber. So distanzierte er sich von ihnen z. B. in einer Rezension zu J. A. Eberhards „Handbuch der Ästhetik“ (Halle 1803) und bezeichnete diese als „neueste Dichter“ und „Schwärmerphilosophen“, die eine „witzige und unsinnige“ Metaphysik in die Theorie der Schönen Künste eingeführt hätten.²¹ Alternativ empfahl er die Lektüre von Cicero, Winckelmann, E. Burke und J. F. de La Harpe.²²

Eine umfangreiche Rezension widmete Buhle dem von Goethe herausgegebenen Sammelband „Winckelmann und sein Jahrhundert“ (Tübingen 1805), in der er über die Gesellschaft der Gelehrten, Künstler und Kunstliebhaber berichtete. Diese könne unter Goethes Leitung die antike Kunst besser erforschen, die Theorie des Geschmacks erklären und das „Gefühl der neuesten Künstler zum Schönen, Edlen, Großen“ („чувство новейших художников к изящному, благородному и величественному“) bei der Auswahl der Themen anregen. In dieser Tätigkeit sah Buhle zu Recht die Verwirklichung eines gut durchdachten Konzepts.²³ Zuerst erschienen die „Propyläen“, dann die Benvenuto Cellini-Biographie Goethes und jetzt der Winckelmann gewidmete Sammelband. Wie andere Besprechungen Buhles enthält diese Auskünfte zum Inhaltsverzeichnis des rezensierten Buches, eine kurze Beschreibung und bibliographische Angaben (so werden z. B. alle vorliegenden Veröffentlichungen der Briefe Winckelmanns aufgezählt). Buhle teilte Goethes Meinung über die besondere Bedeutung der Persönlichkeit Winckelmanns für die Neuzeit, da dieser

¹⁸ 1805 und 1806 wurden je 52 Nummern publiziert; im dritten Jahr lediglich 29. Die letzte wurde am 20. Juli 1807 veröffentlicht, neun Tage vor dem Tod Murav'evs.

¹⁹ Er unterschrieb seine Besprechungen in der Regel mit den Initialen „I. Th.“.

²⁰ Das waren G. F. Hoffmann, Ph. C. Reinhard, G. Fischer von Waldheim, Ch. F. Goldbach, F. F. Reuss, L. A. Cvetaev, P. A. Rachmanov u. a. Die Buchbesprechungen von „Moskovskie učenyje vedomosti“ umfassten das ganze Spektrum des akademischen Wissens.

²¹ Vgl.: „Рецензент весьма удален от той остроумной и вздорной метафизики, которую новейшие поэты и философы-мечтатели в Германии ввели в теорию изящных наук и художеств“ (Moskovskie učenyje vedomosti. Nr. 11 vom 18. März 1805. S. 85).

²² Noch eine flüchtige Erwähnung von Winckelmanns Lehre über die Grazie findet sich in Buhles späterer Rezension des ins Russische übersetzten „Grundrisses der Theorie und Geschichte der Schönen Wissenschaften“ (Lemgo 1787; Moskovskie učenyje vedomosti. Nr. 19 vom 12. Mai 1806. S. 148).

²³ Dazu: Winckelmann und sein Jahrhundert in Briefen und Aufsätzen. Mit einer Einleitung und einem erläuternden Register von H. Holzbauer. Leipzig 1969. S. 9–42.

seine Mission darin gesehen habe, das „ihm Gemäße, Treffliche und Würdige im Menschen und in der Kunst“ aufzuzeigen:

Известно, какие важные заслуги оказал Винкельман в рассуждении истории искусств, а именно способствовав правильнейшему познанию и надлежащему, со вкусом сопряженному изучению антиков. Будучи одарен от природы истинным чувством к художествам и увлечен страстным энтузиазмом ко всему тому, что обещало и приносило сему чувству пищу и удовлетворение, будучи с самых молодых лет коротко знаком с классическою литературою греков и римлян и по своему темпераменту и образу мыслей имея способность к решительной твердости в исполнении своих планов и намерений, он был первый между новейшими учеными, который проложил лучшую дорогу для изучения антиков и искусств вообще, который уничтожил великое множество заблуждений и предрассудков и на место их открыл новые и справедливейшие виды.²⁴

Diese ausgedehnte Passage enthält eine globale, wenig differenzierte Charakteristik von Winckelmanns Beitrag. Buhle lag offenkundig daran, den Russen nicht Winckelmanns grundlegende Thesen, sondern Goethes Interpretation seiner Persönlichkeit zu vermitteln. Den Schlussabsatz der Besprechung bildet eine emotional geladene Nacherzählung des letzten Abschnitts („Hingang“) aus Goethes Aufsatz „Skizzen zu einer Schilderung Winckelmanns“.²⁵

„Der Winckelmannsche Anteil“ in „Moskovskie učenye vedomosti“ war recht gering und von der enormen Anzahl unterschiedlicher Rezensionen zu vielen Wissensgebieten überlagert. Das Winckelmannsche Gedankengut spielte dann doch eine führende Rolle im nächsten von Murav'ev ins Leben gerufenen und von Buhle herausgegebenen Organ.

3. „Žurnal izjaščnych iskusstv“ (1807) und seine kunsttheoretische Plattform

Die erste Nummer von „Moskovskie učenye vedomosti“ aus dem Jahr 1807 enthält eine „gelehrte Nachricht“ über den „Žurnal izjaščnych iskusstv“ („Zeitschrift der Schönen Künste“) in der Redaktion Buhles, die proklamiert, dass die Künste in Russland sich dem „Ideal der Schönheit“ mehr und mehr annäherten. Unter Schönen Künsten werden die Malerei, Kupferstecherei, Bildhauerei, Steinschneiderei, Medailleurkunst, Architektur und Gartenbaukunst verstanden. Die Zeitschrift würde die konkreten, in erster Linie für Künstler notwendigen Kenntnisse liefern, vor allem solche über die Geschichte der Kunst. Zugleich war die Veröffentlichung von Bio-

²⁴ Moskovskie učenye vedomosti. Nr. 47 vom 25. November 1805. S. 370.

²⁵ „Его ожидало отечество, к нему простирали объятия его друзья [...]“ etc. (Ebenda. S. 375) und „Ihn erwartete sein Vaterland, ihm streckten seine Freunde die Arme entgegen [...]“ etc. (GOETHE J. W. Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hamburg 1998. Bd. 12. S. 128–129).

graphien der berühmtesten Meister (sowohl westlicher als auch russischer) vorgesehen.²⁶

In der ersten Hälfte des Jahres 1807 erschienen drei Bände des „Žurnal izjaščnych iskusstv“.²⁷ Diese erste russische Kunstzeitschrift wird von der Forschung unterschiedlich eingeschätzt: Lieferten zwei Kunsthistoriker aus der prärevolutionären Zeit positive Beurteilungen über den „Žurnal izjaščnych iskusstv“,²⁸ wurde er später als „klassizistisch konservativ“ eingestuft.²⁹ Aus patriotischer Sicht und deshalb ohne Berücksichtigung westlicher Einflüsse analysierte A. G. Vereščagina 1992 dieses Organ.³⁰ Hier sei das Augenmerk auf die Beziehung der Zeitschrift zum Winckelmannschen Gedankenkomplex gerichtet.

Dass der Plan der Zeitschrift mit Murav'ev detailliert besprochen wurde, ist daraus ersichtlich, dass sich Buhles deutschsprachiger „Entwurf eines Journals für die Schönen Künste und den Kunstgeschmack in Rußland“ unter Murav'evs Papieren befindet.³¹ Er ist mit dem Anfangsteil des „Plans der Zeitschrift“ identisch, der den „Žurnal izjaščnych iskusstv“ eröffnet. In der an Murav'ev gerichteten Widmung schreibt Buhle von seiner Hoffnung, den ihm gegebenen Auftrag erfolgreich auszuführen.

Buhles Werteskala spiegelt sich am deutlichsten in seinem aus verschiedenen Quellen kompilierten „Vzgljad na slavnějšich živopiscov v XVIII veke“ („Blick auf die ruhmvollsten Maler im 18. Jahrhundert“)³² wider. Im Grunde entsprach sie derjenigen von Johann (Hans) Heinrich Meyer (1760–1832), die dieser in seinem „Entwurf einer Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts“³³ kundgetan hatte. Dieser erschien im von Goethe herausgegebenen Sammelband „Winckelmann und sein Jahrhundert“ und gilt „als weitere Ausführung der Winckelmannschen Ansichten“.³⁴

²⁶ Ebenda, Nr. 1 vom 5. Januar 1807, S. 7–8.

²⁷ In der Petersburger RNB (Bestand 1000, Inventarliste 2, Nr. 191) wird folgendes Manuskript aufbewahrt: „Žurnal izjaščnych iskusstv, izdavaemyj na 1807 god I. G. Bule, nadvornym sov[etnikom] i professorom publičnym ordinarnym pri Moskovskom universitete. Pervod Nikolaja Košanskogo. Č. 1–3“. Es weist keine Unterschiede zu dem gedruckten „Žurnal izjaščnych iskusstv“ auf.

²⁸ ERNST S. R. „Žurnal izjaščnych iskusstv“. 1807 g. In: Russkij bibliofil. 1913. Nr. 4. S. 5–13; NOVICKIJ A. Pervyj po vremeni chudožestvennyj žurnal v Rossii. In: Russkij chudožestvennyj archiv. 1894. Vyp. III. S. 145–151.

²⁹ ALEKSEEVA T. V. Vvedenie. In: Istorija russkogo iskusstva. M. 1963. T. VIII. Kn. I. S. 41; Istorija evropejskogo iskusstvoznanija: Pervaja polovina XIX veka. M. 1965. S. 195–196 (Beitrag von G. Ju. Stemin).

³⁰ VEREŠČAGINA A. G. Russkaja chudožestvennaja kritika konca XVIII – načala XIX veka. Očerki. M. 1992. S. 148.

³¹ RNB, Bestand 499, Nr. 99.

³² Žurnal izjaščnych iskusstv. 1807. Kn. I. S. 24–40; Kn. II. S. 1–25; Kn. III. S. 1–17. Wegen der Einstellung der Zeitschrift blieb die Publikation unvollständig.

³³ Winckelmann und sein Jahrhundert. In Briefen und Aufsätzen. Hrsg. von Goethe. Tübingen 1805. S. 161–386.

³⁴ Siehe dazu Einführung, 6, Anm. 105.

Am Anfang des zweiten Teils seines Aufsatzes verrät Buhle zwei seiner Quellen: Indem er die Biographie der Brüder Carracci darzulegen beginnt, fordert er die Leser auf, seinen Text mit den entsprechenden Abschnitten im Sammelband „Winckelmann und sein Jahrhundert“ und J. D. Fiorillos „Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederaufbelebung bis auf die neuesten Zeiten“ (Göttingen 1798–1808, Bd. 1–5) zu vergleichen. Diesen Büchern wurde jedoch im zweiten Teil nicht viel entnommen (anscheinend benutzte Buhle noch andere Quellen): ungefähr eine Seite zu Lodovico Carracci wurde aus dem „Entwurf einer Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts“ von J. H. Meyers abgeschrieben.³⁵

Buhle bezeichnet Anton Raphael Mengs im dritten Teil des Aufsatzes als denjenigen, der die „Schönheit der Formen“ am besten zum Ausdruck brachte.³⁶ Sowohl diese These als auch sein Vergleich mit Raffael, Michelangelo, Correggio und Guido Reni (sowie der Text bis zum Ende des dritten Abschnitts; insgesamt zehn Seiten) sind wieder eine fast wörtliche Übersetzung aus dem „Entwurf einer Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts“ von J. H. Meyer.³⁷ Die Wahl dieser Abhandlung überzeugt davon, dass Buhle nicht Winckelmann direkt in seinem „Vzgljad“ propagierte, sondern den Russen die von den „deutschen Kunstfreunden“ ausgearbeiteten Ansichten nahebringen wollte.

Lediglich einmal wandte sich Buhle den Schriften Winckelmanns unmittelbar zu – im Aufsatz „O Venerinom pojase“ („Über den Gürtel der Venus“),³⁸ der einem eng umrissenen Thema gewidmet ist. Bevor Buhle Winckelmanns Meinung³⁹ über die Bedeutung des Gürtels der Liebe in der Antike widersprochen hat, stuft er Winckelmann ehrerbietig als „sensiblen und scharfsinnigen Kenner der antiken Reste und von allem Feinen“ ein.⁴⁰ Buhles Aufsatz bezeugt zwar die hohe Achtung Winckelmann gegenüber, doch betraf er ein Thema, das für wenige interessant war. Ausführlicheres über Winckelmanns Lehrgebäude konnten die Leser den Publikationen von N. F. Košanskij, einem anderen Mitarbeiter des „Žurnal izjaščnych iskusstv“, entnehmen.⁴¹

³⁵ Vgl.: Žurnal izjaščnych iskusstv. 1807. Kn. II. S. 2–3; Winckelmann und sein Jahrhundert. In Briefen und Aufsätzen. S. 168. Die Abhängigkeit von Fiorillos Werk ist in den Abschnitten über Lanfranco, Guercino und Caravaggio zu spüren.

³⁶ Außer Mengs wird hier Pompeo Batoni und Joshua Reynolds Aufmerksamkeit geschenkt.

³⁷ Vgl. bei J. H. Meyer: „Im Schönen der Form besteht denn auch eben sein größtes, sein ganz vorzügliches Verdienst, womit er unter den neuern Künstlern sich glänzend auszeichnet, weil vorher keiner diesen Theil eigentlich gezielt hatte“ etc. (Winckelmann und sein Jahrhundert. In Briefen und Aufsätzen. S. 275).

³⁸ Žurnal izjaščnych iskusstv. 1807. Kn. III. S. 44–49.

³⁹ WINCKELMANN J. J. Geschichte der Kunst des Alterthums. Dresden 1764. S. 199.

⁴⁰ „Винкелман, сей ученый, тонкий и остроумный знаток антиков и всего изящного вообще [...]“ (Žurnal izjaščnych iskusstv. 1807. Kn. III. S. 44–45).

⁴¹ An „Žurnal izjaščnych iskusstv“ beteiligten sich insgesamt drei Mitarbeiter. Außer Buhle und Košanskij sei der Dorpater Professor Karl Simon Morgenstern (1770–1852) erwähnt, der dem „Žurnal“ eine entzückte Beschreibung von Correggios „Nacht“ (1530) lieferte. Das Leben dieses deutschen Gelehrten war seit 1802 mit Russland verbunden, als er dem Ruf der Dorpater Universität folgte und hier einen Lehrstuhl für Altphilologie und Ästhetik annahm. Seine Begeisterung für Winckelmann brachte er 1805 in einer Gedächtnisrede zum Ausdruck:

4. N. F. Košanskij als Kritiker im „Žurnal izjaščnych iskusstv“

Nikolaj Fedorovič Košanskij (1785–1831),⁴² unterrichtete nach dem Studienabschluss (1802) Griechisch und Latein am Gymnasium der Moskauer Universität und genoss das besondere Wohlwollen M. N. Murav'evs,⁴³ der ihn 1805 nach Italien hatte schicken wollen.⁴⁴ Wegen der Wirren der napoleonischen Zeit kam diese Reise nicht zustande, Košanskij verbrachte ein Jahr in Petersburg und studierte die Antiquitäten der Eremitage und der Akademie der Schönen Künste. Am 10. Februar 1807 verteidigte er eine Dissertation über Darstellungen des Pandora-Mythos in antiken Kunstwerken, die ein Jahr zuvor auf Lateinisch in Moskau veröffentlicht worden war.⁴⁵

Im selben Jahr erschien Košanskij's Übersetzung des Buches von Aubin-Louis Millin „Introduction à l'étude des monumens antiques“ ins Russische,⁴⁶ mit der Murav'ev ihn beauftragt hatte. Millins Werk enthält eine umfangreiche Beschreibung von Winckelmanns Werdegang (auch seines tragischen Todes), seiner Schriften und Verdienste.⁴⁷ Eine Fußnote auf S. 47 zeigt, dass Košanskij Winckelmanns „Geschichte der Kunst des Alterthums“ während seiner Arbeit zur Hand gehabt haben muss und wenigstens in einem Fall zu Rate gezogen hat. So hielt Košanskij für nötig, folgende These mit einem direkten Hinweis auf Winckelmann zu erläutern: die Ägypter hätten sich nie zu den Schönen Künsten erheben können, obwohl die technische Seite bei ihnen gut entwickelt gewesen sei:

Винкельман полагает причинами: т. е. что египтяне самую природою лишены всего прекрасного: расположение тела мужчин их и женщин, благословенных плодородием, совсем не могли произвести понятия об идеале прекрасного,

MORGENSTERN K. Johann Winckelmann. Eine Rede. Nebst dessen Rede über den Einfluß des Studiums der griechischen und römischen Klassiker auf harmonische Bildung zum Menschen. Leipzig 1805.

⁴² MALEIN A. I. N. F. Košanskij. SPb. 1901; ZUBKOV N. N. N. F. Košanskij. Russkie pisateli. 1800–1917: Biogr. slovar'. M. 1994. Bd. 3. S. 116–117.

⁴³ Es ist höchst wahrscheinlich, dass Košanskij zu dieser Zeit K. N. Batjuškov unterrichtete, der im Haus seines Verwandten Murav'ev lebte.

⁴⁴ Wie aus einer undatierten Notiz Murav'evs hervorgeht, hatte er vor, Košanskij mit einer umfangreichen Winckelmann-Übersetzung zu beauftragen. Es ging wohl um die „Geschichte der Kunst des Alterthums“ (ŠEVYREV S. P. Istorija Imperatorskogo Moskovskogo universiteta, napisannaja k stoletnemu ego jubileju. S. 348).

⁴⁵ Buhle besprach dieses Buch in: Moskovskie učenyje vedomosti. Nr. 9 vom 2. März 1807.

⁴⁶ MILEN' A. Rukovodstvo k poznaniju drevnostej [...] izdannoe s pribavlenijami i zamečanijami v pol'zu učeščichsja v Imperatorskom Moskovskom universitete N. Košanskim. M. 1807. Košanskij nahm sich die Freiheit, die Fußnoten in der französischen Vorlage zu ändern: Manche Hinweise auf Buchtitel fielen weg; Erklärungen einiger Begriffe wurden näher bestimmt. Er fügte Informationen über die russischen Kunst- und Antiquitätensammlungen (der Eremitage, der Moskauer Universität etc.) in das Buch ein.

⁴⁷ Ebenda. S. 86–103.

и возбудить в художнике стремление к произведению чего-либо высокого, изящного. 2-е. Самая религия и обряды их не позволяли художникам отступать от первоначального изображения кумиров.⁴⁸

Greift Košanskij in diesem Absatz auf den Kern des Winckelmannschen Gedankenkomplexes – das Konzept der „idealischen Schönheit“ – zurück, ist die für diesen Begriff gewählte Wortverbindung („идеал прекрасного“ eigentlich „Ideal des Schönen“) nicht zutreffend, da sie nicht exakt die spezifische, ihr von Winckelmann verliehene Bedeutung wiedergibt. Die Millin-Übersetzung belegt also die frühere Bekanntschaft Košanskis mit Winckelmanns Gedankengut, was seine Teilnahme an „Žurnal izjaščnych iskusstv“ prägte.

Košanskij übersetzte für diese Zeitschrift nicht nur die meisten auf Deutsch verfassten Beiträge ins Russische, sondern publizierte hier mindestens einen eigenen Artikel.⁴⁹ Der Aufsatz „Panjtnik Požarskomu i Mininu, naznačennyj v Moskve“ („Das für Moskau befohlene Požarskij-Minin-Denkmal“)⁵⁰ ist dem ersten Entwurf des Denkmals für die Befreier Russlands von den polnischen Eindringlingen am Anfang des 17. Jahrhunderts gewidmet. 1804 wurde das erste Modell dieses Denkmals von Ivan Petrovič Martos entworfen und in der Akademie der Schönen Künste ausgestellt.⁵¹ „Žurnal izjaščnych iskusstv“ veröffentlichte eine Abbildung dieses Modells.

In seinem Vergleich des Entwurfs von Martos mit dem „Ehernen Reiter“ stützt Košanskij sich bei der Analyse von Falconets Reiter-Skulptur auf Winckelmannsche Einfalt („простота“) und Größe („величие“). Behält der zweite Begriff weitgehend seine Bedeutung bei der Einschätzung von Martos' Schöpfung, unterstreicht Košanskij die Komplexität ihrer Komposition. In der von Martos dargestellten Szene sieht Košanskij die tragische Spannung eines vortrefflichen Trauerspiels, in dem von drei Einheiten die Rede sein könne (als diejenige der Handlung tritt allerdings eine der „großen Gefühle und Absichten“ auf):

Сочинение сего памятника сложно: в каждой части дышут и говорят различные страсти; сего требовала История и Поэзия Художника. В памятнике Петра сочинение *просто*; Художник представил одно только необыкновенное чувство; величие сияет в чертах Героя; величие видно в его положении, величие подъем-

⁴⁸ Ebenda. S. 47.

⁴⁹ Košanskij ist höchstwahrscheinlich der Autor eines kurzen anonymen Beitrages „Über die männliche Schlankheit“ (O strojnosti mužčiny. In: Žurnal izjaščnych iskusstv. 1807. Kn. I. S. 64–68), der die von A. P. Losenko 1772 entworfene ideal proportionierte männliche Figur beschreibt. Siehe darüber: KAGANOVICH A. L. A. P. Losenko i russkoe iskusstvo serediny XVIII stoletija. M. 1963. S. 215–218. Wie E. B. Mozgovaja bewies, stützt sich die von Losenko propagierte Proportionenlehre auf diejenige aus Winckelmanns „Geschichte der Kunst des Alterthums“ (MOZGOVAJA E. B. Trud A. P. Losenko „Iz“jasnenie kratkoj proporcii čeloveka“ i ego rol' v stanovlenii russkoj chudožestvennoj školy vtoroj poloviny XVIII stoletija. In: Study Group on Eighteenth-Century Russia. Newsletter. 1996. Nr. 24. P. 33–45).

⁵⁰ Žurnal izjaščnych iskusstv. 1807. Kn. II. S. 51–64.

⁵¹ Dank in ganz Russland gespendeter Gelder konnte die zweite, 1808 entworfene Variante verwirklicht werden; das Denkmal befindet sich auf dem Roten Platz in Moskau.

лет геройскую руку и склоняет ее к морю, и зритель благоговееет перед чудесным величием; в памятнике Московском изображено также величество в Героях, но не оно главною, говорящею страстию. Минин простирает также руку, но ее подымлет пламенная любовь к Отечеству; Пожарский с величием взирает на небо, но взор его просит помощи свыше. Меч соединяет *груту* и показывает *единство* времени, места, великих чувствований и намерений.⁵²

Des Weiteren wird Winckelmann namentlich erwähnt, als Košanskij eine fragwürdige Parallele zwischen der altrussischen und antiken Kleidung zieht.⁵³ Die von Martos gewählte Art der Drapierung müsse die Zuschauer an antike Helden und an die „Blüte, Wichtigkeit, Größe und Vollkommenheit der Skulptur“ in der Antike erinnern. Košanskij's Beurteilung ist folglich ein Versuch, sich bei der Analyse der modernen russischen Kunst in erster Linie an Winckelmannsche Kategorien anzulehnen, die für Košanskij mit den Begriffen des französischen literarischen Klassizismus durchaus kompatibel waren.

5. Watelet- und Winckelmann-Übersetzungen N. F. Košanskij's

Košanskij lieferte dem „Žurnal izjaščnych iskusstv“ eine Übersetzung aus dem französischen Lexikon „Dictionnaire des beaux arts“ von C. H. Watelet und P.-Ch. Levesque (Paris 1788–1791; 2. Aufl. 1792), das als Verbreiter der Winckelmannschen Kunstansichten in Frankreich genannt wird.⁵⁴ Gemeint ist der mit Košanskij's Namen unterschriebene Artikel „Kakim dolžen byt' istinnyj chudožnik“ („Wie soll der wahre Künstler sein“),⁵⁵ der im renommierten Lexikon „Russkie pisateli. 1800–1917“ als sein originaler Beitrag betrachtet wird.⁵⁶ De facto ist es eine gekürzte Übersetzung des Eintrages „Artiste“ von C. H. Watelet,⁵⁷ der eine Sammlung von loci communes im aufklärerischen Sinne über die Bildung eines Künstlers enthält. Wie Winckelmann betont Watelet die entscheidende Rolle des Verstandes und „eines exakten Regelwerks von Begriffen“ für die Prägung eines Künstlers.⁵⁸ Dem Winckelmannschen Konzept einer längeren Bildungsreise in den Süden entspricht durchaus Watelets Empfehlung: das Studium der Künstler solle in Italien und Griechenland abgeschlossen werden; Reste antiker Statuen seien dabei die besten Leitbilder.

⁵² Žurnal izjaščnych iskusstv. 1807. Kn. II. S. 59.

⁵³ „Винкельман говорит: одежда через левое плечо, показывает убор Греческий [...]“ (Žurnal izjaščnych iskusstv. 1807. Kn. II. S. 61).

⁵⁴ Vgl. Einführung, 7, Anm. 138 und den dazugehörigen Haupttext.

⁵⁵ Žurnal izjaščnych iskusstv. 1807. Kn. III. S. 18–34. Unter demselben Titel und ohne Hinweis auf die Autorschaft später nachgedruckt: Syn Otečestva. 1818. Č. LI. S. 241–257.

⁵⁶ Russkie pisateli. 1800–1917. M. 1994. Bd. 3. S. 116 (Eintrag von N. N. Zubkov).

⁵⁷ WATELET C. H., LEVESQUE P.-CH. Dictionnaire des beaux arts. Paris 1792. Vol. I. P. 127–146.

⁵⁸ „Но одной памяти и воображения не довольно для тех успехов, к которым готовим мы нашего художника; должно, чтобы разум составил связь понятий и расположил точным образом наши правила.“ etc. (Žurnal izjaščnych iskusstv. 1807. Kn. III. S. 23).

Dem Aufsatz „Wie soll der wahre Künstler sein“ folgen zwei Auszüge aus Winckelmanns „Geschichte der Kunst des Alterthums“ in Košanskij's Übersetzung.⁵⁹ Ob schon Košanskij gut Deutsch konnte und von Buhle die Dresdner Ausgabe 1764 hätte ausleihen können,⁶⁰ übersetzte er die Beschreibungen des Apolls von Belvedere und der Laokoon-Gruppe aus dem Französischen nach H. Jansens Ausgabe.⁶¹

Aus der Apoll-Beschreibung wurde von Košanskij aus unklaren Gründen ein Satz weggelassen.⁶² Bei der Wiedergabe des Textes herrscht ein hohes stilistisches Niveau, sogar in den Fällen, wo französische Wörter neutral klingen: „нет ничего выпреннее“ („la plus sublime“), „уста“ („bouche“) etc. Dasselbe gilt für den Laokoon-Abschnitt,⁶³ in dem ein Missverständnis zu einem komischen Effekt führt, da Košanskij das Wort „paupière“ (Augenlid) als „ресница“ (Augenwimper) verstand:

Сие сильное борение страждущей природы с духом, укрепляющимся против мучений, нигде с таким благоразумием не изображено, как под челом; ибо, между тем как чрезмерная боль возвышает брови, сопротивление напрягает мускулы над глазами и нажимает их на самую верхнюю ресницу, которая почти вся покрыта сжатым телом.⁶⁴

Der angeführte Absatz ist Košanskij am wenigsten gelungen. Es lassen sich an einigen Stellen beträchtliche Abweichungen erkennen, da der russische Text vor allem dem französischen nahesteht. Am deutlichsten ist dies am Beispiel der „Laokoon“-Beschreibung zu demonstrieren. Das Winckelmannsche Bild eines Mannes im höchsten Schmerze verwandelt sich in ein „rührendes Spektakel der menschlichen Natur unter allergrößter Qual“. Dadurch wird das Konzept des Urtextes wesentlich verändert:

⁵⁹ Ebenda. S. 35–38, 39–43.

⁶⁰ Im Artikel über den Gürtel der Venus zitiert Buhle zwei Werke Winckelmanns: die Dresdner Ausgabe der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ (1764) und „Monumenti antichi inediti“ (Roma 1767).

⁶¹ WINKELMANN J. J. Histoire de l'art chez les anciens, traduit de l'allemand [par H. Jansen], avec des notes historiques et critiques de différens auteurs [...]. Paris an II [1794]. T. 2. P. 292–294 (Laokoon), 426–428 (Apoll von Belvedere). Das gerade diese Ausgabe benutzt wurde, ist an einer Anmerkung Košanskij's zum Abschnitt über Apoll von Belvedere aufzuzeigen: Carlo Fea behauptet in einer Fußnote auf S. 295, dass Giovannangelo Montorsoli dem berühmten Bildwerk die linke Hand angesetzt habe. Diese Auskunft ist auf der angegebenen Seite in der Ausgabe von H. Jansen zu finden, die Informationen aus verschiedenen Kommentaren zur „Geschichte der Kunst des Alterthums“ aufgenommen hat (u. a. aus der 1783–1784 von Carlo Fea in Rom angefertigten Übersetzung dieses Werkes ins Italienische).

⁶² „Sa taille est au-dessus de celle de l'homme, et son attitude annonce la grandeur divine qui le remplit“ (WINKELMANN J. J. Histoire de l'art chez les anciens, traduit de l'allemand [par H. Jansen]. T. 2. P. 427).

⁶³ Am Ende des Laokoon-Abschnitts wird eine Information zu den Autoren des Bildwerkes und zur Polenik Ch. G. Heynes mit Winckelmann angeführt, die derselben Quelle entnommen wurde (Ebenda. P. 289, 294).

⁶⁴ Журнал изданных искусств. 1807. Kn. III. S. 41.

„Laokoon ist eine Natur im höchsten Schmerze, nach dem Bilde eines Mannes gemacht, der die bewusste Stärke des Geistes gegen denselben zu sammeln sucht [...]"⁶⁵

„Laocoon nous offre l'intéressant spectacle de la nature humaine livrée à la plus grande douleur, dont elle soit susceptible, sous l'image d'un homme qui rassemble contre elle toute la force de son âme".⁶⁶

„Лаокоон представляет нам трогательное зрелище человеческой природы, подверженной величайшим мучениям, какие только может она вытерпеть, в образе человека, укрепляющегося против них всеми душевными силами".⁶⁷

Trotz dieser Mängel war das Erscheinen der beiden berühmten Statuenbeschreibungen Winckelmanns in „Žurnal izjaščnych iskusstv" in mehreren Hinsichten von Bedeutung. Vor allem lieferten sie Beispiele der Winckelmannschen Kunstbetrachtung und setzten Prioritäten mit langer Nachwirkung. Die Arbeit an den Abschnitten aus Winckelmanns Hauptwerk gab Anstoß für Košanskij's spätere Versuche, breiterem Auditorium den Text der „Geschichte der Kunst des Alterthums" zugänglich zu machen. Er bemühte sich im Jahre 1815 vergeblich, finanzielle Unterstützung für ihre vollständige Übersetzung zu bekommen.⁶⁸ Für das Thema sind sowohl seine spätere Lehrtätigkeit am Lyceum in Carskoe Selo als auch seine späteren Veröffentlichungen in „Sorevnovatel' prosveščeniya i blagotvorenija" von Belang.⁶⁹

6. Zur Bedeutung des „Žurnal izjaščnych iskusstv"

Die Bedeutung des „Žurnal izjaščnych iskusstv" für die russische Kultur ist nicht leicht einzuschätzen: Einerseits entsprach die Entstehung dieser Zeitschrift kulturellen Bedürfnissen der russischen Elite, andererseits war sowohl ihr Auditorium als auch ihr Mitarbeiterkreis zahlenmäßig gering, und sie ging sofort zugrunde, nachdem ihr Hauptgönner gestorben war. Was Buhle mit Hilfe Košanskij's unternommen hat, war in der Tat die russische Fassung deutscher Errungenschaften und Ideen auf dem Gebiete der Ästhetik und der Kunstgeschichte. In den drei Büchern der Zeitschrift ist nur ein Beitrag zu finden, welcher der russischen Kunst gewidmet ist.⁷⁰ Wie oben gezeigt, verwendet Košanskij die aus dem Westen entlehnten Kategorien bei der Beschreibung des Entwurfes des Požarskij-Minin-Denkmal's und unterstreicht die höchst zweifelhafte Verwandtschaft der Russen mit den alten Griechen.

⁶⁵ WINCKELMANN J. J. Geschichte der Kunst des Alterthums. Dresden 1764. S. 348; WINCKELMANN J. J. Geschichte der Kunst des Alterthums. Wien 1776. Th. 2. S. 697.

⁶⁶ WINCKELMANN J. J. Histoire de l'art chez les anciens, traduit de l'allemand [par H. Jansen]. T. 2. P. 293.

⁶⁷ Žurnal izjaščnych iskusstv. 1807. Kn. III. S. 39–40.

⁶⁸ MALEIN A. I. N. F. Košanskij. SPb. 1901. S. 20; LJUBAVIN M. A. Licejskie učitelja Puškina i ego knigi. SPb. 1997. S. 96.

⁶⁹ Dazu Kap. XII, I; XIII, I.

⁷⁰ [BUHLE J. G.] Izvestnejšie rossijskie gravity prošedšego veka, i lučšie proizvedenija ich. In: Žurnal izjaščnych iskusstv. 1807. Kn. I. S. 47–63.

Von fundierten, innovativ ausgearbeiteten theoretischen Grundlagen in „Žurnal izjaščnych iskusstv“ kann keine Rede sein. Buhle selbst sah seine Aufgabe eher in der Vermittlung westlichen Allgemeinguts als in der Erschließung ästhetischer Problemstellungen. Die zwei repräsentativen Abschnitte der Winckelmann-Prosa verdeutlichten die Art seiner Kunstanschauung. Der Aufsatz „O strojnosti mužčiny“ („Über die männliche Schlankheit“) erinnerte die Leser des „Žurnal izjaščnych iskusstv“ an die Winckelmann-Mengs-Proportionenlehre.

Der kurzlebige „Žurnal izjaščnych iskusstv“ konnte den Reichtum des Winckelmannschen Gedankenkomplexes nicht erschöpfend behandeln und deutete eher auf die Notwendigkeit hin, die Beschäftigung mit ihm eingehend fortzusetzen. Der zweite wichtige Schritt in diese Richtung fand 16 Jahre später statt, als V. I. Grigorovič 1823 im Auftrag von A. N. Olenin eine Zeitschrift unter demselben Titel gründete und sich darin der Verbreitung der Texte und Ideen Winckelmanns widmete.⁷¹ Im Unterschied zu diesem Organ besaß der erste „Žurnal izjaščnych iskusstv“ keine rein literarische Abteilung und erhob noch nicht den Anspruch, die russische Dichtung im Geiste Winckelmanns zu beeinflussen.

7. Winckelmann in Lehre und Schriften M. G. Gavrilovs und M. T. Kačenovskijs

Anhand der wenigen Quellen ist es schwierig, einen Gesamteindruck von den Lehrprogrammen an der Moskauer Universität im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts zu gewinnen. Jedoch ist ersichtlich, dass die weitere Rezeption des Winckelmannschen Gedankenguts nach dem Tod M. N. Murav'evs ohne einheitlichen Plan verlief. Sie war in erster Linie mit Unterricht und Schriften zweier Professoren der Universität verbunden – M. G. Gavrilovs und M. T. Kačenovskijs.

Matvej Gavrilovič Gavrilov (1759–1829), Sprössling einer armen Kosakenfamilie, gehörte der im 18. Jahrhundert noch kleinen Gruppe von Intellektuellen nicht-adeliger Herkunft an. Eine staatliche Unterstützung ermöglichte Gavrilov ein Studium an der Moskauer Universität; seine ausgezeichneten Kenntnisse der deutschen Sprache und Literatur verschafften ihm 1779 eine Stelle am Adelspensionat der Moskauer Universität (Moskovskij Universitetskij Blagorodnyj pansion).⁷² Gleichzeitig mit seiner pädagogischen Tätigkeit trat er als Übersetzer, Verfasser von Lexika und Grammatiken sowie als Herausgeber von „Političeskij žurnal“ („Politische Zeitschrift“; 1790–1806)⁷³ hervor. Gavrilov gehörte zu denjenigen, auf die sich M. N. Murav'ev in seinen aufklärerischen Initiativen stützte und die von ihm gefördert wurden. So erhielt Gavrilov am 2. November 1804 eine außerordentliche Professur für russische Literatur und Schöne Künste an der Moskauer Universität und veröffentlichte im selben Jahr den Beitrag „Rassuždenie éстетiko-moral'noe o do-

⁷¹ Darüber Kap. XII, 2–3.

⁷² Über diese Bildungseinrichtung siehe ausführlich Kap. VII.

⁷³ Diese Zeitschrift existierte bis 1831 unter mehrmals geändertem Titel. Bis 1829 beteiligte sich Gavrilov rege an dieser Ausgabe.

brodeteli v vide krasoty duševnoj, npravstvennoj“ im von Murav'ev ins Leben gerufenen Sammelband „Efemeridy“.⁷⁴ Diese Ausgabe war vor allem dem klassischen Altertum gewidmet – hier erschienen überdies Übersetzungen aus Plato, Euripides und Pindar, Artikel zur römischen Literatur und Geschichte. P. A. Sochackijs den Sammelband eröffnender Artikel „Otličitel'nye čerty prosveščeniija drevnej Grecii“ („Eigenheiten der Aufklärung im alten Griechenland“) war zugleich eine Huldigung an die Griechen, ein „außerordentliches Volk“, dem das moderne Europa die Prinzipien der Aufklärung, des Geschmacks und der Philosophie verdanke.⁷⁵

In Gavrilovs umfangreichem Beitrag, der die Einheit vom Schönen, Wahren und Guten beweisen will und dafür Belege aus Platos „Phaidon“ und „Symposion“ schöpft, ist seine Hinwendung zur Laokoon-Gruppe für das Thema von Interesse. Bei ihrer Beschreibung greift Gavrilov auf die Winckelmannsche „edle Einfalt, stille Größe“ zurück: für die Bildenden Künste sei „Einfalt“ erforderlich, die dem Gegenstand die notwendige „Größe“ verleihe und auf die Seele erhöhend wirke: „Без простоты не могут предметы иметь того величия, какое необходимо нужно для впечатления в нас чувствования высокости“.⁷⁶

Als Beispiel für diese These wird die Laokoon-Darstellung einer Analyse unterzogen. In der Figur des sterbenden Vaters sieht Gavrilov den „ruhigen, dauernden, edlen Schmerz“ und die „stille Größe“, die jedes empfindsame Herz rühre:

Так, вид славного Лаокона являет спокойную, постоянную, благородную горесть, которая достойна героя, мудреца [...]. То тихое величие, с которым невинный страдалец приближается к насильственной смерти и приносит себя в жертву за истину, может ли не произвести неизъяснимого ощущения в сердце чувствительном – ощущения, какового ни один смертной язык изобразить не в силах.⁷⁷

Gavrilov wandte sich 1810 erneut kunsttheoretischen Themen zu mit einem „Slovo o načale i uspechach izjaščnych iskusstv, osoblivo nauk izjaščnych“ („Rede über Ursprung und Erfolge der Schönen Künste, insbesondere der Schönen Wissenschaften“). Bei seiner Reflexion über die Herkunft der Künste paraphrasiert er die Anfangszeilen der „Geschichte der Kunst des Alterthums“: die Künste hätten „mit dem Notwendigen“ angefangen.⁷⁸ Spricht er von der Kunst der Chaldäer, Ägypter, Juden

⁷⁴ GAVRILOV M. G. Rassuždenie éстетiko-moral'noe o dobrodeteli v vide krasoty duševnoj, npravstvennoj. In: Efemeridy, ili Raznye sočinenija, kasajuščiesja drevnej literatury, izdavaemye pri Imperatorskom Moskovskom universitete kak prodolženie trudov Vol'nogo rossijskogo sobranija. 1804. Č. I. S. 93–144.

⁷⁵ SOCHACKIJ P. A. Otličitel'nye čerty prosveščeniija drevnej Grecii. In: Ebenda. S. 1–2.

⁷⁶ Ebenda. S. 131.

⁷⁷ Ebenda. S. 132.

⁷⁸ GAVRILOV M. G. Slovo o načale i uspechach izjaščnych iskusstv, osoblivo nauk izjaščnych v toržestvennom sobranii Imperatorskogo Moskovskogo universiteta ijulja 1 dnja 1810 proiznesennoe [...]. M. 1810. S. 9.

und Etrusker.⁷⁹ dann fällt seine Abhängigkeit von entsprechenden Passagen in demselben Buch ins Auge.

Gavrilov vertritt die Meinung, dass die ersten Versuche auf dem Gebiet der Schönen Künste in bloßer, grober Nachahmung bestanden hätten. Den entscheidenden Schritt hätten die Griechen – „сей цветущий народ в превосходном климате“ („das blühende Volk im bevorzugten Klima“) – getan, indem sie die Idee der Perfektion allen Künsten zu Grunde gelegt hätten.⁸⁰ Damit projiziert Gavrilov die These Winckelmanns von den zwei Möglichkeiten der Schönheiterschaffung („individuell und idealisch“) auf die Geschichte der Künste im Altertum und spricht lediglich den Griechen das Verdienst zu, erstmals „idealische Schönheit“ geschaffen zu haben. Der weitere Verlauf der Geschichte der Kunst wird anhand des Paradigmas der Abweichung von den griechischen Leistungen (Mittelalter) und der Annäherung an sie (Renaissance) betrachtet.

Seit 1814 wurde Gavrilov mit Archäologie-Vorlesungen an der Moskauer Universität betraut, über die sich lediglich etwas aus Ševyrevs „Istorija Imperatorskogo Moskovskogo universiteta“ in Erfahrung bringen lässt – im Unterricht sei er vor allem Eschenburg und Winckelmann gefolgt; in den letzten Jahren habe ihm der Sohn, Aleksandr Matveevič Gavrilov,⁸¹ geholfen; dieser führte den Kurs nach dem Tod des Vaters (1829) fort.⁸² Von ihm stammt ein späterer Beitrag über die Bedeutung der Archäologie in „Učenyje zapiski Moskovskogo universiteta“, die sich in der Einschätzung von Winckelmanns Beitrag nach Ch. G. Heynes Urteil richtete – der deutsche Kunstgelehrte habe die Archäologie auf den richtigen Weg, d. h. auf die Erforschung des Wesens der Kunst geleitet.⁸³ Insgesamt erscheinen jedoch die Ansichten von Gavrilov d. J. für die Zeit um 1830 etwas „angestaubt“. So empfahl er, Künstler mit Dichtern zu vergleichen – sowohl diese als auch jene stellten dieselben Gegenstände lediglich mit unterschiedlichen Mitteln dar; beim Vergleich gewinne man „edles Vergnügen“.⁸⁴

* * *

Im Unterschied zu den beiden Gavrilovs erhielt Michail Trofimovič Kačenovskij (1775–1842), polyglotter Literat und bedeutender Historiker, seine Ausbildung am Char'kover Kollegium und nicht an der Moskauer Universität. Erst ab 1798 lebte er

⁷⁹ Ebenda. S. 11–12.

⁸⁰ Ebenda. S. 18–19.

⁸¹ Gavrilov d. J. absolvierte 1814 die philologische Fakultät der Moskauer Universität und unterrichtete 1814–1825 am Adelpensionat (vgl. Kap. VII, 3). Unter seinen Schülern waren V. F. Odoevskij, V. P. Titov, S. P. Ševyrev u. a.

⁸² ŠEVYREV S. P. Istorija Imperatorskogo Moskovskogo universiteta, napisannaja k stoletnemu ego jubileju. S. 552.

⁸³ GAVRILOV A. M. O značenii archeologii voobščee i preimuščestvenno kak nauki o drevnich iskusstvennyh pamjatnikach, o pol'ze i celi ee i posobijach k izučeniju onoj. In: Učenyje zapiski Imperatorskogo Moskovskogo universiteta. 1834. Č. VI. Dekabr'. S. 391–417.

⁸⁴ Ebenda. S. 394.

in Moskau, zuerst als Offizier eines dort stationierten Regiments und dann als Bibliothekar des Grafen A. K. Razumovskij, dessen Ernennung zum Kurator des Moskauer Lehrbezirks Kačenovskij einen raschen Einstieg in die Gelehrtenwelt ermöglichte: 1810 wurde er außerordentlicher und 1811 ordentlicher Professor für Kunsttheorie und Archäologie an der Moskauer Universität.

Der Dichter Michail Aleksandrovič Dmitriev (1796–1866), der 1813–1817 Kačenovskijs Vorlesungen über Ästhetik, Theorie der Schönen Künste, Archäologie und russische Geschichte hörte, hinterließ ein Zeugnis, wie der Unterricht verlief und welche Denker dabei eine wesentliche Rolle spielten. Die Namen von Winckelmann, Montfaucon und Caylus hätten die Studenten erstmals in Vorlesungen zur Theorie der Schönen Künste gehört; noch ausführlicher sei auf ihre Schriften im Archäologie-Unterricht eingegangen worden. Die Archäologie sei von Kačenovskij als diejenige der Schönen Künste verstanden worden, die der Bildung des Geschmacks diene und ein unabdingbarer Teil der Ästhetik sei. Kačenovskij sei für komische Ausbrüche seines Winckelmann-Enthusiasmus bekannt gewesen. Im Wunsch, den Apoll von Belvedere oder die Mediceische Venus anschaulich zu machen, habe er ihre Haltungen angenommen und die entsprechenden Passagen aus der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ auswendig rezitiert:

Таков был Каченовский, хотя иногда он был и смешон, когда, например, говоря об Аполлоне Бельведерском или о Венере Медицейской, не имея под руками их изображений, он вскакивал с кафедры и, бледный, в сером фраке, вдруг становился перед нами в позе Аполлона или Венеры! Это случалось наиболее [часто], когда он приходил в восторг вслед за Винкельманом и повторял его слова: „Мне кажется, я сам становлюсь благороднее, взирая на Аполлона Бельведерского“ и проч. Но, несмотря на наши улыбки, на наш смех после лекции и на наше передражничество уже не Аполлона, а самого профессора, мы уважали Каченовского и дорого ценили его лекции.⁸⁵

Da Kačenovskij bis zum Anfang der 1840er Jahre an der Universität tätig war, darf die Wirkung seiner Lehre zur Verbreitung der Ideen Winckelmanns unter mehreren Generationen von Studenten nicht unterschätzt werden. Der Gelehrte war im Übrigen ständig als Herausgeber von „Vestnik Evropy“,⁸⁶ Literat. Kritiker und Übersetzer im öffentlichen Bewusstsein präsent.

Meiner Ansicht nach sollte dem unermüdlichen Kačenovskij noch eine Übersetzung aus dem „Pamiętnik Warszawski“ – „Otryvok iz predislovija k pol'skomu Vinckel'manu“ („Ausschnitt aus dem Geleitwort zum Polnischen Winckelmann“) – attri-

⁸⁵ DMITRIEV M. A. Glavy iz vospominanij moej žizni. M. 1998. S. 112–113. Vgl. die Schilderung seines Unterrichts in F. Z. Zinov'evs Memoiren (zitiert in: BARSUKOV N. P. Žizn' i trudy M. P. Pogodina. SPb. 1888. Bd. 1. S. 38–39).

⁸⁶ Von 1805 bis 1830 war Kačenovskij der Chefredakteur von „Vestnik Evropy“ mit Unterbrechungen: 1808–1809 gab V. A. Žukovskij und 1814 V. V. Izmaïlov die Zeitschrift heraus; 1809–1810 teilte Kačenovskij diese Position mit Žukovskij.

buiert werden.⁸⁷ Die polnische Publikation⁸⁸ ist ein Nachdruck des Geleitworts zum kurz zuvor erschienenen „O sztuce u dawnych, czyli Winkelman polski“ des Grafen Stanisław Kostka Potocki⁸⁹ mit kleineren Hinzufügungen des Herausgebers von „Pamiętnik Warszawski“. Kačenovskij verfasste einen Absatz zur russischen Publikation, in dem er Potockis Werk lobt und vermerkt, dass die Veröffentlichung interessante Beobachtungen über den „echten“, d. h. über den deutschen Winckelmann enthält. Der Moskauer Professor betrachtete das Werk seines polnischen Kollegen als zeitgemäße Überarbeitung der „Geschichte der Kunst des Alterthums“, die sowohl Fehler behebe als auch später gewonnene Fakten berücksichtige.

Kačenovskij übersetzte etwa die Hälfte des Beitrags aus dem „Pamiętnik Warszawski“⁹⁰ recht genau – jenen Teil, der eine kritische Beurteilung der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ sowie eine Erklärung der notwendigen Ergänzungen enthält. Vom zweiten Teils des Geleitwortes (hier listet Potocki die Veränderungen sehr detailliert auf) liefert Kačenovskij eine knappe Zusammenfassung.

Was hielt also Potocki für notwendig, den polnischen (und Kačenovskij zugleich den russischen) Lesern über Winckelmann mitzuteilen? Zwar werden der klassische, bahnbrechende Charakter der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ und ihre Qualitäten nicht in Zweifel gezogen, doch behandle der deutsche Kunstgelehrte nur die antike Bildhauerei ausführlich und beleuchte die Kunst der Chaldäer, Inder und Chinesen überhaupt nicht, was entsprechende Ergänzungen erfordere. Winckelmanns Mystizismus stößt bei Potocki auf Ablehnung: seine „unbegreifliche Schwülstigkeit“ könne einfache Gefühle, den guten Geschmack und die sich auf sie stützende Beurteilung nicht ersetzen. Diese kritische Äußerung wird von Kačenovskij sogar verstärkt – er übersetzt „mistyczny zapal“ (mystischer Eifer, Glut) als „мистическое исступление“ (mystische Raserei).⁹¹

Potocki zufolge sei Winckelmann derjenige, dem sich die Gesetze der Schönheit mittels Abstraktion offenbart hätten; sie hätten ihm jedoch „den wahren Geschmack“ nicht geben können, der für ihre Anwendung die Voraussetzung sei. Daran liege es,

⁸⁷ Otryvok iz predislovija k pol'skomu Vinkel'manu. In: Vestnik Evropy. 1816. Č. 85. Nr. 1. S. 115–129. Unter dem Beitrag die Unterschrift: „Izvlc[enie] iz „Varš[avskogo] žum[ala]“. Fast jede Nummer von „Vestnik Evropy“ enthält Übersetzungen Kačenovskijs aus dem Polnischen: Svodnyj katalog serial'nych izdanij Rossii (1801–1825). SPb. 1997. Bd. 1. Nr. 8674, 8675, 8689, 8699 etc.

⁸⁸ Pamiętnik Warszawski. 1815. T. 3. Wrzesień. S. 85–102.

⁸⁹ POTOCKI S. K. O sztuce u dawnych, czyli Winkelman polski. Warszawa 1815. Cz. I–III.

⁹⁰ Pamiętnik Warszawski. 1815. T. 3. Wrzesień. S. 85–95. Dazu kommt ein kurzer Satz auf S. 96.

⁹¹ „С другой стороны, порывы воображения иногда увлекают его в мистическое исступление, коего непостижимая высокопарность нимало не заменяет собою простых чувствований, хорошего вкуса и основанного на них основательного суждения“ (Vestnik Evropy. 1816. Č. 85. Nr. 1. S. 118). Im polnischen Original: „S drugiey strony zapęd imainacyi iego, unosi go niekiedy w mistyczny zapal, którego zawila gómość, nie zastępuje bynajmniéy prostych dobrego smaku uczuć, i na nich iasno ugruntowanego sądu“ (Pamiętnik Warszawski. 1815. T. 3. Wrzesień. S. 87).

dass es Winckelmanns Schriften an Geschmack, Klarheit und Ordnung mangle, die lediglich instande seien, die Kunstwissenschaft „einfach und leicht“ zu machen.

Die Winckelmannsche Entgegensetzung nördlicher und südlicher Völker wird bei Potocki gegen eine andere ausgetauscht – der europäischen und der orientalischen. Klimatologische Postulate Winckelmanns werden ignoriert; in den Vordergrund rückt sein Konzept der „idealischen Schönheit“. Ihre Teile seien in der Natur verstreut („идеальную красоту, коея части рассеяны в природе“);⁹² „idealische Schönheit“ zu erschaffen, seien lediglich westliche Völker instande. Im Orient sei in den letzten Jahrtausenden überhaupt kein Fortschritt in Bezug auf die Schönen Künste zu bemerken. Der Stand ihrer Entwicklung sei wie zu dem Zeitpunkt, als die Griechen aus dem Dunkel der Geschichte hervorgetreten seien.⁹³

Diese Schlüsselpassage übernimmt Kačenovskij fast wörtlich in die eigene Rede „O chudožestvennych proizvedenijach kak pamjatnikach drevnich narodov, kotorye bolee ili menee izvestny potomstvu po mere uspechov ich v izjaščnych iskusstvach“ („Von den Kunstwerken als Denkmälern alter Völker, die im Zusammenhang mit Erfolgen dieser Völker in den Schönen Künsten der Nachwelt bekannt wurden“);⁹⁴ er hielt sie am 5. Juli 1819 an der Moskauer Universität. In der Zwischenzeit beschaffte sich Kačenovskij anscheinend Potockis „Polnischen Winckelmann“, dem er die allgemeine Charakteristik der Kunst der Inder, Babylonier, Assyrier, Phönizier, Juden, Perser, Ägypter und Etrusker entnahm.⁹⁵ Diese diene als Präambel zu einer philhellenistischen Deklaration, die den russischen Lesern die wesentlichsten Thesen der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ in komprimierter Form nahebrachte – über die Bedeutung des Klimas, der Freiheit der Bürger u. ä. für die Blüte der Kunst im alten Griechenland. Der einzige Weg, etwas Großes, Vollkommenes und Anmutiges zu erschaffen, führe über „das Studium der unsterblichen Denkmäler dieses wundervollen Volkes“.⁹⁶

Winckelmanns Lieblingsstatuen werden von Kačenovskij nicht behandelt – flüchtig werden „die Größe des Apolls“ und die „stumme Tragödie“ des Laokoon erwähnt. Die Lieblingsformel des deutschen Kunstgelehrten wird nur einmal angewandt – der Moskauer Professor spricht von der „edlen Einfalt“ antiker Gebäude.⁹⁷ In den Schlusszeilen der Rede wird der Name Winckelmanns als Bezeichnung für

⁹² Vgl. im Polnischen: „z rozrzuconych w naturze wzorów składając pomysłową pękność“ (Ebenda, S. 90).

⁹³ Ebenda, S. 122–123.

⁹⁴ KAČENOVSKIJ M. T. O chudožestvennych proizvedenijach kak pamjatnikach drevnich narodov, kotorye bolee ili menee izvestny potomstvu po mere uspechov ich v izjaščnych iskusstvach. Reč' v Imperatorskom Moskovskom universitete po slučajju godičnogo toržestva 5-go dnja ijulja 1819 goda. M. 1819. S. 12–13. Vgl. S. 8. Die Rede wurde 1819 größtenteils auch in „Vestnik Evropy“ (Č. 105. Nr. 12. S. 249–274) veröffentlicht.

⁹⁵ Bekanntlich enthält Winckelmanns „Geschichte der Kunst des Alterthums“ keine Auslegungen bezüglich der Kunst von Indern und Babyloniern. Vgl. Einführung, 8.

⁹⁶ KAČENOVSKIJ M. T. O chudožestvennych proizvedenijach kak pamjatnikach drevnich narodov. S. 21.

⁹⁷ Ebenda, S. 23.

russische Kenner gebraucht, die unter der väterlichen Leitung Alexanders I. für den Fortschritt der Künste in Russland sorgen sollten.⁹⁸

Auf Grund seiner Vorlesungen zur Theorie der Schönen Künste veröffentlichte Kačenovskij vier Briefe „Ot ljubitelja izjaščnych iskusstv k ego drugu“ („Von einem Liebhaber der Schönen Künste an seinen Freund“).⁹⁹ Die hier entwickelten Gedanken fanden ihren Niederschlag in noch ausführlicherer Form im Buch seines Studenten Ivan Pavlovič Vojcechovič (ca. 1801 – gest. nach 1825). Dieser publizierte 1823 „Opyt načertanija obščej teorii izjaščnych iskusstv“; im Geleitwort gestand Vojcechovič, dass er Kačenovskijs Vorlesungen im Laufe eines Jahres aufgezeichnet, sie dann dem Professor zum Durchsehen gegeben und als Grundlage für das eigene Buch benutzt hatte. Vojcechovič erhebt Anspruch, eine allgemeine Gliederung der Künste anzubieten und verweist im Geleitwort auf die von ihm benutzten Werke – von A. Baumgarten, J. G. Sulzer, Ch. Batteux, F. Bouterwek, J. A. Eberhard, Ch. Meiners, Ch. W. Snell u. a. Wird Winckelmann hier namentlich nicht erwähnt, erscheint er zusammen mit Plato in einer bedeutsamen Passage des Buches, in der zwei Arten des Schönen postuliert werden: das absolute Schöne (es befinde sich Winckelmann und Plato zufolge im Schoße der Gottheit) und das relative.¹⁰⁰

In Vojcechovičs Untergliederung der Formen der Nachahmung ist Winckelmanns Einfluss ebenfalls zu erkennen. Als das Allerhöchste wird „podražanie izjaščnoe“ („schöne Nachahmung“)¹⁰¹ eingestuft. Habe ein Künstler die in der Natur verstreuten einzelnen Schönheiten gesammelt und ein Ideal ausgearbeitet, das er nachahme, erst dann schaffe er „nach dem Ideal“ („по идеалу“), wie dies der Schöpfer des Apolls von Belvedere getan habe.¹⁰²

Die Mediceische Venus wird als Inbegriff der Grazie in den Diskurs einbezogen.¹⁰³ Auf die Niobe- und Laokoon-Gruppen greift Vojcechovič zurück, wenn er das Erhabene charakterisiert. Die Niobe verkörpere das „erhabene Schweigen“ („высокое молчание“). Laokoon sei auch schweigend dargestellt,¹⁰⁴ da jedes Geschrei die Stille zerstöre, die dem Erhabenen eigen sei.

⁹⁸ Ebenda. S. 25.

⁹⁹ [KAČENOVSKIJ M. T.] Ot ljubitelja izjaščnych iskusstv k ego drugu. In: Vestnik Evropy. 1818. Č. 91. Nr. 4. S. 263–269; Č. 92. Nr. 7. S. 190–196; Č. 102. Nr. 22. S. 119–129; Č. 102. Nr. 24. S. 286–293. Zu Kačenovskijs Urheberschaft: ZYKOVA G. V. Atribucija nekotorych tekstov I. I. Dmitrieva, V. A. Žukovskogo, P. A. Vjazemskogo i M. T. Kačenovskogo v „Vestnike Evropy“ 1800–1810-ch gg. In: Vestnik Moskovskogo universiteta. Serija 9. Filologija. 1994. Nr. 2. S. 45.

¹⁰⁰ „Первым называется такое изящество, о котором Платон и Винкельман сказали, что оно почивает на лоне Бога. А последнее, то есть условное, пленяет по обстоятельствам, не везде и не всегда [...]“ (VOJCECHOVIČ I. P. Opyt načertanija obščej teorii izjaščnych iskusstv. M. 1823. S. 60).

¹⁰¹ Es werden insgesamt drei Nachahmungstypen unterschieden – sklavische, selektive und schöne.

¹⁰² Ebenda. S. 65.

¹⁰³ Ebenda. S. 56.

¹⁰⁴ Dabei wird Winckelmanns Interpretation derjenigen von Lessing vorgezogen. Der letztere, wie bekannt, sprach von einem in der Darstellung aufs Seufzen reduzierten Schrei, den sich

Vojtechovičs Buch spiegelt nicht nur die Ansichten seines Lieblingsprofessors Kačenovskij, sondern steht im gewissen Sinne innerhalb einer Kettenreaktion, die dank Murav'evs Reformen und Initiativen nach 1800 ausgelöst wurde. Sie führten zur Verstärkung des deutschen Einflusses auf die Moskauer Universität und ihre Lehrkräfte, zur Gründung der ersten russischen Kunstzeitschrift und zur Steigerung des Interesses an der kunsttheoretischen Problematik. Dieses bereitete einen fruchtbaren Boden für eine vertiefte Winckelmann-Rezeption und für die Einbeziehung seines Gedankengutes in die Lehre. Da der „Žurnal izjaščnych iskusstv“ von 1807 rasch eingestellt worden war und der Unterricht wenig dokumentiert ist, sind die Veröffentlichungen von Professoren und Studenten der einzige Beleg dafür, dass Winckelmanns Ideen (teilweise sogar über die polnische Vermittlung aufgenommen) auch in den 1810er und 1820er Jahren an der Moskauer Universität von Einfluss waren. Daher ist es nicht erstaunlich, dass dieses Gedankengut für die hier später studierenden Russen wie S. P. Ševyrev, N. M. Rožalin, I. N. Srednij-Kamašev, N. I. Nadeždin, V. G. Belinskij, A. I. Gercen, I. A. Gončarov, N. V. Stankevič u. a. seine Aktualität behielt.¹⁰⁵

der Beobachter dennoch in vollem Maße vorstellen sollte (LESSING G. E. Laokoon. Kap. II).

¹⁰⁵ Siehe Kap. XIV, XVII–XIX.

VI. WINCKELMANN IN JA. A. GALINKOVSKIJS UND A. A. PISAREVS KUNSTTHEORETISCHEN KOMPILATIONEN

I. Ja. A. Galinkovskijs „Korifej“ (1802–1807) als Versuch einer fachübergreifenden Synthese

Jakov Andrejevič Galinkovskij (1777–1815) begann seine literarische Tätigkeit als Verehrer der europäischen und russischen empfindsamen Literatur. Auch später schwärmte er für Laurence Sterne und Jean-Jacques Rousseau, griff jedoch Karamzin und seine Nachahmer zunehmend nachdrücklich an. Mit dem Winckelmannschen Gedankenkomplex kam Galinkovskij in Berührung, als er eine fachübergreifende Synthese in „Korifej, ili Ključ literatury“ („Die Koryphäe, oder der Schlüssel zur Literatur“; SPb. 1802–1807. Č. I–II. Kn. I–XI) unternahm.¹ Dieses mehrbändige eklektische Kompendium spätklassizistischer Prägung sollte alle Künste als Gesamtsystem vorstellen; es enthält sowohl zahlreiche Informationen aus verschiedenen Quellen als auch Überlegungen des Verfassers.

Galinkovskij sah sein Ziel in der Vermittlung von Kenntnissen vor allem über Literatur an Fremdsprachen-unkundige Leser. Im Geleitwort stellte er eine umfangreiche Liste der zu behandelnden Themen auf und betonte die Rolle von Vorbildern und Regeln für die Kunst.² Galinkovskij vertrat die Meinung, alles Niedrige, Anstandslose und Abstoßende sei aus der Kunst zu verbannen.³

Für die russische Winckelmann-Rezeption ist das neunte Buch „Ėrata“ von Interesse, das der „Archäologie der Literatur- und Künste“ gewidmet ist. Galinkovskij benutzt die Einleitung für allgemeine rationalistische Deklarationen; hier werden die Belehrungsfähigkeit und Vernunft des Menschen unterstrichen. Die Kunstentwicklung wird als kontinuierliche Entfaltung der menschlichen Fähigkeit dargestellt, „Wissenschaften und Künste leitende Prinzipien und Regeln“ zu entdecken und sich anzueignen. „Ėrata“ besteht aus drei Teilen: Die ersten zwei sind mit „Archäologie der altgriechischen und römischen Literatur“ überschrieben; der dritte ist der Bildhauerei, der Steinmetzkunst, der Malerei und der Architektur vorbehalten.

Den 15 der Architektur gewidmeten Seiten folgt eine Aufzählung der von Galinkovskij empfohlenen Bücher. Zwar ist unter den 17 aufgelisteten Werken die französische Übersetzung von Winckelmanns „Anmerkungen über die Baukunst der Alten“ zu finden, doch hat diese Schrift in Galinkovskijs Haupttext keine Spuren hinterlassen.

¹ Wie sich dem ursprünglichen Plan entnehmen lässt, wurde diese Ausgabe nicht vollendet. Es sollte noch ein Teil in zumindest drei Büchern erscheinen.

² Korifej, ili Ključ literatury. Č. I. Kn. I. Ključ. Istorija. SPb. 1802. S. 26.

³ Vgl. in Galinkovskijs theoretischer Deklaration „Ob izjaščnych naukach voobščee“; „[...] все, что низко, неблагопристойно, или отвратительно, естественно противится всему изящному, и недолжно быть никогда терпимо в произведениях искусств благородных и прекрасных“ (Korifej, ili Ključ literatury. Č. II. Kn. VIII. Polimnija. Kurs prozy. SPb. 1804. S. 232).

Der Bildhauerei widmete Galinkovskij 44 Seiten (fast dreimal so viel wie der Architektur); zwei Seiten nimmt die Liste der Bücher mit Statuenabbildungen ein.⁴ Zuerst liefert Galinkovskij verschiedenen Quellen entnommene Informationen zu folgenden Themen: Erfindung der Bildhauerei, erste Figuren und für sie verwendete Materialien, ägyptische, phönizische, persische und etruskische Kunst.⁵

Von einem deutlicheren Einfluss Winckelmanns kann lediglich in dem der griechischen Kunst vorbehaltenen Teil die Rede sein. Zuerst gibt Galinkovskij die Thesen zu den Ursachen für die Blüte der Kunst im alten Griechenland aus der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ wieder (wohltuende Wirkung des Klimas, perfekte Staatsordnung, Verwaltungsstruktur, große Achtung den Künstlern gegenüber, Wettbewerbe, Nachfrage für Skulpturen usw.).⁶ Zunächst bewertet Galinkovskij Winckelmanns Periodisierung der antiken Kunst als allgemein anerkannt und stellt die vier Stile der antiken Bildhauerei vor.⁷ Kurz darauf erklärt er diese Periodisierung als „willkürlich und unzureichend“ und empfiehlt zur Überprüfung Ch. G. Heynes Ergänzungen zur „Geschichte der Kunst des Alterthums“. Trotzdem gibt Galinkovskij Winckelmanns Charakteristik der vier altgriechischen Kunststile auf weiteren fünf Seiten verkürzt wieder.⁸

Abschließend bietet Galinkovskij den Lesern des „Korifej“ Beschreibungen der zwölf „berühmtesten“ Statuen, deren Abgüsse in der Petersburger Akademie zu sehen seien: Laokoon, Niobe-Gruppe, der Farnesische Stier, Apoll von Belvedere, die Mediceische Venus, der Farnesische Herkules, der Torso im Belvedere, der Borghesische Fechter, der kapitolinische Sterbende Fechter, der fälschlich so genannte Antinous (oder Meleager) im Belvedere, die Farnesische Flora, die Reiterstatue von Marc Aurel.

In zehn Fällen weist Galinkovskij auf die Quellen seiner Beschreibungen hin; diese Angaben sind dennoch nicht zuverlässig.⁹ So behauptet er, dass die Passagen

⁴ Unter den elf Titeln sind ebenfalls Winckelmanns „Monumenti antichi inediti, spiegati ed illustrati“ (Roma 1767. Vol. I–II) zu finden.

⁵ Die etruskische Kunst beschreibt Galinkovskij am ausführlichsten, basierend auf J. H. Meyers Artikel „Ueber etrusische Monumente“ (Propyläen. Eine periodische Schrift. Hrsg. von Goethe. Tübingen 1798. Bd. I. S. 66–127).

⁶ Korifej, ili Ključ literatury. Č. II. Kn. IX. Érata. Archeologija slovesnosti i chudožestv. SPb. 1804. S. 168.

⁷ Ebenda. S. 170–171. Die in Klammern angeführten französischen Termini verraten, dass die von H. Jansen edierte Ausgabe der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ Galinkovskijs Quelle war.

⁸ Vgl.: Ebenda. S. 171; WINKELMANN J. J. Histoire de l'art chez les anciens, traduit de l'allemand [par H. Jansen], avec des notes historiques et critiques de différens auteurs [...]. Paris an II [1794]. T. I. P. 1–273.

⁹ Winckelmanns „Geschichte der Kunst des Alterthums“ wird lediglich in drei Fällen angegeben. Als weitere Quellen führt Galinkovskij an: Lessings „Laokoon“, Ch. G. Heynes „Sammlung antiquarischer Aufsätze“, Goethes „Über Laokoon“ und andere Aufsätze in den von ihm herausgegebenen „Propyläen“, A. Fabronis „Dissertatione sulle statue appartenenti alla favola di Niobe“, Ch. Dupatys „Lettres sur l'Italie“ in Martynovs Übersetzung, Falconets „Observations sur la statue de Marc-Aurèle“.

zur Mediceischen Venus und zu dem so genannten Antinous im Belvedere der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ entstammten, was die Überprüfung nicht bestätigt. Winckelmanns Interpretation ist indes für Galinkovskij im Fall der Laokoon-Gruppe entscheidend (er sei „ein Bild des empfindlichsten Schmerzens“),¹⁰ obwohl Lessings und Ch. G. Heynes Schriften als unmittelbare Quellen angegeben wurden. Diesen Eindruck verstärkt die Betonung auf „Adel“ und „Größe“ in der Gestalt des Priesters.

Lediglich die hohe Einschätzung der Niobe-Gruppe verbindet Galinkovskij mit Winckelmann. In seiner knappen, ausdruckslosen Darstellung stützte sich der Verfasser auf eine französische Quelle, wie dies Termini in Klammern verraten.¹¹

Galinkovskijs verkürzte Beschreibung des Apolls von Belvedere im „Korifej“ enthält nur einige Züge des kompletten Bildes aus der Geschichte der Kunst des Alterthums“. Die transzendente Problematik der Vorlage geht darin verloren:

Аполлон Бельведерской или Ватиканской, одна из славнейших древних статуй по превосходству работы; она изображает бога со всею красотою юности мужественной и небесной, и, кажется, представляет Аполлона Пифийского, который только что поразил стрелою Пифона. Его взгляд не столько изображает удовольствие, сколько гордость или, лучше, удостоверенность в своем торжестве.¹²

Die allgemeine Konzeption des kunsttheoretischen Teils im „Korifej“ erscheint wenig durchdacht. Aus zahlreichen fremdsprachlichen Ausgaben übernahm Galinkovskij voreilig heterogene Passagen in sein Kompendium, so auch Fragmente von Winckelmanns Schriften. Ihre Präsenz hier deutet eher auf Winckelmanns hohes Ansehen in der europäischen Kunstliteratur hin und resultiert nicht etwa aus dem vertieften Studium seiner Werke. Die wichtigsten Thesen Winckelmanns sowie seine Statuenbeschreibungen wurden von Galinkovskij verkürzt und verwässert wiedergegeben. Der Einfluss des „Korifej“ war anscheinend sehr gering. Sofort nach seinem Erscheinen wurde das Kompendium von P. I. Makarov und anderen Kritikern auf das Heftigste angegriffen und geriet in Vergessenheit.¹³

¹⁰ „В сем мраморе одушевлено, можно сказать, страдание; физическая боль удивительно выражена [...]“ (Korifej, ili Ključ literatury. Č. II. Kn. IX. Ėrata. Archeologija slovesnosti i chudožestv. SPb. 1804. S. 181–181).

¹¹ So z. B. am Ende der Passage: „Все сии фигуры имеют сильное выражение; несколько увеличенное (grandiose), печальное (tragique); и показывают удивительное разнообразие в рисунке и сочинении“ (Ebenda. S. 182–183).

¹² Ebenda. S. 184.

¹³ Von dem Kern der Vorwürfe gewinnt man einen Eindruck aus folgender Passage Makarovs: „Надобно ли уверять читателей, что в сей книге – выданной за классическую, за полный курс словесности – нет ничего, кроме номенклатуры совершенно бесполезной, дефиниций большею частью неправильных, дурного слога и бесчисленных ошибок против языка?“ (Moskovskij Merkurij. 1803. Č. III. Ijul'. S. 42). Zur Polemik um „Korifej“ siehe: LOTMAN JU. M. Pisatel', kritik, i perevodčik Ja. A. Galinkovskij. In: XVIII vek. M.; L. 1959. Sb. 4. S. 235–242.

VI. WINCKELMANN IN JA. A. GALINKOVSKIJS UND A. A. PISAREVS KUNSTTHEORETISCHEN KOMPILATIONEN

1. Ja. A. Galinkovskijs „Korifej“ (1802–1807) als Versuch einer fachübergreifenden Synthese

Jakov Andrejevič Galinkovskij (1777–1815) begann seine literarische Tätigkeit als Verehrer der europäischen und russischen empfindsamen Literatur. Auch später schwärmte er für Laurence Sterne und Jean-Jacques Rousseau, griff jedoch Karamzin und seine Nachahmer zunehmend nachdrücklich an. Mit dem Winckelmannschen Gedankenkomplex kam Galinkovskij in Berührung, als er eine fachübergreifende Synthese in „Korifej, ili Ključ literatury“ („Die Koryphäe, oder der Schlüssel zur Literatur“; SPb. 1802–1807. Č. I–II. Kn. I–XI) unternahm.¹ Dieses mehrbändige eklektische Kompendium spätklassizistischer Prägung sollte alle Künste als Gesamtsystem vorstellen; es enthält sowohl zahlreiche Informationen aus verschiedenen Quellen als auch Überlegungen des Verfassers.

Galinkovskij sah sein Ziel in der Vermittlung von Kenntnissen vor allem über Literatur an Fremdsprachen-unkundige Leser. Im Geleitwort stellte er eine umfangreiche Liste der zu behandelnden Themen auf und betonte die Rolle von Vorbildern und Regeln für die Kunst.² Galinkovskij vertrat die Meinung, alles Niedrige, Anstandslose und Abstoßende sei aus der Kunst zu verbannen.³

Für die russische Winckelmann-Rezeption ist das neunte Buch „Ėrata“ von Interesse, das der „Archäologie der Literatur- und Künste“ gewidmet ist. Galinkovskij benutzt die Einleitung für allgemeine rationalistische Deklarationen; hier werden die Belehrungsfähigkeit und Vernunft des Menschen unterstrichen. Die Kunstentwicklung wird als kontinuierliche Entfaltung der menschlichen Fähigkeit dargestellt, „Wissenschaften und Künste leitende Prinzipien und Regeln“ zu entdecken und sich anzueignen. „Ėrata“ besteht aus drei Teilen: Die ersten zwei sind mit „Archäologie der altgriechischen und römischen Literatur“ überschrieben; der dritte ist der Bildhauerei, der Steinmetzkunst, der Malerei und der Architektur vorbehalten.

Den 15 der Architektur gewidmeten Seiten folgt eine Aufzählung der von Galinkovskij empfohlenen Bücher. Zwar ist unter den 17 aufgelisteten Werken die französische Übersetzung von Winckelmanns „Anmerkungen über die Baukunst der Alten“ zu finden, doch hat diese Schrift in Galinkovskijs Haupttext keine Spuren hinterlassen.

¹ Wie sich dem ursprünglichen Plan entnehmen lässt, wurde diese Ausgabe nicht vollendet. Es sollte noch ein Teil in zumindest drei Büchern erscheinen.

² Korifej, ili Ključ literatury. Č. I. Kn. I. Ključ. Istorija. SPb. 1802. S. 26.

³ Vgl. in Galinkovskijs theoretischer Deklaration „Ob izjaščnych naukach voobščee“; „[...] все, что низко, неблагопристойно, или отвратительно, естественно противится всему изящному, и недолжно быть никогда терпимо в произведениях искусств благородных и прекрасных“ (Korifej, ili Ključ literatury. Č. II. Kn. VIII. Polimnija. Kurs prozy. SPb. 1804. S. 232).

Der Bildhauerei widmete Galinkovskij 44 Seiten (fast dreimal so viel wie der Architektur); zwei Seiten nimmt die Liste der Bücher mit Statuenabbildungen ein.⁴ Zuerst liefert Galinkovskij verschiedenen Quellen entnommene Informationen zu folgenden Themen: Erfindung der Bildhauerei, erste Figuren und für sie verwendete Materialien, ägyptische, phönizische, persische und etruskische Kunst.⁵

Von einem deutlicheren Einfluss Winckelmanns kann lediglich in dem der griechischen Kunst vorbehaltenen Teil die Rede sein. Zuerst gibt Galinkovskij die Thesen zu den Ursachen für die Blüte der Kunst im alten Griechenland aus der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ wieder (wohltuende Wirkung des Klimas, perfekte Staatsordnung, Verwaltungsweise, große Achtung den Künstlern gegenüber, Wettbewerbe, Nachfrage für Skulpturen etc.).⁶ Zunächst bewertet Galinkovskij Winckelmanns Periodisierung der antiken Kunst als allgemein anerkannt und stellt die vier Stile der antiken Bildhauerei vor.⁷ Kurz darauf erklärt er diese Periodisierung als „willkürlich und unzureichend“ und empfiehlt zur Überprüfung Ch. G. Heynes Ergänzungen zur „Geschichte der Kunst des Alterthums“. Trotzdem gibt Galinkovskij Winckelmanns Charakteristik der vier altgriechischen Kunststile auf weiteren fünf Seiten verkürzt wieder.⁸

Abschließend bietet Galinkovskij den Lesern des „Korifej“ Beschreibungen der zwölf „berühmtesten“ Statuen, deren Abgüsse in der Petersburger Akademie zu sehen seien: Laokoon, Niobe-Gruppe, der Farnesische Stier, Apoll von Belvedere, die Mediceische Venus, der Farnesische Herkules, der Torso im Belvedere, der Borghesische Fechter, der kapitolinische Sterbende Fechter, der fälschlich so genannte Antinous (oder Meleager) im Belvedere, die Farnesische Flora, die Reiterstatue von Marc Aurel.

In zehn Fällen weist Galinkovskij auf die Quellen seiner Beschreibungen hin; diese Angaben sind dennoch nicht zuverlässig.⁹ So behauptet er, dass die Passagen

⁴ Unter den elf Titeln sind ebenfalls Winckelmanns „*Monumenti antichi inediti, spiegati ed illustrati*“ (Roma 1767. Vol. I–II) zu finden.

⁵ Die etruskische Kunst beschreibt Galinkovskij am ausführlichsten basierend auf J. H. Meyers Artikel „Ueber etrusische Monumente“ (Propyläen. Eine periodische Schrift. Hrsg. von Goethe. Tübingen 1798. Bd. I. S. 66–127).

⁶ Korifej, ili Ključ literatury. Č. II. Kn. IX. Erata. Archeologija slovesnosti i chudožestv. SPb. 1804. S. 168.

⁷ Ebenda. S. 170–171. Die in Klammern angeführten französischen Termini verraten, dass die von H. Jansen edierte Ausgabe der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ Galinkovskijs Quelle war.

⁸ Vgl.: Ebenda. S. 171; WINKELMANN J. J. *Histoire de l'art chez les anciens, traduit de l'allemand [par H. Jansen], avec des notes historiques et critiques de différents auteurs [...]*. Paris an II [1794]. T. 1. P. 1–273.

⁹ Winckelmanns „Geschichte der Kunst des Alterthums“ wird lediglich in drei Fällen angegeben. Als weitere Quellen führt Galinkovskij an: Lessings „Laokoon“, Ch. G. Heynes „Sammlung antiquarischer Aufsätze“, Goethes „Über Laokoon“ und andere Aufsätze in den von ihm herausgegebenen „Propyläen“, A. Fabronis „Dissertatione sulle statue appartenenti alla favola di Niobe“, Ch. Dupatys „Lettres sur l'Italie“ in Martynovs Übersetzung, Falconets „Observations sur la statue de Marc-Aurèle“.

zur Mediceischen Venus und zu dem sog. Antinous im Belvedere der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ entstammten, was die Überprüfung nicht bestätigt. Winckelmanns Interpretation ist indes für Galinkovskij im Fall der Laokoon-Gruppe entscheidend (er sei „ein Bild des empfindlichsten Schmerzens“ etc.),¹⁰ obwohl Lessings und Ch. G. Heynes Schriften als unmittelbare Quellen angegeben wurden. Diesen Eindruck verstärkt die Betonung auf „Adel“ und „Größe“ in der Gestalt des Priesters.

Lediglich die hohe Einschätzung der Niobe-Gruppe verbindet Galinkovskij mit Winckelmann. In seiner knappen, ausdruckslosen Darstellung stützte sich der Verfasser auf eine französische Quelle, wie dies Termini in Klammern verraten.¹¹

Galinkovskijs verkürzte Beschreibung des Apolls von Belvedere im „Korifej“ enthält nur einige Züge des kompletten Bildes aus der Geschichte der Kunst des Alterthums“. Die transzendente Problematik der Vorlage geht darin verloren:

Аполлон Бельведерской или Ватиканской, одна из славнейших древних статуй по превосходству работы; она изображает бога со всею красотою юности мужественной и небесной, и, кажется, представляет Аполлона Пифийского, который только что поразил стрелою Пифона. Его взгляд не столько изображает удовольствие, сколько гордость или, лучше, удостоверенность в своем торжестве.¹²

Die allgemeine Konzeption des kunsttheoretischen Teils im „Korifej“ erscheint wenig durchdacht. Aus zahlreichen fremdsprachlichen Ausgaben übernahm Galinkovskij voreilig heterogene Passagen in sein Kompendium, so auch Fragmente von Winckelmanns Schriften. Ihre Präsenz hier deutet eher auf Winckelmanns hohes Ansehen in der europäischen Kunstliteratur hin und resultiert nicht etwa aus dem vertieften Studium seiner Werke. Die wichtigsten Thesen Winckelmanns sowie seine Statuenbeschreibungen wurden von Galinkovskij verkürzt und verwässert wiedergegeben. Der Einfluss des „Korifej“ war anscheinend sehr gering. Sofort nach seinem Erscheinen wurde das Kompendium von P. I. Makarov und anderen Kritikern auf das Heftigste angegriffen und geriet in Vergessenheit.¹³

¹⁰ Vgl.: „В сем мраморе одушевлено, можно сказать, страдание; физическая боль удивительно выражена [...]“ etc. (Korifej, ili Ključ literatury. Č. II. Kn. IX. Ėrata. Archeologija slovesnosti i chudožestv. SPb. 1804. S. 181–181).

¹¹ So z. B. am Ende der Passage: „Все сии фигуры имеют сильное выражение; несколько увеличенное (grandiose), печальное (tragique); и показывают удивительное разнообразие в рисунке и сочинении“ (Ebenda. S. 182–183).

¹² Ebenda. S. 184.

¹³ Von dem Kern der Vorwürfe gewinnt man einen Eindruck aus folgender Passage Makarovs: „Надобно ли уверять читателей, что в сей книге – выданной за классическую, за полный курс словесности – нет ничего, кроме номенклатуры совершенно бесполезной, дефиниций большею частью неправильных, дурного слога и бесчисленных ошибок против языка?“ (Moskovskij Merkurij. 1803. Č. III. Ijul'. S. 42). Zur Polemik um „Korifej“ siehe: LOTMAN JU. M. Pisatel', kritik, i perevodčik Ja. A. Galinkovskij. In: XVIII vek. M.; L. 1959. Sb. 4. S. 235–242.

2. Winckelmann und Pisarevs Vorstellung vom Wesen der Kunst

Aleksandr Aleksandrovič Pisarev (1780 bzw. 1782–1848), Teilnehmer an den Napoleonischen Kriegen, – er wurde 1813 Generalmajor und für seinen Anteil an der Einnahme von Paris besonders ausgezeichnet – fühlte sich anscheinend auf dem Gebiet der Literatur und der Schönen Künste ebenso sicher wie auf dem Schlachtfeld. Im Zusammenhang mit der russischen Winckelmann-Rezeption sind zwei kunsttheoretische Kompilationen Pisarevs zu nennen.¹⁴ Die erste, „Predmety dlja chudožnikov, izbrannye iz Rossijskoj istorii, slovenskogo basnoslovija i iz vsech russkich sočinenij v stichach i proze“ (SPb. 1807. Č. I–II), verfolgte das Ziel, die einheimischen Künstler mit Ausschnitten aus alten Chroniken vertraut zu machen und ihnen dadurch Sujets aus der russischen Geschichte zu vermitteln.¹⁵ Für die vorliegende Untersuchung ist lediglich die Betrachtung des Geleitworts zum ersten Teil der „Predmety“ sinnvoll.

Der Verfasser betont die Unabdingbarkeit des Genies sowohl für die Dichtung als auch für die Schönen Künste. Es wird als „schöpferische Vernunft“ verstanden („творческий Ум или то, что мы называем Гением“). Es sei in der Dichtung nicht zu ersetzen, doch könnten umfassende Kenntnisse samt „nie erlahmendem Fleiß“ zu denselben Erfolgen in den Schönen Künsten führen. Ihr Hauptzweck sei Nutzen und Vergnügen, sie dienten der Tugend etc.¹⁶

Diese nicht gerade sehr originellen Deklarationen wären keiner Erwähnung wert, wenn nicht zum letzten Absatz eine Fußnote existierte, die den Gedanken der erhöhenden, veredelnden Wirkung der Kunst auf menschliche Seelen mit Winckelmanns Gedankengut in direkte Verbindung bringt:

Винкельман в своем сочинении „Опыт об аллегории или инозначении“ замечает, что ни один из древних памятников, дошедших до нас, не изображает какой-либо порок, потому что произведения искусств единственно были посвящены добродетели.¹⁷

¹⁴ N. N. Kovalenskaja überschätzt ihre Bedeutung, indem sie von zwei „fundierten Büchern“ schreibt, die Pisarev zum wichtigsten Vertreter des „aufklärerischen Klassizismus“ in der Kunsttheorie gemacht hätten (KOVALENSKAJA N. N. Russkij klassicizm: Živopis', skul'ptura, grafika. S. 254–255).

¹⁵ Die bisherige Forschung konzentrierte sich auf die patriotische Bedeutung des Vorhabens: ALEKSEJEVA T. V. Vvedenie. In: Istorija russkogo iskusstva. M. 1963. Bd. VIII. Kn. I. S. 32–36; KOVALENSKAJA N. N. Russkij klassicizm: Živopis', skul'ptura, grafika. M. 1964. S. 254–264 (Kap. 11); STERNIN G. JU. Rossija. Izobrazitel'noe iskusstvo. In: Istorija evropejskogo iskusstvoznanija. Pervaja polovina XIX veka. M. 1965. S. 193–194; VEREŠČAGINA A. G. Russkaja chudožestvennaja kritika konca XVIII – načala XIX veka. Očerki. M. 1992. S. 99–102, 105–108.

¹⁶ PISAREV A. A. Predmety dlja chudožnikov, izbrannye iz Rossijskoj istorii, slovenskogo basnoslovija i iz vsech russkich sočinenij v stichach i proze. Č. I. S. 6.

¹⁷ Ebenda. S. 6.

Pisarev meinte die folgende Passage in dem „Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst“, die er höchstwahrscheinlich einem französischen Vermittler entnahm:

Bilder von Lastern finden sich auf übrig gebliebenen alten Denkmälen gar keine, weil die Werke der Kunst der Tugend nicht dem Laster geweiht sind und weil sonderlich der höchste Grad des Lasters der Vorstellung in edlen Bildern, welche allezeit die Kunst suchen soll, widerspricht: die Bilder einiger Laster bey alten Dichtern, wie der Neid ist beim Ovidius, sind mahlerisch geschildert, würden aber kein Vorwurf eines edlen Pinsels seyn.¹⁸

Diesem Absatz sind längere und differenzierte Überlegungen über den Begriff der Tugend in der Antike im besagten Artikel Winckelmanns vorangegangen, dennoch erscheint sein Gedanke bei Pisarev vereinfacht, aus dem Zusammenhang gerissen – ein fades Argument für didaktische Zwecke der Kunst.

3. Pisarevs „Načertanie chudožestv“ (1808) und die „Geschichte der Kunst des Alterthums“

In dem zweiten compilativen Werk Pisarevs nehmen Winckelmanns Ideen einen gewichtigeren Platz ein.¹⁹ Es war für den „Nutzen der Zöglinge der Akademie der Schönen Künste“ bestimmt und beabsichtigte, die Regeln in der Malerei, Bildhauerei, Gravierkunst und Architektur darzulegen, wie aus seinem Titel hervorgeht: „Načertanie chudožestv, ili Pravila v živopisi, skul’pture, gravirovanii i arhitekture“ (SPb. 1808).²⁰

In einem kurzen Geleitwort zählt Pisarev seine Quellen auf: F.-A. Davids „Elémens du dessin“, ²¹ „Aufsätze aus der französischen Enzyklopädie“, ²² Werke von Winckelmann, Mengs, Leonardo da Vinci, Watelet u. a. Ohne auf Pisarevs zahlreiche Quellen einzugehen, lohnt sich die Untersuchung der Rolle der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ bei der Zusammenstellung des Bildhauerei-Teils in dem „Načertanie chudožestv“. ²³ Dieser zählt dreißig Seiten, d. h. etwa ein Drittel des 93 Seiten starken Haupttextes seines Buches (auf S. 95–187 sind Anhänge; auf S. 188–210 eine kommentierte Bibliographie).

¹⁸ WINCKELMANN J. J. Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst. Dresden 1766. S. 16.

¹⁹ Winckelmanns Einfluss auf dieses Buch wurde erstmals von A. A. Sidorov angemerkt (SIDOROV A. A. Risunki starych russkich masterov. M. 1956. S. 203).

²⁰ Pisarevs Kompilation fand an der Petersburger Akademie der Schönen Künste Anerkennung; 1810 wurde er zum Ehrenmitglied der Akademie gewählt.

²¹ DAVID F.-A. Elémens du dessin [...]. Paris 1798. Vol. 1–2.

²² Damit ist die folgende Ausgabe gemeint: Encyclopédie méthodique: Beaux-arts [...]. Paris; Liège 1788–1791. T. 1–2.

²³ Pisarev erwähnt zwei von ihm für den zweiten Teil hauptsächlich benutzte Quellen: „2. О ва-
янии или скульптуре, выбранное отчасти из Французской энциклопедии и отчасти из
сочинений известного Винкельмана“ (PISAREV A. A. Načertanie chudožestv. S. I).

In den Kapiteln zum Ursprung der Bildhauerei, zu den Materialien, zum Verlauf der Arbeit, zur Proportionierung u. a. folgt Pisarev dem sich auf Winckelmann stützenden Artikel zur plastischen Kunst in „Encyclopédie méthodique: Beaux-arts“.²⁴ Hier werden vier Stile der altgriechischen Bildhauerei aufgezählt, die Pisarev übernimmt.²⁵ Abschließend betont Pisarev die Notwendigkeit, „das Intellektuelle in den vortrefflichen, alten Werken“ zu erfassen und „unerklärliches Entzücken“ zu verspüren, ausgelöst durch Betrachten und Empfinden der „verborgenen Vollkommenheit“ antiker Plastiken; dies rechtfertigt die Einführung von Winckelmanns Statuenbeschreibungen in „Načertanie chudožestv“.²⁶ Auf den zwölf anschließenden Seiten folgen von ihnen: die Laokoon-Gruppe, der Farnesische Herkules, der Apoll von Belvedere, der fälschlich so genannte Antinous (oder Meleager) im Belvedere, die Mediceische Venus, der kapitolinische Sterbende Fechter.²⁷

Die Laokoon-Passage ist Pisarev sowohl stilistisch als auch inhaltlich am wenigsten gelungen. Einen geradezu komischen Effekt produziert die Verwendung des Adjektivs „Вездесущий“ (ein Attribut Gottvaters in der orthodoxen Tradition); es liest sich so, als ob Laokoon die christliche Gottheit um Hilfe bäte.²⁸ Im letzten Satz der Laokoon-Beschreibung spricht Pisarev von der „Härte des Körpers“; bei Winckelmann hingegen ist an dieser Stelle von der „erstarreten Haut“ die Rede.

Pisarev war von der Winckelmannschen Art der Kunstbetrachtung ergriffen und er machte den religiösen Hintergrund des Apoll von Belvedere-Abschnitts spürbar. Er wählte passende Ausdrücke für die meisten Schlüsselbegriffe Winckelmanns („величие“, „величественный взор“, „неизменное спокойствие“ etc.) und übertrug den Schluss des berühmten pathetischen Abschnitts in gute russische Prosa.²⁹ Zwei gravierende Fehler seien jedoch vermerkt: statt „Branchus“ erscheint in Pisarevs Text „Bacchus“; die Variante für die „Stirn des Jupiters, die mit der Göttin der Weisheit schwanger ist“ („чело Юпитера, совмещавшее богиню мудрости“), ist ohne Kenntnis des Originals unverständlich.

²⁴ Encyclopédie méthodique: Beaux-arts [...]. Paris; Liège 1791. T. 2. P. 309–389. Am Anfang des Beitrags „Sculpture“ wird folgendes gesagt: „Nous tâcherons de conserver ce qui nous a paru le plus important dans l'Histoire de l'art par Winckelmann“ (Ebenda. P. 309).

²⁵ Für den Begriff des Stils benutzt Pisarev das archaisch wirkende Wort „slog“. Die vier Stile werden folgendermaßen bezeichnet: древний слог, возвышенный слог, слог прелесть, слог подражательный (PISAREV A. A. Načertanie chudožestv. S. 36–37).

²⁶ Ebenda. S. 41–42.

²⁷ Die Beschreibungen wurden der französischen, von H. Jansen edierten Ausgabe der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ entnommen. Siehe: WINKELMANN J. J. Histoire de l'art chez les anciens, traduit de l'allemand [par H. Jansen]. T. 1. P. 397; T. 2. P. 241–242, 292–294, 342–343, 427–429, 466–467.

²⁸ Vgl.: „Черты его лица выражают стенания, но не крик; очи его, возведенные в небо, призывают Вездесущего“ (PISAREV A. A. Načertanie chudožestv. S. 43); „Sa physionomie exprime les plaintes et non pas les cris; ses yeux dirigés vers le ciel, implorent l'assistance suprême“ (WINKELMANN J. J. Histoire de l'art chez les anciens, traduit de l'allemand [par H. Jansen]. T. 2. P. 293).

²⁹ PISAREV A. A. Načertanie chudožestv. S. 48–49.

Die anderen vier Statuen-Beschreibungen Winckelmanns boten dem Übersetzer keine schwierige Aufgabe. So vermittelte Pisarev recht genau Interpretationen aus der „Geschichte der Kunst des Alterthums“: der Farnesische Hercules sei ein sich nach dem Lauf durch den Hesperidengarten erholender Held, Meleager sei „ein Bild der Gratie holder Jugend“, die Mediceische Venus sei einer Rose gleich, der kapitolinische sterbende Fechter sei in der Tat die Darstellung eines Herolds (k¹ruх). Der von Pisarev gewählte Stil ist erhaben und von Archaismen und Kirchenslavismen durchsetzt.³⁰ Die Lieblingsformel Winckelmanns „edle Einfalt, stille Größe“ ist – unterschiedlich variiert – in Pisarevs Text fast allgegenwärtig.³¹

4. Anhänge von „Načertanie chudožestv“

Dem Hauptteil von Pisarevs „Načertanie“ sind neun Beiträge angefügt: sowohl neu verfasste als auch schon früher veröffentlichte. Die Gedanken Winckelmanns und seiner Anhänger sind hier fast überall vertreten. So stützt sich Pisarev zumeist auf Mengs' „Ursprung, Fortgang und Verfall der zeichnenden Künste“ in dem „Istoričeskoe obozrenie chudožestv“ („Historische Betrachtung der Schönen Künste“)³² und betont den positiven Einfluss der antiken Plastik auf Schulen der neuzeitlichen Malerei.³³ Anschließend platzierte Pisarev weitere Auszüge aus derselben Schrift unter dem Titel „O chudožestvach“.³⁴

Im kurzen Diskurs „O dejstvii pravlenija na chudožestvennye proizvedenija“ („Über die Wirkung der Staatsordnung auf die Künste“) polemisiert Pisarev sowohl gegen einige zentrale Thesen Winckelmanns (zur griechischen Freiheit, Staatsordnung etc.) als auch gegen Folgerungen, die während der Französischen Revolution aus seinen Schriften in Frankreich gezogen wurden.³⁵ Ohne die Gegenposition vorzustellen, verkündet Pisarev, dass Monarchie von größerem Nutzen für die Künste

³⁰ So benutzt Pisarev ebenso häufig „красота“ wie „лепота“. Im Unterschied zu Čekalevskij, der für das französische „statue“ das russische „статуя“ gebraucht, benutzt Pisarev dafür ein anderes, archaisch klingendes Äquivalent „истукан“. Das französische „figure“ wird ebenso konsequent als „изваяние“ wiedergegeben.

³¹ Vgl.: „благородство и величие“, „безмятежность души, напечатленная на всех чертах“, „изображение, погруженное в глубокую тишину“ etc.

³² Das ist eine Rede Pisarevs, die am 18. November 1805 in dem Petersburger „Vol'noe obščestvo ljubitelej nauk, slovesnosti i chudožestv“ verlesen und ein Jahr darauf in der Zeitschrift „Licej“ erstmals veröffentlicht wurde (Licej. 1806. Kn. 2. Č. 2. S. 21–36).

³³ PISAREV A. A. Načertanie chudožestv. S. 110. In einer Fußnote auf S. 117 wiederholt Pisarev fast wörtlich seine Fußnote aus dem Geleitwort zu „Predmety dlja chudožnikov“ mit demselben Verweis auf Winckelmanns „Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst“.

³⁴ Diese Übersetzung erschien zuerst in einer der Petersburger Zeitschriften unter einem etwas anderen Titel: Kratkoe istoričeskoe obozrenie chudožestv. In: Žurnal rossijskoj slovesnosti, izdavaemyj Nik. Brusilovym. 1805. Č. III. Nr. 11. Nojabr'. S. 135–140. Als Vorlage diente: MENGES A. R. Des progrès de l'art. In: WINKELMANN J. J. Histoire de l'art chez les anciens, traduit de l'allemand [par H. Jansen]. T. 1. P. 565–572.

³⁵ Vgl. Einführung, 7.

als Republik sei. Während der republikanischen Gewitter hätten die Musen geschwiegen. Die besten Kunstwerke seien im Perikles-Zeitalter geschaffen worden, als die Staatsordnung einer Monarchie gleichkam.³⁶

In „Smes“ („Miscellanea“) brachte Pisarev vier kurze Winckelmann-Abschnitte unter, die Folgendes behaupten: die von der Zeichnung abhängigen Künste hätten „mit dem Nothwendigen“ angefangen (Anfangszeilen der „Geschichte der Kunst des Alterthums“); die Künste hätten den Menschen zum Gegenstand; die Künste hätten bei ihrer Geburt wie schöne Menschen ausgesehen; jeder Künstler müsse die Natur beobachten. Aus ihrem Kontext herausgerissen, konnten diese Zitate wenig zum gründlichen Verständnis von Winckelmanns Lehrgebäude beitragen.

Lediglich vier deutschsprachige Bücher werden in „Ob inostrannykh knigach po časti chudožestv“ („Fremdsprachige Bücher, die Kunst betreffend“) empfohlen: zwei Schriften Winckelmanns (die „einmalige und der ganzen Gelehrtenwelt bekannte“ „Geschichte der Kunst des Alterthums“ und der „Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst“), Lessings „Laokoon“ und J. D. Fiorillos „Versuch einer Geschichte der bildenden Künste in Rußland“ (Göttingen 1806). Winckelmann ist implizit im russischen Teil der Bibliographie vertreten – durch Ausgaben, die seine Ideen propagieren: Traktate von P. P. Čekalevskij und I. I. Vien, der von J. G. Buhle herausgegebene „Žurnal izjaščnykh iskusstv“ („Zeitschrift der schönen Künste“).

Die von A. E. Izmajlov und P. A. Nikol'skij herausgegebene Petersburger Zeitschrift „Cvetnik“ widmete Pisarevs „Načertanie“ eine zwölfseitige anonyme Rezension.³⁷ Hier wurde das Erscheinen der Kompilation begrüßt: junge Künstler mögen sich bei Pisarev bedanken, der die russische Literatur mit dieser nützlichen Auswahl bereichert habe. Zugleich wurde aber bedauert, dass Pisarev sich nicht genug Zeit genommen hätte, seine Übersetzung zu glätten und die Termini zufriedenstellend wiederzugeben.³⁸ Abschließend wurde angemerkt, dass die Beschreibungen von Apoll, Meleager und Venus gut übersetzt seien.³⁹ Pisarevs Verdienst in dem „Načertanie“ ist dennoch eher quantitativer Art und besteht in der Übersetzung weiterer Statuenbeschreibungen. Dies machte die Notwendigkeit eines umfangreichen Winckelmann-Textkorpus' in russischer Sprache noch anschaulicher. In seiner Begeisterung bot Pisarev keine systematische Darlegung von Winckelmanns Ansichten, die er dann im Sinne des politischen Konservatismus zu korrigieren versuchte.

³⁶ „Сколько бы потеряно было лучших произведений, если бы Рафаэлы, Микель-Анжелы, Рубенсы жили в республиканском правлении“ (PISAREV A. A. Načertanie chudožestv. S. 158).

³⁷ Cvetnik, izdavaemyj A. Izmajlovym i P. Nikol'skim. 1810. Č. VIII. Nr. 8 (Avgust). S. 263–275. Da das künstlerische Interesse von Pavel Aleksandrovič Nikol'skij (1791–1816) allseits bekannt ist, ist es höchst wahrscheinlich, dass die Rezension aus seiner Feder stammt.

³⁸ So wäre es besser, „harmonie“ als „согласие“ und nicht als „соответствие“ zu übersetzen; zu „emmanchement“ passe eher „присадка, приставка“ und nicht „соединение“ etc.

³⁹ Nikol'skij schrieb zwei Jahre später Pisarevs Übersetzung der Apoll von Belvedere Passage um und verlas seine verbesserte Version am 18. September 1812 im „Vol'noe obščestvo ljubitelej slovesnosti, nauk i chudožestv“. Siehe vergleichende Analyse beider Texte samt ihrem synoptischen Nachdruck im Kap. VIII, 2.

VII. WINCKELMANN IN DEN AUSGABEN DES ADELSPENSIONATS DER MOSKAUER UNIVERSITÄT

1. Zur Entstehung des „Sobranie vospitannikov Universitetskogo pansiona“

Das Adelspensionat der Moskauer Universität (Moskovskij Universitetskij Blagorodnyj pansion) war 1779 als Bildungseinrichtung aus dem Universitätsgymnasium ausgegliedert worden und diente jungen Männern aus der Provinz zur Vorbereitung auf das Studium. Zunächst genossen hier die alten Sprachen Vorrang. Im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts änderte sich die Ausrichtung der Ausbildung unter Anton Antonovič Prokopovič-Antonskij (1762–1848), der seit 1791 als Inspektor des Adelspensionats fungierte¹ und neue Statuten entwerfen ließ. Das Unterrichtsprogramm weitete sich nun auf 29 Fächer aus und sollte die jungen Adligen auf den Militär- und Staatsdienst vorbereiten.

A. A. Prokopovič-Antonskij maß dichterischen und übersetzerischen Aktivitäten eine außerordentliche Bedeutung zu und förderte diese. Auf seinen Wunsch entstand 1799 eine literarische Gesellschaft („Sobranie vospitannikov Universitetskogo pansiona“), deren Richtlinien er unter Einbindung eigener freimaurerischer Ansichten entwarf, und der M. N. Bakkarevič vorstand. Als Ziel wurde „die Herzensbildung, die Läuterung des Intellekts und die Ausarbeitung des Geschmacks“ proklamiert.² Den Teilnehmern der Versammlungen wurde auferlegt, Reden zu halten, eigene literarische Werke und Übersetzungen vorzustellen sowie diese öffentlich zu diskutieren. Die Texte sollten von dem Vorsitzenden des „Sobranie“ zwecks Veröffentlichung gesammelt werden.

Damit wurde eine schon lange existierende Tradition fortgesetzt: 1787 und 1789 waren bereits die ersten Sammelbände mit literarischen Versuchen der Zöglinge des Adelspensionats herausgekommen.³ Sie bestehen größtenteils aus Übersetzungen aus

¹ A. A. Prokopovič-Antonskij bestimmte das Leben des Pensionats über dreißig Jahre hinweg: 1818 wurde er Direktor, 1824 ging er in den Ruhestand. Gleichzeitig erfüllte er zahlreiche Aufgaben an der Moskauer Universität, wo er (seit 1794 Ordinarius) am Lehrstuhl für Mineralogie und Landwirtschaft unterrichtete (ANDREEV A. JU. *Moskovskij universitet v obščestvennoj i kul'turnoj žizni Rossii načala XIX veka*. M. 2000. S. 192–206). Eine vergleichende Analyse widersprüchlicher Zeugnisse über seine pädagogische Tätigkeit siehe: SIEGEL H. Aleksandr Ivanovič Turgenev (1784–1845): Ein russischer Aufklärer. Köln; Weimar; Wien 2001. S. 72–74.

² SUŠKOV N. V. *Moskovskij Universitetskij Blagorodnyj pansion i vospitanniki Moskovskogo universiteta, gimnazii ego, Universitetskogo Blagorodnogo pansiona i Družeskogo obščestva*. M. 1858. Priloženija. S. 37.

³ *Raspuskajuščijsja cvetok, ili Sobranie raznych sočinenij i perevodov, izdavaemych pitomcami učreždenogo pri Imperatorskom Moskovskom universitete Vol'nogo Blagorodnogo pansiona*. M. 1787; *Poleznoe upražnenie junoststva, sostojaščee v raznych sočinenijach i pe-*

dem Deutschen und Französischen. Geistliche Themen spielen darin eine gewichtige Rolle; Einflüsse der deutschen Erbauungsliteratur sind zu erkennen. Hinzu kamen kurze Eigenbeiträge der Schüler, vorwiegend in Versform. Mit „Sobranie vospitannikov Universitetskogo pansiona“ sind die ersten literarischen Versuche von V. A. Žukovskij, Andrej I. und Aleksandr I. Turgenev, A. F. Merzljakov, D. V. Daškov, S. E. Rodzjanko, P. P. Svin'in, N. I. Turgenev, M. V. Milonov, N. F. Grammatin und später von S. P. Ševyrev, V. F. Odoevskij, A. I. Pisarev, D. P. Oznobišin u. a. verbunden.⁴

2. V. M. Prokopovič-Antonskij's Übersetzung der Apoll von Belvedere-Beschreibung (1807)

Das erste größere verlegerische Unternehmen des „Sobranie“ war die Herausgabe des sechsbändigen Almanachs „Morgenröte“ („Utrennjaja zarja“).⁵ Im Vergleich zu den früheren Ausgaben des Pensionats ist er durch einen stärker ausgeprägten weltlichen Charakter gekennzeichnet: Dagegen nimmt der Anteil christlich orientierter Aufsätze und geistlicher Lyrik ab. Wie auch früher bestehen die Bücher überwiegend aus Übersetzungen (Horaz, G. B. de Mabli, F. R. Chateaubriand, A. von Haller, A. L. Schölzer, H. Blair, E. Young u. a.).

In diesem Umfeld erschien 1807 die dritte mir bekannte russische Übersetzung der Apoll von Belvedere-Beschreibung aus der „Geschichte der Kunst des Alterthums“⁶ in der fünften Nummer von „Utrennjaja zarja“.⁷ Sie entstammt der Feder von Vladimir Michailovič Prokopovič-Antonskij (1793–1849), einem Neffen von A. A. Prokopovič-Antonskij. V. M. Prokopovič-Antonskij hatte das Moskauer Adelpensionat bereits 1804 abgeschlossen; daraufhin harnte sein Text bis 1807 der Veröffentlichung in „Utrennjaja zarja“.

Auf die französische Quelle dieser Übersetzung wird am Ende des Abschnitts hingewiesen: „Переведено с французского“. Obschon Prokopovič-Antonskij die Vorlage von H. Jansen fast wörtlich übersetzte, erlaubte er sich einige Abweichungen und fügte häufig wertende Adjektive hinzu.⁸

revodach, izdannyh pitomcami Vol'nogo Blagorodnogo pansiona, učreždennogo pri Imperatorskom Moskovskom Universitete. M. 1789.

⁴ Ausführliche Beschreibung der Arbeit des „Sobranie“ nach 1810 siehe: DMITRIEV M. A. Glavy iz vospominanij moej žizni. M. 1998. S. 68–70. Vgl. Kap. XIV, 1.

⁵ Utrennjaja zarja. Trudy vospitannikov Universitetskogo Blagorodnogo pansiona. M. 1802–1808. Kn. 1–6. Die besten literarischen Versuche aus „Utrennjaja zarja“ wurden nachgedruckt in: Izbrannye sočinenija iz „Utrennej zari“. Trudy blagorodnych vospitannikov Moskovskogo Universitetskogo pansiona. M. 1809. Č. I–II.

⁶ Vgl. Kap. III, 2; IV, 2.

⁷ Utrennjaja zarja. Trudy vospitannikov Universitetskogo Blagorodnogo pansiona. 1807. Kn. V. S. 243–246. Zu den aus den Federn von Pisarev (1808) und Nikol'skij (1812) stammenden Übersetzungen desselben Abschnitts siehe Kap. VI, 3; VIII, 2.

⁸ Vgl. einige französische Ausdrücke mit ihrer Übersetzung (der Kursiv gehört mir): „qui ont échappé à la fureur des barbares“ – „которые спаслись от неистовой ярости варваров“.

War sowohl im französischen als auch im deutschen Text der homoerotische Hinweis in Bezug auf Branchus ausgesprochen durchsichtig, kam er in Prokopovič-Antonskijs Übersetzung (im Unterschied zu derjenigen von Čekalevskij) abhanden.⁹ Mit Winckelmanns Behauptung, dass im Apoll von Belvedere „die einzelnen Schönheiten der übrigen Götter zusammentreten“, konnte der Schüler des Moskauer Adelpensionats wenig anfangen; dass Apoll die mit Athene schwangere Stirn Jupiters habe, war ihm fremd und er wich ebenfalls ab.¹⁰

Folgende Wendungen geben einen Eindruck von dem erhabenen Stil und der spezifischen Wortwahl Winckelmanns: „его величественный вид внушает благоговение“, „величественный взор его, оживленный божественной радостью“, „вечная, нерушимая тишина напечатлена на его челе“, „величество сего бога“, „взирая на сей образец совершенства, я забываю все смертное, возвышаюсь в душе своей и благоговее“, „от удивления переношусь к восторгу, чувствую, что грудь моя расширяется, сердце трепещет“, „о неподражаемый памятник совершенства!“ u. ä. Aus Prokopovič-Antonskijs Übersetzung geht hervor, dass die Python keineswegs „den Frieden“ und „die selige Stille“ des Gottes stören konnte, da „le dédain“ und „l'indignation“ als „презрение“ und „негодование“ wiedergegeben sind.

Prokopovič-Antonskijs Übersetzung vermittelte recht gut die Winckelmannsche Art der Betrachtung antiker Statuen, die zur Veredelung der Seelen und zur Kontemplation des „Reiches der unkörperlichen Schönheiten“ führen sollte:

Чтоб чувствовать все достоинство сего образцового творения, осмейтесь воспарить в царство бесплотных красот и поставьте себя, если это можно, посреди небесной природы, ибо во всех чертах Аполлона нет ничего смертного, ничего, чтоб подвержено было обыкновенным нуждам человечества.¹¹

Prokopovič-Antonskijs Übersetzung muss eher als eine kollektive Leistung eingestuft werden, da sein Text vor den Schülern verlesen, besprochen und höchstwahrscheinlich von einem Lehrer korrigiert wurde. Sie entstand aus den Übungsgepflogenheiten des Pensionats heraus. Dasselbe gilt für eine flüchtige Erwähnung Winckelmanns in einem von D. V. Daškov aus dem Französischen übersetzten Bericht über Wissenschaften, Künste, Literatur, Gelehrte, Künstler und Universitäten in

„représenter son idée“ – „для представления *великой* своей мысли“, „il faut se pénétrer des beautés intellectuelles et devenir, s'il se peut, créateur d'une nature céleste“ – „осмейтесь воспарить в царство бесплотных красот и *поставьте себя*, если это можно, *посреди* небесной природы“ etc.

⁹ Vgl.: „sa bouche est une image de celle du beau Branchus, où respiroit la volupté“ – „Уста его совершенно те, которые вдохнули любовь и радость в прекрасного Браншюса“.

¹⁰ Vgl.: „Ce front est le front de Jupiter renfermant la déesse de sagesse“ – „Возрев на чело его, вы вспомните богиню мудрости“.

¹¹ Utrennjaja zarja. Trudy vospitannikov Universitetskogo Blagorodnogo pansiona. 1807. Kn. V. S. 244.

Deutschland.¹² Kunsttheoretische Fragen hatten nur bescheidenen Platz in den Programmen des Adelpensionats, daher fand Prokopovič-Antonskijs Übersetzung keine Aufnahme in die späteren Nachdrucke vorbildlicher literarischer Übungen (ebenso D. V. Daškovs Beitrag).¹³

3. Das anonyme „Rassuždenie o dostoinstve drevnej skul'ptury“ in „Kalliopa“ (1815)

Der Sammelband „Kalliopa“ („Kalliope“)¹⁴ wurde zwecks Veröffentlichung der im „Sobranie vospitannikov Universitetskogo pansiona“ vorgestellten Werke gegründet. In seiner ersten Nummer erschien 1815 ein anonymes „Rassuždenie o dostoinstve drevnej skul'ptury“ („Überlegung über die Würde der alten Skulptur“).¹⁵ Die Versuche der Schüler wurden grundsätzlich mit Unterschriften versehen, während die Lehrer ihre Artikel in der Regel ohne Autorschaftshinweise drucken ließen. Es muss sich also um den Artikel einer Lehrkraft des Adelpensionats handeln.

Das „Rassuždenie“ wird mit einer allgemeinen Deklaration eröffnet: die Künste seien tief unter einander verwandt, und die antike Kultur lasse ihren plastisch betonten Charakter zu Tage treten. Erkannt würden Homers Erhabenheit im Torso von Belvedere, Sophokles' Ausdruckskraft im Laokoon, Vergils Grazie und Schönheit in der Niobe-Gruppe und in der Mediceischen Venus.¹⁶

Wie Winckelmann spricht der Autor von „Rassuždenie“ den Künsten der meisten alter Völker jeglichen Wert ab. Sie könnten mit der Kunst der Griechen nicht in Vergleich treten („Что значат искусства других народов пред греческими?“). Sowohl die ägyptische als auch die persische Kunst sei durch die seltsamen Gewohnheiten dieser Völker unterdrückt worden; die etruskische sei „wild und hässlich“ („дико и безобразно“). Der Anonymus gibt anschließend Winckelmanns metaphorische Einschätzung der Kunst der Griechen für andere Völker wieder: diese sei wie ein Fluss, der die Täler nährt und nicht an Kraft verliert.¹⁷

¹² Vgl.: „Есть прекрасные сочинения о древности Винкельмана, Эшенбурга, Нича, Мейнерса, Рамлера, Морица, Клотца, а особливо бессмертного Лессинга“ (I otдых v pol'zu, ili Sobranie sočinenij i perevodov v stichach i proze, vospitannikov Universitetskogo Blagorodnogo pansiona. M. 1804. S. 116).

¹³ Gemeint sind die folgenden Ausgaben, die größtenteils aus Nachdrucken bestehen: Izbrannye sočinenija iz „Utrennej zari“. Trudy blagorodnych vospitannikov Moskovskogo Universitetskogo pansiona. M. 1809. Č. I–II; V udovol'stvie i pol'zu. Trudy vospitannikov Universitetskogo Blagorodnogo pansiona. M. 1810–1811. Č. I–II; Trudy blagorodnych vospitannikov Universitetskogo pansiona. M. 1824–1825. Č. I–III.

¹⁴ Kalliopa. Trudy blagorodnych vospitannikov Moskovskogo Universitetskogo pansiona. 1815–17, 1820. Č. I–IV.

¹⁵ Kalliopa. 1815. Č. I. S. 123–134. Autor dieses Beitrages war höchstwahrscheinlich Aleksandr Matveevič Gavrilov. Vgl. Kap. V, 7.

¹⁶ Ebenda. S. 123.

¹⁷ Ebenda. S. 125.

Bei der Klassifikation der antiken Plastiken folgt der Verfasser Winckelmanns engsten Gesinnungsgenossen Anton Raphael Mengs, der die erhaltenen Statuen in drei Gruppen einteilte: wahrhaft vollkommene (Torso von Belvedere und Laokoon); diejenigen, in denen die Hauptteile perfekt sind (Borghesischer Fechter und Apoll von Belvedere); viele andere, in denen nur ein Teil schön sei.¹⁸

Im Folgenden greift der anonyme Autor auf den Winckelmannschen Gedanken zu den in der Natur verstreuten einzelnen Schönheiten zurück. Lediglich die Kunst vermöge sie – wie eine Biene – zu vereinigen und in etwas durchaus Vollkommenes zu verwandeln. Damit wird das Winckelmannsche Konzept der Zusammenfügung der „idealischen Schönheit“ anschaulich gemacht.¹⁹

In den Darstellungen antiker männlicher und weiblicher Gottheiten (Apoll, Merkur, Mars, Bacchus, Venus, Diana, Minerva, Juno) sieht der Verfasser von „Rassuzdenie“ Schönheiten, die unterschiedliche Charakterzüge repräsentieren (entsprechend: Aufrichtigkeit, Listigkeit, Grausamkeit, Verwöhntheit, Wollust, Unschuld, Bescheidenheit, Überheblichkeit). Diese Behauptungen werden durch kurze Beschreibungen von sechs antiken Statuen (Apoll von Belvedere, Mediceische Venus, Niobe, Marcus Aurelius, Farnesischer Herkules, Torso von Belvedere) ergänzt. Es geht um auf wenige Zeilen komprimierte Nacherzählungen entsprechender Passagen aus der „Geschichte der Kunst des Alterthums“:

Рассмотрим ближе великие образцовые произведения. В Бельведерском Аполлоне все достоинства и совершенства – и сила, и благородство, и нежность. Резкие изгибы напоминают вам его победу над Пифоном; но спокойное чело, на котором видно знание будущего, показывает, что для него сия победа была забавою; он готов на подвиги славнейшие. Из глаз сияет спокойствие духа, величие и благородство сердца. Как прекрасно извивается очертание стана; это тихие волны. Он в цвете юности. [...]

Венера Медицейская, скажу словами Винкельмана, есть роза, улыбающаяся при румянце Авроры; но восходит солнце – и она уже томится. В ней с возвышением чувства возвышается грудь белая. В глазах ее то тайное очарование, которое знакомо было только грекам, на устах прелесть, которую Анакреон требовал от художника для изображения своего друга Вафилла. [...]

В Ниобе красота немая: так и Эсхил представляет ее в своей трагедии. [...]

В Марке Аврелии задумчивость: видно, что это царь, углубленный в познание людей и их счастье. [...]

В Иракле Фарнезском искусство показало, что может человеческое тело выдержать; в Боргезском Гладиаторе видна сила, с какою человек может действовать. Кажется, что уже удар его летит и что противник уже побежден. [...]

¹⁸ Ebenda. S. 126.

¹⁹ „Прекрасное, кажется, даровано было грекам от самих граций. Части прекрасны и в природе, но в целом искусство ее побеждает. Оно то же делает, что пчела, собирающая сладкие соты и с розы, и с лилеи“ (Ebenda).

Любимый образец Михеля Анжело, Туловище, по выразительности есть Омиров Ахиллес. Сила и величие в каждом изгибе. Это точно великий Иракл, воспринятый богами на небеса и там вспоминающий о деяниях своих, гремящих во вселенной.²⁰

Diese Reihe von Beschreibungen beschließt ein der Laokoon-Gruppe gewidmeter Abschnitt, in dem der ungenannte Autor seine Kenntnis von Lessings Traktat zu erkennen gibt (in der berühmten Gruppe sei der Streit Vergils mit Hagesandros zu sehen; die Art der Darstellung sei in der Bildhauerei und in der Dichtung nicht dieselbe). In den oben genannten Statuen und in der antiken Kunst überhaupt erkennt er vor allem Erhabenheit, Vollkommenheit, Größe und Adel. Kunst, welche die Natur erhöhe, erhöhe auch die Seele der Betrachter etc.

Die Ursachen der Blüte der Kunst im antiken Griechenland werden in dem „Ras-suzdenie“ ganz allgemein, aber im Einklang mit Winckelmann aufgezählt: „göttliches Klima“, Staatsordnung, „edle Freiheit“, Verehrung der Künstler.²¹ Die Reste der antiken Plastiken seien die führende Kraft bei der Wiedergeburt der Kunst nach dem Mittelalter gewesen, sie hätten den Geschmack am Schönen wiederbelebt, sie hätten die Seelen in eine Welt versetzt, „wo alles edel, schön und vortrefflich sei“ (ein Platonscher Hauch und Hinweis auf die göttliche Archetypenwelt wird ersichtlich):

В средние веки сии превосходные памятники чувства и воображения, памятники древнего искусства, были то же для новейших художников, что оставшиеся древние писатели для словесности новейших. Все сии остатки возродили вкус изящного, воспламенили душу к идеалу и вознесли ее в новый, волшебный, блистательный мир, где все благородно, прекрасно, превосходно. [...] явился и Рафаэль, явился и Михель Анжело, удивлявшие неподражаемым антикам.²²

Wenig originell erscheint der Übergang zur russischen Problematik: der anonyme Autor sieht Voraussetzungen für die Blüte der Künste in Russland und beschreibt Falconets Ehernen Reiter. Zum Schluss wird die erzieherische Bedeutung der Bildhauerei unterstrichen, die ebenso wie die Geschichtsschreibung „die besten Denkmäler unsterblicher Tugenden“ liefere.

Sowohl V. M. Prokopovič-Antonskijs Übersetzung als auch das anonyme „Ras-suzdenie o dostoinstve drevnej skul’ptury“ sind als Resultate der pädagogischen Anwendung der Ideen Winckelmanns zu verstehen. Im ersten Fall handelt es sich um eine episodentartige Hinwendung eines Schülers zur berühmtesten Passage in der „Geschichte der Kunst des Alterthums“, die auf Wunsch eines Lehrers vonstatten

²⁰ Ebenda. S. 127–128.

²¹ „И в самом деле, не от климата ли восторг греческой, острота их ума и веселость? Не благородная ли свобода раскрыла их способности и воспламенила искру гения?“ etc. (Ebenda. S. 131).

²² Ebenda. S. 132.

ging. Dass es sich nicht nur um eine sprachliche Übung handelte, sondern auch um Vermittlung einer Art von Kunstbetrachtung, beweist das spätere „Rassuždenie“. Hier wurde den Zöglingen des Adelspensionats eine Skizze von Winckelmanns Lehrgebäude in leicht zugänglicher Form angeboten und die erzieherische Wichtigkeit seiner Schriften betont. Die erste Bekanntschaft mit dem Winckelmannschen Gedankengut an dem Adelspensionat konnte später selbstständig vertieft werden, wie dies z. B. bei S. P. Ševyrev der Fall war.²³

²³ Vgl. Kap. XIV–XVI.

VIII. „VOL'NOE OBŠČESTVO LJUBITELEJ SLOVESNOSTI, NAUK I CHUDOŽESTV“ UND SEINE KÜNSTLERISCHEN ANSPRÜCHE

I. Das kunsttheoretische Wissen in den übersetzerischen Initiativen von „Vol'noe obščestvo ljubitelej slovesnosti, nauk i chudožestv“

„Vol'noe obščestvo ljubitelej slovesnosti, nauk i chudožestv“ (zuerst unter der Bezeichnung „Družeskoe obščestvo ljubitelej izjaščnogo“) wurde am 15. Juli 1801 von einer Gruppe junger Leute bürgerlicher Herkunft in Petersburg gegründet, die kurz zuvor das Gymnasium an der Akademie der Wissenschaften abgeschlossen hatten und daher über gute Fremdsprachenkenntnisse verfügten.¹ Die im Titel der Gesellschaft deklarierte Liebe zu den Schönen Künsten berechtigt die Frage nach dem kunsttheoretischen Wissen der Mitglieder und der Kenntnis des Winckelmannschen Gedankenguts.

V. N. Orlov, der die turbulente Geschichte der Gesellschaft erstmals anhand unveröffentlichter Dokumente untersuchte,² teilte sie in drei Perioden auf: 1801–1807 (zu dieser Zeit bestimmten I. M. Born und V. V. Popugaev das Leben der Gesellschaft; am 26. November 1803 wurde sie offiziell anerkannt, was die Aufnahme zahlreicher Mitglieder mit sich brachte); 1807–1812 (im Juli 1807 übernahm D. I. Jazykov die Leitung des „Vol'noe obščestvo“, ihm folgte 1811 D. V. Daškov und 1812 N. I. Greč); von 1816 bis Mitte der 1820er Jahre (die nach einer vierjährigen Pause wiederbelebte Gesellschaft wurde von A. E. Izmajlov weitergeführt).

Das erste Publikationsunternehmen der Gesellschaft bestand in der Herausgabe von zwei Almanachen „Svitok muz“ („Rolle der Musen“),³ die Gedichte von I. M. Born, V. V. Popugaev, A. Ch. Vostokov, V. I. Krasovskij, M. K. Michajlov, N. F. Ostolopov, N. F. Brinken u. a. enthielten. 1804 erschien die erste und zugleich letzte Nummer des von V. V. Popugaev redigierten „Periodičeskoe izdanie Vol'nogo obščestva ljubitelej slovesnosti, nauk i chudožestv“. Hier wurde eine kurze Geschichte des „Vol'noe obščestvo“ mit dem Anliegen veröffentlicht, zum „Perfektionieren von drei Bereichen der menschlichen Fähigkeiten“ (gemeint waren Literatur, Wissenschaften und Künste) beizutragen und die Mitglieder auf diesen Gebieten

¹ Zu den Gründern der Gesellschaft zählen sich I. M. Born, V. V. Popugaev, V. V. Dmitriev, A. G. Volkov, V. I. Krasovskij, M. K. Michajlov.

² Zur Geschichte des „Vol'noe obščestvo“ siehe: ORLOV V. N. Istorija Vol'nogo obščestva ljubitelej slovesnosti, nauk i chudožestv. In: Poëty-radiščevcy. Vol'noe obščestvo ljubitelej slovesnosti, nauk i chudožestv. Red. i komment. V. N. Orlova. M. 1935. S. 91–153; DESNICKIJ V. A. Izbrannye stat'i po russkoj literature XVIII–XIX vekov. M.; L. 1958. S. 105–191; ORLOV P. A. Poëty-radiščevcy. In: Poëty-radiščevcy. Vstup. stat'ja, biogr. spravki i podgot. teksta P. A. Orlova. L. 1979. S. 5–52.

³ Svitok muz. SPb. 1802. Kn. 1; Svitok muz. SPb. 1803. Kn. 2.

weiterzubilden.⁴ Jedoch waren die Schönen Künste zu dieser Zeit eher ein Stiefkind der Gesellschaft, da man sich auf Literaturübersetzungen der europäischen Aufklärung (Bentham, Montesquieu, Voltaire, Diderot, Beccaria, Filangieri, N.-F. Canard) und auf das Verfassen eigener Werke konzentrierte.

Der einzige, der dieses Versäumnis zu korrigieren beabsichtigte, war einer der Gründer der Gesellschaft, Vasilij Vasil'evič Dmitriev (1777–1820), wie aus seinem Briefwechsel mit dem Dichter und Philologen Aleksandr Christoforovič Vostokov (1781–1864) hervorgeht.⁵ Obwohl Dmitriev 1802 nach Tobol'sk versetzt wurde und fünf Jahre in Sibirien verbrachte,⁶ lagen ihm die Unternehmen der Gesellschaft am Herzen. In dem Brief vom 28. Juli 1804 aus Tobol'sk berichtete Dmitriev über drei Werke, aus denen er bereits viel übersetzt habe: dritter und zehnter Band der „Philosophischen Geschichte beider Indien“ von G.-Th.-F. Raynald, „Sur l'homme“ von C. A. Helvetius und „Geschichte der Kunst des Alterthums“ von Winckelmann.⁷ Da Dmitrievs Archiv als verschollen gilt, sind damit wohl seine Übersetzungen aus der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ verloren gegangen.⁸

Ergiebiger für das Thema erweist sich Vostokovs Antwort an Dmitriev vom Oktober 1804, in der er die Vorhaben seines Freundes unterstützt. Vostokov ist über die Qualitäten der französischen Übersetzungen der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ gut informiert und in Fragen der Kunst belesen, so dass er eine inhaltsreiche Charakteristik von Winckelmans Schaffen aus dem Stegreif entwirft. Es heißt dort: Winckelmann sei ein „abstrakter Schriftsteller“ besonderer Art, er sei lediglich für die „Priester der Schönheit und Anbeter der griechischen Grazien“ verständlich, seine Feder würde „vom Enthusiasmus und dem Geschmack unanfechtbarer Schönheit“ bewegt:

Также переводом Гельвеция „Опыта о человеке“ и Винкельмановой „Истории древних художеств“ сделаете Вы истинно подарок российской словесности. Оба сии автора, конечно, требуют и читателей отборных: надобно почти иметь кротость, прямоту и просвещенный ум самого Гельвеция, чтобы не почерпнуть из учения его вместо полезного сиропа вредный опиум эгоизма; опасения сии уменьшаются однако тем, что у нас книги философические редко бывают в руках профанов. Винкельман также принадлежит к писателям отвлеченным, хотя в другом роде. Его поймут святители изящности и поклонники эллинских граций. Написать историю художеств никакое перо не могло пламеннее, как Винкельманово, движимое энтузиазмом и вкусом непреложной

⁴ Kratkaja istorija Obščestva ljubitelej slovesnosti, nauk i chudožestv. In: Periodičeskoe izdanie Vol'nogo obščestva ljubitelej slovesnosti, nauk i chudožestv. 1804. Č. 1. S. 1.

⁵ Vostokov war vom März 1802 bis März 1805 als Sekretär des „Vol'noe obščestvo“ tätig.

⁶ Siehe dazu: ORLOV V. N. Russkie prosvetiteli 1790–1800 gg. L. 1950. S. 237–243.

⁷ PETUCHOV E. V. Neskol'ko novych dannych iz naučnoj i literaturnoj dejatel'nosti A. Ch. Vostokova. In: Žurnal Ministerstva narodnogo prosvješčenija. 1890. Nr. 3. Otd. II. S. 77.

⁸ Einige originale Schriften und Übersetzungen erschienen 1809 in Dmitrievs Sammelband „Oready“, in ihm ist jedoch keine Spur einer Auseinandersetzung mit Winckelmann nachzuweisen.

красоты. Ежели у вас нет немецкого подлинника, то почитаю за нужное пред-
варить Вас о следующем: есть два французские перевода; один напечатан в 60
годах, в 2 томах in 8-vo, с этого не переводите: он ни к чему не годен. Другой
перевод г-на Губера, в 3-х томах, напечатанный в семидесятых годах, довольно
близок к оригиналу. Надеюсь, что Вы его переводите.⁹

Vostokov, zweisprachig aufgewachsener unehelicher Sohn eines baltischen Frei-
herrn, muss vor 1804 die „Geschichte der Kunst des Alterthums“ auf Deutsch gründ-
lich studiert haben, was ihm eine vergleichende Einschätzung französischer Überset-
zungen ermöglicht hat. Indem er Winckelmann zu den Philosophen zählt, nennt er
Enthusiasmus und absolute, „unverbrüchliche“ Schönheit, die sowohl auf Shaftes-
bury als auch auf Plato als Grundpositionen für das Winckelmannsche Lehrgebäude
hinweisen.

Nach dem Wechsel in der Leitung – im Juli 1807 wurde D. I. Jazykov Präsident
des „Vol'noe obščestvo“ – versuchten die Mitglieder wieder, eine eigene Zeitschrift
auf die Beine zu stellen. Am 27. Juli 1807 schlug Jazykov folgende Einteilung für
ein derartiges Unternehmen vor: I. Schöne Literatur; II. Wissenschaften; III. Schöne
Künste; IV. Theater; V. Vermischtes; VI. Rezensionen. Im September 1807 wurden
einige Ehrenmitglieder des „Vol'noe obščestvo“ (M. M. Cheraskov, I. I. Dmitriev,
N. M. Karamzin, I. I. Martynov) eingeladen, an der geplanten Zeitschrift mitzuwir-
ken. Im Archiv der Gesellschaft in der wissenschaftlichen Bibliothek der Petersbur-
ger Universität sind die Antwort von Karamzin (vom 26. September 1807)¹⁰ und ein
Auszug aus dem Brief von I. I. Dmitriev erhalten. Zwar sagten beide ab, doch gab
der letztere wesentliche Ratschläge für den III. Teil der Zeitschrift, indem er Schrif-
ten von Winckelmann, Diderot, M.-F. Dandré-Bardon,¹¹ Ch. P. Landon¹² und F.-
E. Toulangeon¹³ empfahl:

Не менее порадовался я и намерению Общества издавать журнал; план его до-
вольно хорош, но обширен. Мне кажется лучше бы ограничить себя только
словесностию, учеными известиями и статьей о художествах. Для последней
я рекомендовал бы вам „Histoire de l'art“ par Winckelmann, описание некоторых

⁹ Ebenda. S. 78–79.

¹⁰ PETUCHOV E. V. Iz istorii odnogo literaturnogo obščestva. In: Istoričeskij vestnik. 1889. Bd. XXXVII. Ijul'. S. 213–215.

¹¹ DANDRÉ-BARDON M.-F. Traité de peinture suivie d'un Essai sur la sculpture et d'un Cata-
logue raisonné des plus fameux peintres, sculpteurs et graveurs de l'école française [...]. Paris
1765. Vol. 1–2.

¹² Vies et œuvres des peintres les plus célèbres de toutes les écoles, recueil classiques conte-
nant l'œuvre complète des peintres du premier rang et leurs portraits [...]. Publié par Ch. P. Lan-
don. Paris 1803–1817. Vol. 1–12.

¹³ [TOULONGEON F.-E.] Manuel du muséum français, avec une description analytique et rai-
sonnée de chaque tableau indiqué au trait par une gravure à l'eau-forte, tous classés par éco-
les et par oeuvre des grands artistes. Paris 1802–1808. T. 1–9.

картин из Дидеротовых сочинений, „Traité de peinture“ par Bardon, „Vies des peintres“ par Landon и преимущественно его же „Manuel du Muséum“.¹⁴

Sowohl dieses Projekt als auch die im September 1807 vorgeschlagene Zusammenstellung einer Enzyklopädie nach dem Vorbild der französischen „Encyclopédie méthodique“¹⁵ sind im Sande verlaufen. Wie früher brachten die Mitglieder des „Vol'noe obščestvo“ ihre originalen Werke und Übersetzungen in unterschiedlichen Petersburger Zeitschriften unter – vor allem in I. I. Martynovs „Severnyj vestnik“ (1804–1805) und „Licej“ (1806).¹⁶ So erschienen hier A. A. Pisarevs kunsthistorische Aufsätze und Kompilationen,¹⁷ Berichte über die Sitzungen des „Vol'noe obščestvo“ und die Tätigkeit der Akademie,¹⁸ Gedichte und Epigramme auf Kunstwerke sowie Rezensionen. In „Licej“ sind verhältnismäßig viele kunsttheoretische Publikationen zu finden.¹⁹ Ein weiteres mit der Gesellschaft eng verbundenes Organ, N. P. Brusilovs „Žurnal rossijskoj slovesnosti“ (1805),²⁰ war ebenfalls vorwiegend literarisch geprägt (künstlerischen Fragen ist lediglich eine Publikation gewidmet: A. A. Pisarevs Übersetzung aus A. R. Mengs);²¹ dasselbe gilt für N. F. Ostolopovs Zeitschrift „Ljubitel' slovesnosti“ (1806) sowie für den von A. P. Benitckij herausgegebenen Almanach „Talija“ (1807).

Zwischen 1808 und 1810 erlebte „Vol'noe obščestvo“ eine Krise: Mitgliederversammlungen fanden selten und unregelmäßig statt, Sitzungen brachten keine kon-

¹⁴ Naučnaja biblioteka Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta. Archiv Vol'nogo obščestva ljubitelej slovesnosti, nauk i chudožestv, Nr. 57, Bl. 13 (zum ersten Mal unvollständig von V. N. Orlov zitiert: ORLOV V. N. Istorija Vol'nogo obščestva. S. 144–145).

¹⁵ Für fünf Bereiche wurden folgende Betreuer bestätigt: für Militärwesen I. A. Vel'jaminov; für die freien Künste A. A. Pisarev; für die Grammatik und die Literatur A. Ch. Vostokov; für Antiquitäten V. F. Vel'jaminov-Zernov; für Mathematik V. V. Dmitriev; für Jurisprudenz D. I. Jazykov.

¹⁶ MAKSIMOV A. G. Opisanie russkich periodičeskich izdanij XIX veka: Žumaly I. I. Martynova „Severnyj vestnik“ (1804–1805) i „Licej“ (1806). SPb. 1904 (Sonderdruck aus: Literaturnyj vestnik. 1904. Kn. 3).

¹⁷ Siehe Kap. VI, 2–4.

¹⁸ Severnyj vestnik. 1804. Č. III. S. 220–233; 1805. Č. III. S. 131–136 etc.

¹⁹ Die meisten sind Übersetzungen aus dem Französischen: „Jazyk i svojstva iskusstv“ (Licej. 1806. Č. I. Kn. 1. S. 39–51; Kn. 2. S. 25–46) „Gracija (s francuzskogo)“ (Ebenda. Č. II. S. 18–22) u. a. Aus dem Deutschen wurde ein Auszug aus Lessings „Laokoon“ von V. K. Brimmer übertragen: O predelach poézii v otnošenii k telesnoj krasote (otryvok iz Lessingova „Laokona“). In: Ebenda. S. 34–52.

²⁰ Siehe: MAKSIMOV A. G. Opisanie russkich periodičeskich izdanij XIX veka: „Žurnal rossijskoj slovesnosti“ 1805 goda, izdavaemyj N. Brusilovym. In: Literaturnyj vestnik. 1904. Bd. 8. S. 187–202; AKUTIN JU. M. Metamorfozy N. Brusilova. In: Al'manach bibliofila. M. 1979. Vyp. 6. S. 103–125.

²¹ [MENGES A. R.] Kratkoe istoričeskoe obozrenie chudožestv. In: Žurnal rossijskoj slovesnosti, izdavaemyj N. Brusilovym. 1805. Č. III. Nr. 11. Nojabr'. S. 135–140. Diese Übersetzung wurde ebenfalls in A. A. Pisarevs „Načertanie chudožestv“ (1808) unter etwas geänderten Titel aufgenommen.

kreten Ergebnisse.²² Schließlich lebte die Gesellschaft durch die Aufnahme zahlreicher jüngerer Literaten auf – N. I. Greč, P. A. Nikol'skij, M. V. Milonov, D. V. Daškov, P. A. Buženinov u. a. Dadurch wurde die Position der „Karamzinisten“ innerhalb des „Vol'noe obščestvo“ gestärkt, die im März 1811 mit der Wahl D. V. Daškova zum Präsidenten die Oberhand in der Gesellschaft gewannen.²³ Dies währte jedoch nicht lange: Nachdem einer der berühmtesten Šiškovisten, der schreibwütige Graf D. I. Chvostov, im März 1812 als Mitglied im „Vol'noe obščestvo“ aufgenommen wurde, begrüßte D. V. Daškov ihn mit einer höchst ironischen Rede, was einen Skandal auslöste und zum Ausschluss Daškova aus der Gesellschaft führte.²⁴ In diesem Kontext kann nachvollzogen werden, was P. A. Nikol'skij, Gesinnungsgenosse Daškova, dazu veranlasste, eine bereits existierende russischsprachige Version des Apoll von Belvedere-Abschnitts gerade um diese Zeit umzuschreiben.

2. P. A. Nikol'skijs polemische Umschreibung von Pisarevs Übersetzung (1812) der Apoll von Belvedere-Passage

Der seit 1804 im „Vol'noe obščestvo ljubitelej slovesnosti, nauk i chudožestv“ tätige Aleksandr Aleksandrovič Pisarev (1780 bzw. 1782–1848)²⁵ gehörte zu den engagiertesten Mitgliedern der „Beseda ljubitelej russkogo slova“ seit ihrer Gründung (1811) und wurde ihr Sekretär. Pavel Aleksandrovič Nikol'skij (1791–1816), Kritiker und Übersetzer, vertrat indes das Gegenlager. Ende 1809, nach dem Tod A. P. Benitckijs, übernahm er die Redaktion des „Cvetnik“, eines der Hauptorgane der Karamzinisten. Nikol'skijs Position in dem zentralen Streit seiner Zeit um stilistische Probleme wird in seiner Rezension zu dem Buch von N. I. Strachov „Meine Petersburger Dämmerungen“²⁶ deutlich. Er betonte hier seine Ergebnisse „dem Geschmack und der Logik“ gegenüber und zog gegen „dunkle Stellen, schwülstigen und hochfliegenden Wortzierat, falsche Aufstellung von Wörtern und Gedanken“ zu Felde.²⁷

²² Vgl.: Zametki A. Ch. Vostokova o ego žizni. Soobščil V. I. Sreznevskij. SPb. 1901. S. 26–31.

²³ D. V. Daškov trat 1810 zum Kampf gegen Šiškov an, als er sich mit Šiškovs Übersetzungen aus J.-F. La Harpe und seinen Kommentaren dazu in der Petersburger Zeitschrift „Cvetnik“ auseinandersetzte (DAŠKOV D. V. Perevod dvuch statej iz Lagarpa s primečanijami na nich. In: Cvetnik. 1810. Nr. 11. S. 256–303; Nr. 12. S. 404–467). Die Polemik wurde in Daškova Broschüre „O legčajšem sposobe vozražat' na kritiki“ (SPb. 1811) fortgesetzt (dazu ausführlicher: MORDOVČENKO N. I. Russkaja kritika pervoj četverti XIX veka. M.; L. 1959. S. 76–98; zur früheren Etappe der Polemik: LOTMAN JU. M., USPENSKIJ B. A. Spory o jazyke v načale XIX v. kak fakt russkoj kul'tury („Proisšestvie v carstve tenej, ili Sud'bina rossijskogo jazyka“ – neizvestnoe sočinenie Semena Bobrova). In: Učenyje zapiski Tartuskogo universiteta. 1975. Vyp. 358. S. 168–322.

²⁴ TICHONRAVOV N. S. D. V. Daškov i graf D. I. Chvostov v „Obščestve ljubitelej slovesnosti, nauk i chudožestv“ v 1812 g. In: Russkaja starina. 1884. T. XLIII. Nr. 7. S. 105–113.

²⁵ Zu Pisarevs kunsttheoretischen Kompilationen und Übersetzungen siehe Kap. VI, 2–4.

²⁶ STRACHOV N. I. Moi petersburgskie sumerki. SPb. 1810. Č. I–II.

²⁷ Cvetnik. 1810. Nr. 4. S. 122–123.

Die Gründung der „Beseda ljubitelej russkogo slova“ 1811 brachte eine weitere Polarisierung der Kräfte auf dem russischen Parnass sowie die Häufung polemischer Ausfälle mit sich. Nikol'skijs alternative, am 18. September 1812 im „Vol'noe obščestvo“ verlesene Übersetzung des Apoll von Belvedere-Abschnitts, die an Pisarevs Versuch vorwiegend stilistische Kritik übt, ist also noch ein bis jetzt übersehenes Material der Polemik zwischen den Karamzinisten und Šiškovisten.

Erstens zeigte Nikol'skij seine Unzufriedenheit mit der in Pisarevs „Načertanie chudožestv“ untergebrachten Apoll-Beschreibung in zwei Fußnoten:²⁸ das französische Wort „attitude“ solle als „положение“ und nicht als „расположение“ übersetzt werden; „Branchus“ sei kein „Bacchus“²⁹ (sowohl Pisarev als auch Nikol'skij benutzten als Vorlage dieselbe französische Ausgabe von H. Jansen³⁰). Aber hauptsächlich demonstrierte Nikol'skij seine kritische Haltung in der konsequenten Ablehnung des Stils seines Vorläufers. Diese manifestiert sich im Austausch vieler Lexeme und Ausdrücke, in veränderter Wortstellung und im Wechsel grammatischer Formen. Da Nikol'skijs Übersetzung nie veröffentlicht wurde, sei sie am Ende des Kapitels komplett parallel zu der von Pisarev abgedruckt.

Beim Vergleich der beiden Versionen fällt ins Auge, dass Nikol'skij eine konsequente Dearchaisierung der Variante von Pisarev vornimmt. Er merzt aus: veraltete Formen („времен“ anstatt „временя“; „Гомер“ anstatt „Омир“ u. ä.) und Lexeme („проникнуть“ anstatt „внидти“; „статуя“ anstatt „истукан“; „красота“ anstatt „лепота“; „достать“ anstatt „досязать“); überflüssige Epitheta (z. B. „изъявляющееся негодование“ wird zu „негодование“). Versucht Pisarev Lehnwörter zu vermeiden (bis hin zu Unverständlichkeiten wie etwa mit „кровяные“ und „сухие жилы“), sind Fremdwörter bei Nikol'skij willkommen. Sich auf den Sprachgebrauch stützend, übernimmt er das französische „nerfs“ ins Russische (also „нервы“ anstatt „сухие жилы“). Nikol'skij hält es für zulässig, manches in der Vorlage sogar zu ignorieren. So kürzt er den zweiten Satz (siehe Fußnote 42), vermeidet dadurch eine umständliche Beschreibung und konzentriert sich auf eine sinngemäße Wiedergabe.

Trotz zahlreicher Korrekturen ist die Abhängigkeit Nikol'skijs von Pisarev auffallend – es werden Wörter, Wortverbindungen, Passagen übernommen. Da Nikol'skij auch das Problem des erhabenen Stils lösen musste, konnte er Kirchenslawismen (z. B. „пехожу“ statt „пепехожу“) und Archaismen („соделанный“) nicht ausweichen. Nikol'skijs Übersetzung ist also *literarischer*, da er seinen Landsleuten eine genauere und besser lesbare Variante anbieten wollte.

Pisarev indes konnte dank der Einführung archaischer Lexik wiedergeben, was in Nikol'skijs geglätteter Version wesentlich geschwächt war – dies ist die religiöse

²⁸ PISAREV A. A. Načertanie chudožestv, ili Pravila v živopisi, skul'pture, gravirovanii i arhitekture. SPb. 1808. S. 46–49. Vgl. Kap. VI, 3.

²⁹ Nikol'skij hält es für wesentlich zu erklären, wer Branchus war: Er sei der Sohn von Apoll gewesen und habe ein Orakel Dido betreffend erhalten.

³⁰ Die Apoll-Beschreibung siehe in: WINKELMANN J. J. Histoire de l'art chez les anciens, traduit de l'allemand [par H. Jansen], avec des notes historiques et critiques de différens auteurs [...]. Paris an II [1794]. T. 2. P. 427–429.

Spannung in der Winckelmannschen Apoll von Belvedere-Passage. Pisarevs Lösung ist *ideologischer* ausgerichtet und bringt die für Winckelmann entscheidende These über die veredelnde Wirkung der antiken Statuen auf die Seele des Betrachters viel stärker zum Ausdruck. Auch das in der Schlusszeile von Pisarev gebrauchte archaische Verb „досязать“ entspricht besser ihrem Kulminationscharakter als das von Nikol'skij aus der Umgangssprache übernommene „достать“.

Alles in allem repräsentiert Nikol'skij's Polemik gegen Pisarev die Verquickung der Apoll von Belvedere-Beschreibung Winckelmanns mit dem zentralen Streit in der russischen Literaturentwicklung am Anfang des 19. Jahrhunderts, in dem Probleme der literarischen Sprache den Ausgangspunkt der Überlegungen beider Parteien bildeten und eine andauernde Diskussion über grundlegende Fragen nach sich zogen (Hierarchie der Gattungen, Beziehung zu den westeuropäischen Literaturen u. a.). Trotz beträchtlicher Meinungsunterschiede war für beide Schriftsteller am klassischen Charakter der Apoll von Belvedere-Passage und an deren Rang eines lyrischen Meisterwerks nicht zu rütteln. Dies forderte sowohl Pisarev als auch Nikol'skij heraus, sich hier um die konsequenteste Realisierung ihrer Standpunkte zu bemühen. Dabei – dies erscheint aus heutiger Sicht höchst paradox – vertraten sie dieselbe Vorstellung, dass eine qualitätvolle Übersetzung auch anhand eines französischen Vermittlers und nicht nur des deutschen Originals angefertigt werden dürfe.

A. A. Pisarevs Übersetzung (1808)¹:

**Описание Аполлона
Бельведерского**

Из всех художественных произведений,² избегнувших³ власти времен, истукан Аполлона есть бесспорно превосходнейшее произведение. Художник основал свой предмет по мысленному образцу и употребил столько вещества, сколько требовалось для приведения в действие мысли его о бессмертных, чтобы сделать ее ощутительною. Сколько описание Омира об Аполлоне превосходит все описания прочих поэтов, после него бывших; столько сие произведение преимуществует пред всеми изваяниями сего бога. Стан⁴ его выше человеческого, и *поставление* (attitude) показывает величие. Вечная весна, подобная весне, царствующей на счастливых полях Елисейских, одевает нежную

P. A. Nikol'skij's Übersetzung (1812)¹:

**Аполлон Бельведерский
(Из Винкельмана)**

Из всех древних статуй, которые избежали от ярости варваров и власти времен, самая превосходнейшая есть статуя Аполлона Бельведерского. Ваятель составил сие произведение по мысленному образцу и употребил столько вещества, сколько ему нужно было для представления своей идеи.² Сколь описание Аполлона, сделанное Гомером, превосходит описания, сделанные после него другими поэтами, столько статуя сия превосходит все другие изображения сего бога. Рост его выше человеческого, положение* являет величие. Вечная весна, подобная той, которая царствует на блаженных полях Елисейских, украшает тело его прелестною юностью и сияет с приятностию в нежном строении его

юностию мужественныя прелести его тела, приятно изъявленные в смелом строении его членов (structure).⁵ Старайтесь вникнуть в царство бестелесной лепоты, стяжите искусство в образовании небесных существ, чтобы возвысить душу вашу к созерцанию сверхъестественных красот: в сем изваянии ничего нет смертного, ничто не являет брэнного человечества, тело ни надуто от полноты кровяных жил, ни втянуто сухими: кажется, небесный дух, разлившийся подобно тихому потоку, кругообращается, так сказать, во всей предельности сего изображения.⁶ Аполлон преследовал Пифона, против которого в первый раз натягивал свой страшный лук; на быстром своем беге он достиг Пифона и поразил его смертельным ударом! Среди полной радости своей его величественный взор, проникающий в самую бесконечность, простирается далеко за пределы своего победы. Презрение видно на устах его, изъявляющееся негодование расширяет его ноздри и показывается даже на бровях его; но неизменное спокойствие выражено на челе, и взор исполнен приятности, как будто бы он был посреди муз, усердствующих ему оказывать свои ласки. Из числа всех изображений Юпитера, порожденных искусством и дошедших до нас, вы не увидите ни в одном из них отца богов с таким величием изображенного, с каким он некогда предстал воображению поэта и виден здесь в лице своего сына; все красоты, принадлежащие другим богам, собраны в сем произведении, подобно как оне собраны во образе божественной Пандоры. Вот чело Юпитера, совмещавшее богиню мудрости; сии брови движением своим показывают власть его, вот глаза

членов. Чтобы чувствовать все достоинство сего неподражаемого произведения, старайтесь проникнуть в царство красот бестелесных, соделайтесь, если можно, творцем небесной природы: ибо в сем изваянии нет ничего смертного, нет являющего брэнное человечество: сие тело не разгорячается жилами, не возмущается нервами; небесный дух обращается подобно тихому пару во всех округлостях сего чудесного изображения. Аполлон преследовал Пифона, против которого в первый раз напрягал страшный лук свой; он достиг его в быстром беге своем и нанес ему смертельный удар. Посреди радости своей величественный его взор проникает, кажется, в бесконечность и простирается гораздо далее своей победы. Презрение приметно на устах его, негодование расширяет его ноздри и показывается на бровях его; но спокойствие вечное, ненарушимое начертано на челе его, и взор его исполнен кротости, как будто он находится среди Муз, старающихся оказывать ему ласки. Ни в одном из дошедших до нас изображений Юпитера, вы не увидите лучше в отце богов того величия, с которым предстал он некогда воображению Гомера, как в сем изображении его сына: красоты, принадлежащие другим богам, соединены в сем изваянии, как в Пандоре. Вот чело Юпитера, вмещающего³ богиню мудрости; сии брови манием своим возвещают его волю;⁴ вот большие глаза царицы богинь, являющие величие;⁵ вот уста прелестного Вранха,* дышащие сладострастием.⁶ Подобно нежным виноградным ветвям, прекрасные волосы его развеваются вокруг главы, как будто тихо волнуеты дыханием

владычицы самих Божеств, нежно округлённые в своих местах; и вот уста, которые вдыхали сладострастие прелестному Бахусу. Подобно молодым леторослям виноградных лоз, прекрасные его волосы развеваются на божественной его главе, приятно волнующие дыханием Зефиров, по умещению небесным благовонием и небрежно собранные вверх головы руками самих Граций. При виде сего чуда искусств забыта мною вся вселенная, я беру величавую осанку,⁷ дух мой возвышается, чтобы достойно его рассматривать. От удивления перехожу к восторгу, объятый благоговением, чувствую, что грудь моя ширится, приподнимается, и во мне происходит то же, что с людьми, исполненными вдохновением. Я перенесен в Делос, в священные дубравы Ликийские, в те места, которые были⁸ осчастливлены пребыванием Аполлона: и красота, мною зримая, кажется, получила движение, подобно произведению резца Пигмалионова. Но возможно ли тебя описать, неподражаемое изваяние! Надобно, чтобы само искусство мне то внушало и водило пером моим. Сие начертание повергаю к стопам твоим, подобно тем людям, которые, не досягая до главы Божества, ими чтимого, повергают к его подножию венки, которыми желали бы увенчать чело его.

Anmerkungen

¹ Nachgedruckt aus: PISAREV A. A. Načertanie chudožestv. S. 48–49. Kursive von Pisarev. Wo es notwendig ist, wird der französische Text von H. Jansen hinzugefügt.

² Bei H. Jansen: „Les statues antiques“.

³ Pisarev lässt hier „à la fureur des barbares“ unübersetzt im Unterschied zu Nikol'skij.

⁴ Pisarevs Variante („стан“) passt offenkun-

д *Зефира*. Кажется, они умещены небесным благовонием и небрежно связаны вверх головы руками Граций. Взирая на сие чудо искусства, я забываю вселенную, принимаю сам величественное положение,⁷ чтобы достойно его рассматривать. От удивления перехожу я к восторгу, что грудь моя расширяется и возвышается, как у тех, которые исполнены духом пророчества; я переносюсь в Делос,⁸ в священные дубравы Ликийские, в места, которые были⁹ осчастливлены пребыванием Аполлона: его изображение, видимое мною, кажется, получило жизнь, подобно красоте, соделанной резцем Пигмалиона;¹⁰ но могу ли описать тебя, о неподражаемое описание! Должно, чтобы само искусство мне внушило сие и водило пером моим. Повергаю начертание мое к стопам твоим, подобно тем людям, которые, пришед увенчать богов, кладут венки к их подножию, не в силах будучи достать до главы их.

Anmerkungen

¹ Nikol'skij's Apoll von Belvedere-Beschreibung wird nach einem in Naučnaja biblioteka Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta aufbewahrten Manuskript (Archiv Vol'nogo obsčestva ljubitelej slovesnosti, nauk i chudožestv, Nr. 108.5, Bl. 1–2) hier erstmals veröffentlicht. Im Haupttext werden Lexeme und Ausdrücke in Kursivschrift hervorgehoben, die Nikol'skij von Pisarev übernommen hat. Mit Sternchen sind Nikol'skij's Fußnoten versehen.

² Nikol'skij kürzt den französischen Text unwesentlich und gibt passender als Pisarev den folgenden Nebensatz wieder: „qu'il lui en falloit pour exécuter et représenter son idée“.

³ Г. Писарев в переводе своем сего описания, слово „attitude“ переводит „постановлением“, но это, кажется, несправедливо.

dig besser für „taille“ als die von Nikol'skij („пост“).

⁵ Bezeichnet Pisarev die Schönheiten von Apoll als männlich („мужественный прелесть“) tritt dies in Widerspruch zu dem von Winckelmann propagierten Kult der jugendlichen Schönheit (vgl.: „revêt d'une aimable jeunesse son beau corps“).

⁶ Diese Passage in Pisarevs Übersetzung ist an einigen Stellen unverständlich und irreführend (z. B. die Wiedergabe von „nature céleste“ als „небесные существа“, von „nerfs“ als „сухие жилы“); Pisarevs Aufruf „возвысить душу к созерцанию сверхъестественных красот“ (im Französischen: „il faut se pénétrer des beautés intellectuelles“) ist zwar ungenau, doch korrespondiert er mit dem Schluss der Apoll-Beschreibung und ist zweifellos im Sinne Winckelmanns. Die Wiedergabe von „les contours“ als „округлости“ (sowohl bei Pisarev als auch bei Nikol'skij) ist keine gute Lösung.

⁷ An dieser Stelle lassen sich Pisarevs Gallizismen feststellen: er übernimmt das französische „prend une disposition“ wörtlich.

См.: „Начертание художеств“, стр. 46.

³ Zwar überträgt Nikol'skij das französische „renfermant“ treffender als Pisarev, doch ist das Bild Winckelmanns („Stim des Jupiter, die mit der Göttin der Weisheit schwanger ist“) sowohl bei Jansen als auch bei den beiden russischen Übersetzern verloren gegangen.

⁴ Pisarevs „показывают власть его“ trifft den Sinn ungenauer als die von Nikol'skij (vgl.: „annoncent sa volonté suprême“).

⁵ Die beiden russischen Varianten sind misslungen (vgl.: „ce sont les grands yeux de reine des déesses, arqués avec dignité“).

⁶ В переводе г. Писарева вместо „уста Вранха“, который, по словам некоторых, был сын Аполлона и имел оракул о Дидоне“, написано: „уста Бахуса“.

⁶ Ist eine homoerotische Allusion Winckelmanns aus Pisarevs Satz im Unterschied zu demjenigen von Nikol'skij herauszulesen, wirkt sie eher komisch, da die mythologischen Namen verwechselt sind.

⁷ Im Unterschied zu Nikol'skij behält Pisarev ein ganz wichtiges Motiv bei – die „Erhöhung des Geistes“ bei der Betrachtung der Statue: (vgl.: „mon esprit prend une disposition surnaturelle“).

⁸ Pisarev benutzt hier Passiv („я перенесен“), was der Vorlage näher ist („je suis transporté à Délos“).

⁹ Nikol'skij folgt dem Französischen, indem er die Aktion in die Vergangenheit versetzt.

¹⁰ Nikol'skij's Variante ist genauer (vgl. im Französischen: „cette statue semble s'animer comme le fit jadis Beauté sortie du ciseau du Pégmalion“).

IX. ZUR RUSSISCHEN REISEKULTUR IM ERSTEN VIERTEL DES 19. JAHRHUNDERTS

1. Die Napoleonischen Kriege und die russische Reisekultur

a) Zu den künstlerischen Eindrücken der in Deutschland studierenden Russen

In Folge der Französischen Revolution und der anschließenden Napoleonischen Kriege ging die Anzahl russischer Reisen nach Europa in den 1790er–1800er Jahren beträchtlich zurück. Für Bildungszwecke bevorzugte man Deutschland und, wenn die politische Lage es erlaubte, begab man sich nach Frankreich oder Italien. Für das Thema ist von Interesse, welche Rolle für die Russen dabei die von Winckelmann kanonisierten Kulturschätze spielten und im welchen Maße seine Schriften – direkt oder indirekt – ihre Routen und künstlerische Prioritäten beeinflussten.

Der später bekannt gewordene Rechtswissenschaftler Lev Alekseevič Cvetaev (1777–1835) begleitete 1801–1805 die Familie der Fürstin K. V. Dolgorukaja als Hauslehrer während einer Europa-Tour. Cvetaev studierte zwei Jahre lang Jurisprudenz in Göttingen und durfte dann in Paris seine Bildung vervollkommen. Er hielt die französischen Erfahrungen in der „Panorama Pariža, ili Opisanie sego goroda i ego dostoprimečatel'nostej“ (M. 1806; 2. Aufl.: M. 1822) fest, die für die Russen zur wichtigsten Erkenntnisquelle über das Napoleonische Paris wurde. Das Musée Napoléon wird hier am Rande beschrieben. Dabei gibt Cvetaev die in Paris vorherrschenden Werte an die Russen weiter und erwähnt lediglich drei Statuen als absolute Meisterwerke – die Mediceische Venus, den Apoll von Belvedere und die Laokoon-Gruppe („Венера Медицейская возбуждает любовь, Аполлон благоговение, а Лаокоон заставляет страдать и мучиться“).¹ Etwas umfangreicher sind Beschreibungen derselben Plastiken in den „Pis'ma rossijanina“ („Briefe eines Russen“)² von Dmitrij Petrovič Gorichvostov (†1846), eines Karamzin-Verehrers, der 1802–1806 Deutschland, Frankreich und England bereiste. Aber auch diese sind nicht auf die unmittelbare Kenntnis von Winckelmanns Schriften zurückzuführen.

Trotz der instabilen politischen Situation gewannen die Auslandsreisen der künftigen Lehrkräfte der Universität mit M. N. Murav'ev in den 1800er Jahren dank seines gut durchdachten Programms an Regelmäßigkeit.³ Besonders intensiv gestalteten sich die Beziehungen zu Göttingen. So verließ am 20. Juli 1801 eine Gruppe von fünf jungen Studierenden Moskau, um sich den schon in Göttingen weilenden Russen anzuschließen. Im Unterschied zu seinen Gefährten, die von einer wissenschaft-

¹ CVETAEV L. A. Panorama Pariža, ili Opisanie sego goroda i ego dostoprimečatel'nostej. M. 1806. S. 119.

² GORICHVOSTOV D. P. Pis'ma rossijanina putešestvovavšego po Evrope s 1802 po 1806 god. M. 1808. Kn. I–III. Kurze Statuenbeschreibungen gibt es im ersten Band (S. 183–185).

³ ANDREEV A. JU. Moskovskij universitet v obščestvennoj i kul'turnoj žizni Rossii načala XIX veka. M. 2000. S. 35–71 (Kap. „Reformy Moskovskogo universiteta 1803–1806 g.“). Vgl. Kap. V, 1.

lichen Laufbahn träumten, hatte Aleksandr Ivanovič Turgenev (1784–1845) – Sohn des letzten Direktors der Moskauer Universität – vor, seinen intellektuellen Horizont zu erweitern, ohne bestimmte, mit der Karriere verbundene Ziele zu verfolgen (so legte er z. B. keinen ordentlichen Abschluss an der berühmten niedersächsischen Universität ab).⁴

Eine Europa-Bildungsreise, die Turgenev von Göttingen aus zu unternehmen vorhatte, verlief nicht in der vorgesehenen Form: Nach dem Wintersemester 1803/1804 besuchte er zusammen mit A. S. Kajsarov lediglich die west- und süd-slawischen Länder. Auf die Tour durch Frankreich und Italien wurde verzichtet.⁵ Dass zu den Vorbereitungen der Reise höchstwahrscheinlich auch die Lektüre Winckelmanns gehört hat, lässt sich aus dessen späteren Erwähnung im Brief an P. A. Vjazemskij vom 29. Oktober/10. November 1825 schließen. Der Name Winckelmanns taucht im Zusammenhang mit einer möglichen Italienreise auf. Dabei geht es eher um eine vage, mit poetischen Assoziationen verbundene Allgemeinvorstellung als um eine aufschlussreiche Bemerkung: in Italien brauche man lediglich Augen, Erinnerungen und – Winckelmann.⁶

Im Sommer 1808 kam noch eine beachtliche Entsendung russischen wissenschaftlichen Nachwuchses an europäische Universitäten zustande: die zwölf besten Studenten des Sankt-Petersburger Pädagogischen Instituts erhielten das Recht auf einen längeren Bildungsaufenthalt außerhalb Russlands. Die meisten wählten Göttingen; unter ihnen sind I. K. Kajdanov, A. I. Galič, M. G. Plisov, A. P. Kunicyn, N. I. Butyrskij, D. S. Čižov, Ja. I. Karcov, A. V. Rževskij zu nennen. Dieser Gruppe schlossen sich Aleksandr Ivanovič Michajlovskij-Danilevskij und Nikolaj Ivanovič Turgenev an, die diese Reise auf eigene Kosten unternahmen.

Ein Jahr später, im Mai 1809, begab sich Michajlovskij-Danilevskij (der später bedeutende Militärhistoriker), auf eine Italienreise. Zu dieser Zeit war er mit den Schriften Winckelmanns bereits vertraut, wie dies seine Aufzeichnungen und Reisetagebücher bezeugen. Zwei auf ihrer Grundlage verfasste „Pis'ma iz Italii“ („Briefe aus Italien“) erschienen 1817 in der Zeitschrift „Russkij vestnik“. ⁷ Florenz wird hier mit Dresden verglichen. In den beiden Städten blühten die Künste; mit der ersteren seien Dante, Petrarca, Macchiavelli und Michelangelo, mit der letzteren Goethe, Winckelmann und Mengs verbunden. Obwohl die Franzosen die besten Meister-

⁴ Zu den von Turgenev in Göttingen besuchten Kursen siehe: SIEGEL H. Aleksandr Ivanovič Turgenev (1784–1845): Ein russischer Aufklärer. Köln; Weimar, Wien 2001. S. 81–93 (Kap. „Die historische Bildung. Studienjahre in Göttingen“).

⁵ Ebenda. S. 123.

⁶ „Вероятно, вместо Англии, с братом Николаем я поеду в Италию к Сергею, ибо чувствую, что я еще не созрел для Англии, а в Италии нужны только глаза, воспоминания и Винкельман“ (Ostaf'evskij archiv knjazej Vjazemskich. Pod red. V. I. Saitova. SPb. 1899. Bd. III: Perepiska knjazja P. A. Vjazemskogo s A. I. Turgenevym. S. 134).

⁷ [MICHAJLOVSKIJ-DANILEVSKIJ A. M. Pis'ma iz Italii, pisannye v 1809 godu. In: Russkij vestnik. 1817. Nr. 7/8. S. 3–62; Nr. 9/10. S. 3–42.

werke entführt hätten.⁸ sei die Uffizien-Galerie eine der reichsten in Europa. Hier bricht Michajlovskij-Danilevskij in eine Hymne für die veredelnde Kraft der Kunst⁹ und für die Niobe-Gruppe aus. Ihre Beschreibung ist wenig aufschlussreich; sie besteht aus der Nacherzählung des Mythos, die ein Schlüsselzitat aus der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ krönt:

*Ниобе изображена лучше всех. Винкельман говорит, что она останется навсегда образцом истинно прекрасного. В ней живо изображены все величественные, все сильные чувства матери злополучной. Я слышал, что некоторые матери падали в обморок, смотря на нее. С каким соболезнованием прикрывает она младшую дочь свою!*¹⁰

Das Rührende rückt in den Vordergrund, über die Gruppe selbst können die Leser kaum etwas erfahren. War Winckelmann von allem Zwitterhaften fasziniert und hat den in den Uffizien ausgestellten Hermaphroditen mehrfach lobend erwähnt, zeigt der junge Russe überhaupt kein Verständnis für so ein „abscheuliches Thema“. Dennoch stuft er den Hermaphroditen als eine der qualitätvollsten Plastiken der Welt ein:

*Гермафродит также принадлежит к лучшим статуям в свете; жаль только, что великий художник избрал толь отвратительный предмет. Он лежит на львиной коже, голова и грудь женские, а от пояса до ног он мужчина.*¹¹

Die umfangreichere Version der Erinnerungen Michajlovskij-Danilevskijs über Rom enthält der Villa Albani gewidmete Seiten, auf denen Winckelmann und seine Verdienste gewürdigt werden. Winckelmann nämlich sei derjenige, der seine Liebe zu den Künsten in Michajlovskij-Danilevskij entfacht habe:

Ни в какой вилле не любил я столько гулять, как в вилле Альбани, ибо она напоминала мне об одном великом муже, которому искусства обязаны частью своей славы, и который во мне первый воспламенил к ним любовь, часто сиживал в той комнате и под тем самым окном, где он писал свою бессмертную Историю искусств. Сами италианцы, толь пристрастные к своим собственным заслугам и столь несправедливые к заслугам иностранцев, преклонили пред ним колено и назвали Винкельмана великим.¹²

⁸ In Rom bedauert Michajlovskij-Danilevskij das Fehlen der berühmten Statuen, die nach Paris verlagert wurden. Dabei vergleicht er die griechischen Plastiken mit den ägyptischen. Wie Winckelmann bewundert er den Adel der ersteren und spricht den letzteren künstlerische Qualitäten ab (Ebenda. Nr. 9/10. S. 4).

⁹ „Сила искусств неизъяснима, оне делают благороднее душу, оне очищают чувства [...]“ etc. (Ebenda. Nr. 7/8. S. 51–52).

¹⁰ Ebenda. S. 54–55.

¹¹ Ebenda. S. 55.

¹² SAPOŽNIKOV A. I. Rim glazami russkogo putešestvennika (iz „Putešestvija po Italii v 1809 godu“ A. I. Michailovskogo-Danilevskogo). In: Ežekvartal'nik ruskoj filologii i kul'tury. R[ussian] S[tudies]. 1996. Vol. II. Nr. 3. S. 287 (vgl. die Beschreibung der Winckelmann-)

Nach seiner Rückkehr nach Göttingen besuchte Michajlovskij-Danilevskij im Wintersemester 1809/10 kunsthistorische Vorlesungen von J. D. Fiorillo, die in gewissem Sinne als Fortsetzung der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ konzipiert waren.¹³

Noch ein russischer Göttinger Student, Nikolaj Ivanovič Turgenev (1789–1871), enger Freund Michajlovskij-Danilevskijs und jüngerer Bruder des oben genannten A. I. Turgenev, begab sich nach seinem Studium in Deutschland auf eine Bildungsreise (1811–1812). Die Route verlief durch Süddeutschland, Frankreich, die Schweiz, Italien und Österreich. Künstlerische Eindrücke nehmen keinen großen Platz in seinem Reisetagebuch ein, sind jedoch ein wichtiger Teil davon.

N. I. Turgenev hielt sich in Dresden besonders lange auf. Den ersten Besuch stattete der Russe der Gemäldegalerie ab. Hohe Begeisterung galt hier der „Sixtinischen Madonna“. Ihre Beschreibung ist allerdings so knapp, dass sie sich auf keinen eindeutig definierbaren Prätext zurückführen lässt.¹⁴

Flüchtig erwähnt N. I. Turgenev den Apoll von Belvedere im Pariser Teil seines Tagebuches, dessen „göttliche Züge“ alle und sogar Winckelmann bewundert hätten. Dabei entnahm er die Informationen über die berühmte Statue offensichtlich dem Buch von Archenholz,¹⁵ das er in Paris las, und nicht direkt der „Geschichte der Kunst des Alterthums“:

Вчера читал я в Архенгольце об Аполлоне и сегодня пошел смотреть его (теперь все под рукою!) и искать божественных черт, кот[орым] удивлялись все и – Винкельман, – смотрел со вниманием и видел более, нежели в первый раз.¹⁶

Noch in Göttingen schwärmte N. I. Turgenev für Italien, lernte die Sprache, verglich dann dieses Land mit einem Meer, das er unbedingt durchschwimmen müsse.¹⁷ Auf der Apenninen-Halbinsel verbrachte er dreieinhalb Monate – vom Anfang Oktober 1811 bis Mitte Januar 1812. Zuerst reiste er zu seinem Hauptziel Rom,¹⁸ dann nach

Büste im Pantheon: Ebenda. S. 291). Im August 1814 lernte Michajlovskij-Danilevskij während des Wiener Kongresses den Kardinal Giuseppe Albani (1750–1834), den Neffen des Mäzens Giovanni Francesco Albani (1720–1809), bei einem Empfang kennen. Bei einem fesselnden Gespräch über Winckelmann und seine Epoche hätten die beiden die Zeit und die Umgebung vergessen (MICHAJLOVSKIJ-DANILEVSKIJ A. I. *Memuary 1814–1815*. SPb. 2001. S. 106).

¹³ Das lässt sich aus den Anfangszeilen der Aufzeichnungen schließen: „Winckelmann ist der beste von denen, die die Geschichte der Künste der Alten geschrieben haben. Er hat bis Constantin geschrieben. Er untersucht alle Nationen. 1000 Jahre sind von Constantin bis zur Wiederherstellung der Künste. Historische Notizen interessieren nur wenig in diesem Zeitraum“ ([MICHAJLOVSKIJ-DANILEVSKIJ A. I.] *Istorija iskusstv, prepodavaemaja professorom Fiorillo i načertannaja Aleksandrom Michajlovskim-Danilevskim*. Gettingen. Ot 1-go nojabrja 1809 do poslednich čisl marta 1810. In: RNB, Bestand 488, Nr. 65, Bl. 2).

¹⁴ Archiv brat'ev Turgenevych. SPb. 1913. Vyp. III. S. 16.

¹⁵ ARCHENHOLZ J. W. *England und Italien*. Leipzig 1785. Bd. I–III.

¹⁶ Archiv brat'ev Turgenevych. SPb. 1913. Vyp. III. S. 85.

¹⁷ Ebenda. S. 65.

¹⁸ Bei der Besichtigung der römischen Antiquitäten wurde Turgenev größtenteils von dem Bildhauer I. P. Martos geführt.

Neapel, von wo aus Turgenev über Bologna, Florenz, Venedig nach Österreich gelangte.

Von den knappen kunstbezogenen Äußerungen, die im Text des Tagebuches verstreut sind, ist für das Thema die folgende Passage von Interesse – Turgenev besichtigt antike Skulpturen in den Vatikanischen Museen und vergleicht sie mit dem, was er in Paris ausgestellt sah, – Canovas Perseus ruft den Apoll von Belvedere in seinem Gedächtnis hervor. Die Ewige Stadt wird der französischen Hauptstadt eindeutig vorgezogen. Als bester Ausgangspunkt für Bildungsreisen wird in Übereinstimmung mit Winckelmann Italien gepriesen:

В Париже видел я много редкого; но там предметы сии в сиротстве; здесь в неисчислимом множестве, в большом семействе. Кановин Персей ничто в сравнении с Аполлоном. Теперь я чувствую сильнее цену великих остатков древностей; и надобно бы было побывать сперва в Италии, а потом в Париже.¹⁹

Turgenevs komprimierte Uffizienbeschreibung bezeugt seine Enttäuschung: in den zwei Hauptsälen habe er kein anständiges Bild gesehen (also auch in der Tribuna!). Lediglich Tizians und Raffaels Bilder aus Nebenräumen werden gelobt. Von den Statuen erwähnt der Reisende nur die Niobe-Gruppe.²⁰

Obwohl Turgenev Winckelmann in seinen Tagebüchern nennt und manche seiner Thesen übernimmt, kann man nicht ersehen, dass der künftige politische Denker sich je in die Schriften Winckelmanns vertieft hat. Es geht eher um Anregungen und Einschätzungen, die letztendlich auf ihn zurückgehen, aber eher über diverse Vermittler (z. B. J. W. Archenholz) verliefen.

Wie gezeigt, konnten N. I. Turgenev und andere in Göttingen studierende Russen im Unterschied zu ihren Landsleuten den rechten Moment für eine Bildungsreise nach Frankreich und Italien ergreifen. Winckelmanns Schriften sowie die von ihnen beeinflusste Literatur lieferten dabei wichtige Impulse: sie bestimmten Routen, lenkten die Aufmerksamkeit auf gewisse Kunstwerke und legten ihre Wahrnehmung von vornherein fest.

b) Zu künstlerischen Eindrücken russischer Reisender in Europa 1814–1816

Schien die Tradition russischer Europareisen ansonsten in den ersten 14 Jahren des 19. Jahrhunderts fast ganz zurückgegangen, kann der Sieg über Napoleon mit dem Bruch eines Dammes verglichen werden. Der Hauptstrom war die in Europa eingedrungene russische Armee, unter deren Offizieren sich viele gebildete Adlige befanden. Über die weitgehenden Folgen dieser intensiven Begegnung ist viel geschrieben worden; für das Thema sind Erfahrungen derjenigen von Relevanz, die dank eines Aufenthalts in Paris in unmittelbare Berührung mit den aus Italien hierher gebrachten Kunstschatzen kamen. Vor allem müssen Konstantin Nikolaevič Batjuškov²¹ und

¹⁹ Ebenda. S. 134.

²⁰ Ebenda. S. 170.

²¹ Dazu ausführlich Kap. X, 3.

Kondratij Fedorovič Ryleev genannt werden. Der zweite verfasste die „Pis'ma iz Pariža v 1815 g.“ („Briefe aus Paris im Jahre 1815“), die er vermutlich einer Zeitschrift in der Heimat anbieten wollte. In „Pis'ma“ wechseln sich eigene Beobachtungen mit Entlehnungen aus geläufigen Reiseführern ab.²² Die höchste Begeisterung gilt den im Louvre ausgestellten antiken Statuen. Im Vordergrund steht wiederum Apoll von Belvedere, dessen göttliche Größe, ewige Jugend und Schönheit, unbesiegbare Kraft und Kühnheit bewundert werden:

Долго удивлялся я сыну Латоны, победителю Змия Пифийского! Вид его полон божественного величия, всюду сияет вечная юность и красота, сила необоримая и мужество. Все показывает спасителя обитателей Дельфийских!²³

Der Pariser Aufenthalt von 1815 wurde für Nikolaj Apollonovič Majkov (1794–1873) lebensentscheidend. Hier, in der Nähe der weltberühmten Meisterwerke entschloss sich der Adlige, die für seinen Stand „unangemessene“ Laufbahn eines Malers einzuschlagen; er verbrachte viel Zeit im Louvre, wo er malte und zeichnete.²⁴ Die Pariser Eindrücke (nicht niedergeschrieben) wurden zweifellos zum Gesprächsthema in der künstlerisch hoch talentierten Majkov-Familie, und daher rührt vielleicht der Ursprung der späteren Winckelmann-Begeisterung seines Sohnes, des Dichters Apollon Nikolaevič Majkov.²⁵

Der bedeutende Dramatiker Fürst Aleksandr Aleksandrovič Šachovskoj (1777–1846) ist wohl der einzige, der seinen Landsleuten über Kunstschatze der Apenninen-Halbinsel kurz nach den Napoleonischen Kriegen berichtete. Er hatte sich im Mai 1816 von Petersburg aus auf den Weg gemacht und war über Österreich nach Italien gelangt.²⁶ 1816–1817 erschienen drei Briefe Šachovskoj's an N. M. Sipjagin im „Syn Otečestva“ (aus Florenz,²⁷ aus Rom²⁸ und Neapel²⁹), die großenteils aus knappen Beschreibungen der Kunstsammlungen und Antiquitäten bestehen (persönliche Eindrücke sind darin von den verschiedenen Quellen entnommenen Informationen schwer zu trennen). Die antike Kunst – zugleich Maßstab für die Einschätzung der Schöpfungen anderer Epochen – steht im Zentrum der Aufmerksamkeit des

²² Vgl. den Kommentar zur Erstveröffentlichung von „Pis'ma“ in: RYLEEV K. F. Sočinenija i perepiska. Izd. 2-e ego dočeri. Pod red. P. A. Efremova. SPb. 1874. S. 342.

²³ RYLEEV K. F. Polnoe sobranie sočinenij. Red., vstup. stat'ja i komment. A. G. Cejtlina. M.; L. 1934. S. 376.

²⁴ GAJNEVA Ė. G. Nikolaj Apollonovič Majkov i ego vospominanija (iz kruga obščeniija I. A. Gončarova). In: Russkaja literatura. 1997. Nr. 1. S. 143.

²⁵ Siehe dazu Kap. XX, 2–4.

²⁶ Vgl.: ŠAVRYGIN S. M. Tvorčestvo Šachovskogo v istoriko-literaturnom processe 1800–1840-ch godov. SPb. 1996. S. 28–36 (Kap. „Šachovskoj v Italii“).

²⁷ ŠACHOVSKOJ A. A. Pis'mo russkogo iz Florencii. In: Syn Otečestva. 1816. Č. 34. Nr. XLVI. S. 16–26 (undatiert).

²⁸ Ebenda. 1817. Č. 35. Nr. 6. S. 217–240 (vom 7./19. November 1816).

²⁹ Ebenda. Č. 36. Nr. 7. S. 3–20 (vom 2./14. Dezember 1816).

Fürsten, der mehrfach in literarischen Polemiken als überzeugter Anhänger des französischen Klassizismus auftrat.

Šachovskoj hat die berühmtesten plastischen Meisterwerke im Belvedere nicht ausführlich beschrieben; er konstatiert lediglich zufrieden ihre Rückkehr aus Paris nach Rom.³⁰ Der Winckelmannsche Hintergrund kommt am deutlichsten zum Vorschein bei der Abneigung gegenüber der manieristischen Bildhauerei. Der Fürst spricht von Berninis „schlechtem und hakeligem“ Stil und bezeichnet ihn als Spott der „edlen Einfalt“ des Altertums:

Воздвигнутый подле бокового придела надгробный памятник Климента XIII, лучшее творение Кановы, служит уликою дурного вкуса и крючкотавого стиля Берниния, который как будто насмехается над благородною простотою древних ваятелей.³¹

Šachovskoj zählt italienische Kunstschatze recht unermüdlich auf, dabei erscheinen sie trocken und undifferenziert als Listen, die eher einem Reiseführer angemessen wären. Der Fürst fühlte sich dazu berufen, möglichst viel über lange Zeit unzugängliche Sehenswürdigkeiten zu berichten. Gerade darum war diese Darstellungsform für spätere Autoren unannehmbar. Überdies war die Betrachtung antiker Statuen und Reste sowie der Malerei allmählich zum selbstverständlichen Bestandteil des Massentourismus geworden, den zahlreiche Reiseführer bedienten, und erhielt als solche weniger Aufmerksamkeit in späteren russischen Italienberichten.³²

2. Apoll von Belvedere in O. A. Kiprenskij's künstlerischen Vorhaben

Orest Adamovič Kiprenskij (1782–1836) war der erste russische Künstler, der nach den Wirren der Napoleonischen Kriege nach Italien gelangte.³³ Dank seinen Verbindungen zu höheren Gesellschaftsschichten, deren Vertreter er häufig porträtierte, erhielt Kiprenskij 1816 ein persönliches Stipendium von der Zarin und blieb dann bis 1823 in Italien. Mit seinem Vorgesetzten A. N. Olenin stand Kiprenskij während seines Italienaufenthalts in regem Briefwechsel. Einer seiner Briefe, vom 10. Juni 1817, wurde in der Zeitschrift „Syn Otečestva“ veröffentlicht.³⁴ Darin teilte er in

³⁰ Ebenda. 1817. Č. 35. Nr. 6. S. 232.

³¹ Ebenda. S. 227.

³² Vgl. jedoch Zeugnisse, in denen die Winckelmannschen Wurzeln der Statuenbegeisterung noch gut spürbar sind: GLAGOLEV A. G. Zapiski russkogo putešestvennika, s 1823 po 1827. SPb. 1837. Č. III. S. 21; ANNENKOV P. V. Pis'ma iz-za granicy. In: Otečestvennye zapiski. 1841. Bd. 5. Smes'. S. 31–34 (Pis'mo IV); IORDAN F. I. Zapiski rektora i professora Akademii chudožestv. M. 1918. S. 151.

³³ Obwohl Kiprenskij nach Abschluss der Akademie der Schönen Künste im Jahre 1803 zweimal (1805 und 1808) eines Italienaufenthaltes für würdig befunden wurde, kam seine Studienreise damals wegen äußerer Umstände nicht zustande.

³⁴ KIPRENSKIJ O. A. Pis'mo iz Rima. In: Syn Otečestva. 1817. Č. 42. Nr. XCV. S. 3–25 (in gekürzter Form). Im vollen Umfang: O. Kiprenskij. Perepiska. Dokumenty. Svidetel'stva so-

erster Linie seine Eindrücke von der Reise mit (sie verlief über Deutschland und die Schweiz nach Rom).

Augenscheinlich unter dem Eindruck Winckelmanns stehend,³⁵ schrieb Kiprenskij in diesem Brief, dass er ein Gemälde begonnen habe, auf dem er den Apoll von Belvedere in jenem Moment darstellen wollte, als er die Python tödlich trifft.³⁶ Ob schon der Maler die berühmte Statue als sein Vorbild betrachtete, war es sein Anliegen, einen idealen und zugleich lebendigen Körper auf die Leinwand zu bringen, der auf dem Bild nicht wie eine Plastik aussehen dürfe. Kiprenskij hatte während dieser Arbeit sowohl männliche Akte als Modelle als auch einen Abguss der berühmten Statue vor sich. So versuchte der Maler einen perfekten Körper nach Winckelmanns Empfehlung darzustellen, indem er schöne Teile unterschiedlicher Provenienz mit einander kombinierte:

Начал я весьма смелое дело: Аполлона, поразившего Пифона. Я взял весь мотив да и всю осанку Аполлона Бельведерского; словом, сего Аполлона перенёшу в картину, в ту же самую величину. Вы знаете, сколь мудреное дело: сделать, чтобы сия фигура не походила на статую в картине. Великое было мне затруднение найти для сего модели, по-нашему натурщиков, однако сыскал, частями весьма хороших. Слепок алебастровый мне вылил формовщик м[аркиза] Кановы бесподобный.³⁷

Aus einem späteren Brief Kiprenskijs (vom 13. November 1818) geht hervor, dass Olenin beabsichtigte, neue Abgüsse von den von Winckelmann kanonisierten Statuen für die Petersburger Akademie der Schönen Künste anfertigen zu lassen.³⁸ Der Maler musste dem Präsidenten der Akademie diesbezüglich Preise aus Florenz und Rom mitteilen.

Kiprenskijs Interesse an einem Apoll-Bild kühlte anscheinend bald ab.³⁹ Obwohl er einen Skizzenentwurf auf einem großen Karton angefertigt hatte, wurde ein Farb-

vremennikov. Sost., tekstol. podgotovka, vstup. stat'i, komment. Ja. V. Bruka, E. N. Istrovoj. SPb. 1994. S. 123–134.

³⁵ Hier sei Kiprenskijs Raffael-Begeisterung vermerkt, die Winckelmannschen Werten durchaus entspricht. In demselben Brief erklärte der russische Künstler den Meister der Renaissance zu Alpha und Omega der Malerei („Ах, Рафаэл между живописцами Алфа и Омера!“).

³⁶ Diese wie auch andere seine Pläne betreffende Stellen wurden bei der Publikation des Briefs in „Syn Otečestva“ weggelassen.

³⁷ Ebenda. S. 134. In „Syn Otečestva“ wurde diese an Olenin gerichtete Passage weggelassen.

³⁸ In Kiprenskijs Brief: „гипсовые отливки с Аполлона и торса Бельведерского, с Лаокоона (я понимаю, с детьми), с умирающего Гладиятора и Купидона“ (O. Kiprenskij. Perepiska. Dokumenty. Svidetel'stva sovremennikov. S. 136).

³⁹ Zwar wurde die Arbeit an diesem Karton im Juni 1817 angefangen, doch wurde sie bald unterbrochen. Erst 1821 wurde sie fortgesetzt. Anscheinend waren sowohl Batjuškov als auch Olenin von diesem Plan überhaupt nicht angetan. So schrieb Olenin am 10. November 1818 an Batjuškov: „Любезному Оресту Адам[овичу] Кипренскому я не пишу, потому что писал недавно с посланными пенсионерами Академии и следственно буду ожидать его ответа. Между тем уговорите же его не писать Аполлона Бельведерского как картину.“

gemälde nie begonnen. Dieser Karton wurde später (1825) nach Russland geschickt und im Januar–Februar desselben Jahres im Petersburger Atelier des Malers ausgestellt. Sein erster Kritiker, P. P. Svin'in, sah in diesem Bild eine Allegorie Russlands, das über Napoleon triumphiert. In seiner Beschreibung von Kiprenskijs Apoll-Gestalt stützt sich er auf Winckelmanns Interpretation der berühmten Statue in der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ und gibt manche Passagen fast wörtlich wieder:

Величественный Аполлон, коего совершенства мог постичь доселе один творец Аполлона Бельведерского, спокойно остановился на легких облаках в поднебесье. Крепкий лук, из коего поразил он чудовище, еще остается в левой руке его и в том положении, как пущена была из него сокрушительная стрела; правая рука опущена, но видны еще в ней следы напряжения. Во взорах Аполлона изображены презрение в соединении с торжеством. Победоносный лавр украшает главу его, от коей исходит сей яркий, благотворный свет, который живет вселенную. Непостижимо, с каким искусством художник имел выразить его на рисунке, и весьма желательно, чтоб он имел возможность написать сию превосходную картину масляными красками [...].⁴⁰

1827 war der Karton in der Akademie der Schönen Künste zu sehen.⁴¹ Diese Ausstellung wurde von I. S. Mal'cov im „Moskovskij vestnik“ beschrieben. Die Veränderungen, die der Apoll von Belvedere in Kiprenskijs Bild erfuhr, wurden fast als Blasphemie eingestuft. Der absolute Stellenwert der Statue in den Augen des Kritikers zeigt sich gerade in ihrer Unantastbarkeit:

Рисунок Кипренского на темной бумаге двумя карандашами с Аполлона Бельведерского при многих хороших качествах далеко уступает подлиннику. Он был поставлен в галерее антиков подле гипсового снимка с сей несравненной статуи, и это соседство было невыгодно для рисунка. Разгневанный Бог с равной гордостью торжествовал над Пифоном и дерзновенным своим соперником. Поправки и отмены, сделанные Кипренским в рисунке против подлинника, доказали, что дерзновенное желание поправлять Аполлона не может остаться ненаказанным, а применение сего рисунка к победам 1813 года ясно обнаруживает, что художник не рассуждал о пределах живописи и ваяния и о сущности и условиях искусства древнего и новейшего.⁴²

Я могу ошибаться, но мне кажется, что это не может быть хорошо. Уведомьте же, как он там живет, как я нетерпеливо желаю его здесь видеть“ (GARF, Bestand 279, Inventarliste 1, Nr. 1161, Bl. 3). Vgl. Batjuškovs Brief an Olenin vom Februar 1819: „Забыл сказать несколько слов о Кипр[енском] и Матвееве. Первый еще не писал Аполлона и едва ли писать его станет, разве из упрямства. Но он делает честь России поведением и кистью“ (BATJUŠKOV K. N. Sočinenija v dvuch tomach. M. 1989. Bd. II. S. 532).

⁴⁰ [SVIN'IN P. P.] Vzgljad na novye otličnye proizvedenija iskusstv, nachodjaščiesja v Sankt-Peterburge. In: Otečestvennye zapiski. 1825. Č. 21. S. 357–358.

⁴¹ Das weitere Schicksal des Kartons ist unbekannt. Er gilt als verschollen.

⁴² MAL'COV I. S. Pis'mo k redaktoru „Moskovskogo vestnika“. In: Moskovskij vestnik. 1828. Č. 7. Nr. 1. S. 130. Wohlwollender war Bulgarins Einschätzung, obschon er den allegori-

Die Hinwendung Kiprenskijs zu der berühmten Statue war einmalig. Sie ist zu erklären: sowohl durch die unmittelbare Berührung mit antiken Plastiken in der Ewigen Stadt als auch durch das hohe Ansehen, das diese Statue dank Winckelmanns Beschreibung an der Petersburger Akademie genoss. In seinem Anliegen, den Apoll von Belvedere in ein Bild zu verbringen, folgte Kiprenskij einer weit verbreiteten Praxis seiner Zeit, die auf der Überzeugung des Vorrangs der Bildhauerei anderen Künsten gegenüber beruhte.

3. Wiederherstellung des Stipendientums der Petersburger Akademie.

Die erste Gruppe junger Künstler auf dem Weg in die Ewige Stadt (1818)

1818 nahm die Akademie der Schönen Künste nach langer Unterbrechung die Tradition der Bildungsreisen ihrer Zöglinge in Europa wieder auf. Die erste Gruppe, die sich nach Italien begab, bestand aus vier Personen: dem Maler Sil'vestr Feodosievič Ščedrin (1791–1830), zwei Bildhauern, Samuil Ivanovič Gal'berg (1787–1836) und Michail Grigor'evič Krylov (1786–1846) sowie dem Architekten Vasilij Alekseevič Glinka (1790–1831). Obwohl diese vier jungen Künstler Ende der 1800er Jahre entsprechende Wettbewerbe gewonnen hatten und eines Auslandsaufenthalts für würdig befunden worden waren, konnten sie erst 1818, vier Jahre nach dem Ende der Napoleonischen Kriege, ihr Studium außerhalb Russlands fortsetzen.⁴³

Im Unterschied zu anderen Reisen ist dieser Studienaufenthalt gut dokumentiert, da die Stipendiaten offensichtlich unter Berichtsdruck standen (als Thema sind die zeitraubenden, von A. N. Olenin geforderten Mitteilungen z. B. in Gal'bergs Briefen ständig präsent).⁴⁴ Außer kurzen in den Beständen der Akademie der Schönen Künste verstreuten Berichten⁴⁵ existieren noch drei umfangreiche Quellenkorpora, die ein ausführliches Bild dieser Reise aus verschiedenen Blickwinkeln vermitteln: Ščedrin und Gal'berg schrieben häufig an ihre Verwandten in Petersburg (letzterer führte ebenfalls Tagebuch); Krylov fertigte aus eigenem Antrieb für die Akademie

schen Hintergrund des Kartons genau so wenig akzeptabel fand (Severnaja pčela. 1827. Nr. 109/110; nachgedruckt: O. Kiprenskij. Peregiska. Dokumenty. Svidetel'stva sovremennikov. S. 443).

⁴³ Im letzten Moment schloss sich ihnen der Maler Vasilij Kondrat'evič Sazonov (1789–1870) an, der vom Grafen N. P. Rumjancev, ein Stipendium erhielt.

⁴⁴ „И неужели мы посланы сюда для сочинения рапортов, журналов, писем и описаний?“ (Skul'ptor S. I. Gal'berg v ego zagraničnyh pis'mach i zapiskach. 1818–1828. Sobral V. F. Eval'd. SPb. 1884. S. 60. Vgl. S. 72).

⁴⁵ Siehe: RGLA, Bestand 789, Inventarliste I, Č. 2, Nr. 190 (Berichte von M. G. Krylov, S. I. Gal'berg und S. F. Ščedrin aus den Jahren 1822 und 1823); Inventarliste 20 (A. N. Olenins Kanzlei), Nr. 70 (Berichte von F. Uvarov, M. G. Krylov, K. A. Ton, S. I. Gal'berg, P. V. Basin, S. F. Ščedrin aus dem Jahr 1823), Nr. 82 (V. A. Glinkas Bericht vom 1./12. November 1818) etc. Vgl. auch Informationen über das Vorlesen der Stipendiatenberichte in der Akademie: Sbornik materialov dlja istorii Imperatorskoj S.-Peterburgskoj Akademii chudožestv za sto let eja suščestvovanija. Izd. pod red. P. N. Petrova. SPb. 1865. Č. II. S. 152, 165, 170.

längere Berichte an, als dies üblich war.⁴⁶ Šcedrins Briefe an seine Familie aus den Jahren 1818–1830⁴⁷ bilden eine lebendige Chronik seines Italienaufenthalts.

Am 29. Juli 1818 segelten die Stipendiaten von Kronstadt nach Stettin, um von dort über Berlin, Dresden, Teplitz, Prag, Wien, Triest und Venedig, Florenz und Siena nach Rom zu gelangen. Es lohnt sich, Gal'bergs und Krylovs Eindrücke miteinander zu vergleichen. Die beiden Bildhauer neigen dazu, eine Beziehung zwischen dem Besichtigten (das betrifft insbesondere Kunstobjekte) und den vor der Reise ausgearbeiteten allgemeinen Ansichten herzustellen und dabei gewisse Qualitätsmaßstäbe auszubilden. Da die Winckelmannsche Komponente im Unterricht der Petersburger Akademie stark vertreten war, beziehen sich viele Äußerungen beider Künstler sowohl explizit als auch implizit auf Winckelmanns Ideen. Aus dieser Perspektive ist z. B. die konsequente Ablehnung der Gotik und des Barocks verständlich. So äußerte sich Gal'berg abwertend über gotische Kirchen (an denen nichts zu betrachten sei)⁴⁸ und sah eine befremdliche Mischung eines reinen Stils mit der Manier Berninis in den Berliner Gebäuden („Архитектура домов – странная смесь чистого манера с манером Берниния“).⁴⁹

In Berlin wurden die Stipendiaten dem Rektor der Berliner Akademie der Schönen Künste, dem Bildhauer Johann Gottfried Schadow, vorgestellt, der ihnen persönlich Statuen aus eigener Werkstatt zeigte. Šcedrin und Gal'berg beschrieben diesen Besuch ziemlich ausführlich; die beiden waren offenkundig von dem Entwurf des Blücher-Monuments angetan. Gal'berg betonte, dass es im „einfachen, edlen Stil“ erdacht wurde und spielte dabei auf die Winckelmannsche „edle Einfalt“ an („сочинен в благородном, простом стиле“). Die Basreliefs zu diesem Denkmal gefielen Gal'berg dagegen überhaupt nicht; im Modell des Luther-Denkmal fand er wiederum eine Einfalt, die zu einfach sei („Эта простота уж слишком проста“).⁵⁰

Im Vergleich zu Gal'berg war Krylov in der Einschätzung von Schadows Schaffen noch zurückhaltender, wie aus seinen unveröffentlichten Notizen über die Sehenswürdigkeiten⁵¹ hervorgeht. Die persönliche Bekanntschaft mit Schadow und den Besuch seiner Werkstatt erwähnt er überhaupt nicht. Dem deutschen Meister wird zur Last gelegt, dass er in seinen Plastiken eher malerischen Prinzipien gefolgt sei; sein Stil ähnele dem Geiste der Malerei der vergangenen Jahrhunderte und sei dem Wesen der Plastik fern („стиль, более похожий на живописный прошедших столетий, нежели существенно пластической“).⁵²

Die Skulptur ist für Krylov wie auch für Winckelmann Maßstab aller Künste; ihr räumt er den meisten Platz ein. Der Stipendiat beschreibt unzählige Plastiken und

⁴⁶ Krylovs ausgedehnte Berichte und Diskurse aus dem Jahre 1819 befinden sich in Olenins Bestand in der Petersburger Rossijskaja nacional'naja biblioteka, was auf das Interesse des Akademiepräsidenten an ihnen hinweist: RNB, Bestand 542, Nr. 526.

⁴⁷ ŠCEDRIN S. F. Pis'ma iz Italii. Vstup. stat'ja, red. i primeč. A. Ėfrosa. M.; L. 1932.

⁴⁸ Skul'ptor S. I. Gal'berg v ego zagraničnyh pis'mach i zapiskach. S. 21.

⁴⁹ Ebenda. S. 21.

⁵⁰ Ebenda. S. 22.

⁵¹ RNB, Bestand 542, Nr. 526, Bl. 5–13.

⁵² Ebenda. Bl. 5.

Basreliefs, die er in Dresden, Wien, Venedig, Bologna, Florenz und Siena gesehen hat. Häufig vergleicht er sie mit den Beständen der Akademie der Schönen Künste und vermerkt, welche Abgüsse für sie noch erstrebenswert wären. Geradezu inflationär fällt Krylov Urteile über die Plastiken und Basreliefs im Ton eines absoluten Kenners; dabei verwischt er mehrmals die Grenze zwischen Originalen, Nachahmungen und Abgüssen. Viel wichtiger als die Originalität der Gegenstände ist für ihn die Frage, ob die besichtigten Objekte seinen im Voraus gebildeten Geschmacksurteilen entsprechen.

Das Winckelmannsche Konzept der „idealischen Schönheit“ tritt bei der Beschreibung eines Torsos in den Uffizien hervor; der Künstler muss also das Schöne in der Natur auffinden und in einem Kunstwerk vereinigen:

Торз фаунов; самые отличные греческие произведения должны сравниться⁵³ с сим остатком, удивительным образцовыми совершенствами прекрасных форм, расчетливостью в рассуждении разнообразия, в соединении размеров, умственно из природы собранных.⁵⁴

Winckelmans Periodisierung der altgriechischen Kunst wird oft in Krylovs Überlegungen einbezogen, indem er die Antiken einem der vier Stile nach Winckelmannscher Periodisierung zuordnet. Die Formel „edle Einfalt, stille Größe“ hinterlässt mehrfach ihre Spuren bei Krylov – am deutlichsten aber in der Beschreibung einer Athene-Statue in den Uffizien:

Афинская Паллада; вот нечто высокое в идеале, осанка величественная, в лице ее великое спокойствие; это есть верх торжества, внутреннего сочувствования ее, пред всеми преимуществами в благоразумии; ничто, кажется, ее поколебать не может, но это юность, следовательно, гордость сокрыта в душе, однако отражается в свободной осанке; это истинный идеал мудрости! Черты лица, достойные дщери верховного из богов, все формы мыслей, характера, пропорций, расположения частей тела и одеяния, вообще прекрасны, это образец совершенства!⁵⁵

Merkwürdigerweise erwähnt Krylov die Niobe in den Uffizien nicht und zählt die berühmten Skulpturen in der Tribuna recht trocken auf („Аполлино, группа борцов, пляшущий фаун“).⁵⁶

Im Vergleich zu Krylovs Berichten und Tagebüchern ist das Spektrum der beschriebenen Kunstgattungen viel breiter in Gal'bergs Briefen. Er widmet der Malerei in der Dresdner Galerie einige Seiten: lediglich hier, vor der „Sixtinischen Madonna“, könne die Größe Raffaels begriffen werden; in der vortrefflichen „Geburt

⁵³ Im Manuskript m. E. ein Schreibfehler: „нравиться“ statt „сравниться“.

⁵⁴ Ebenda. Bl. 12.

⁵⁵ Ebenda.

⁵⁶ Ebenda.

Christi“ (1530) von Correggio seien die Engel überflüssig und die Hirten zu bunt beleuchtet; Poussins Farben seien zu rötlich etc.

Am 17. August besuchte Gal'berg die Sammlung antiker Kunstgegenstände im Erdgeschoss des Japanischen Palais. Dass ihre Präsentation Parallelen zum Konzept der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ aufwies, fiel Gal'berg bestimmt ins Auge. Kein Zufall also, dass er in der letzten Periode die Abweichung von den Idealen der „edlen Einfalt“ erblickt.⁵⁷

Im Folgenden werden die in Dresden aufbewahrten Plastiken beschrieben, die ständig mit den durch Winckelmann verewigten Meisterwerken verglichen werden (Laokoon, Niobe-Gruppe, Borghesischer Kämpfer, florentinischer Hermaphrodit, kapitolinischer Sterbender Kämpfer u. a.). In Bezug auf zwei Venusdarstellungen, die seiner Meinung nach nicht gut restauriert wurden, wiederholte Gal'berg wohlwollend die in der sächsischen Hauptstadt herrschende Meinung: es sei besser, die antiken Teile herauszunehmen und miteinander zu kombinieren. Diese neu entstandene Statue würde dem höchsten Ideal der Schönheit entsprechen und die Mediceische Venus übertreffen. Indem der Bildhauer diesen Vorschlag akzeptiert und zitiert, zeigt er seine Abhängigkeit von dem Konzept der Winckelmannschen „idealischen Schönheit“, die eine Kombination des Schönen aus unterschiedlichen schönen Teilen empfahl:

Здесь видел я еще две статуи Венеры; у одной туловище древнее, а прочее приделано вновь; у другой же ноги древние, а верхняя часть новая. Здешные художники думают, что, если взять от первой туловище, а от другой ноги и составить из этого одну статую, тогда увидели бы прекраснейшее, совершеннейшее произведение ваятельного искусства, образованное по высочайшему идеалу красоты, которое превзошло бы и Венеру Медицейскую, и все, в сем роде известное.⁵⁸

Prag, Wien und Venedig besuchte Gal'berg zusammen mit Krylov. Ersterer erwähnt dieselben Galerien, aber seine Aufzeichnungen sind keinesfalls nur auf die Plastik fixiert. Manche abwertenden Äußerungen weisen eindeutig auf eine von Winckelmann geprägte Werteskala hin: unter der flämischen Malerei wird lediglich ein Bild von Rubens der Aufmerksamkeit für würdig befunden, namentlich aber nicht genannt; bei der Betrachtung der Statuen in der Kirche degli Scalzi in Venedig prangert Gal'berg den „schlechten Stil“ Berninis und seiner Nachahmer an; die Architektur von San Marco sei verwunderlich und sogar hässlich in Einzelheiten, trotzdem aber beeindruckend; in der Scuola di San Rocco seien Tintoretts Bilder einfach zu schwarz usw. In Florenz verbrachte Gal'berg nur einige Stunden (er besuchte die

⁵⁷ „Четвероугольный жертвенник богов-пенатов представляет эпоху искусств, когда они, при последних императорах римских, приближались уже к своему упадку, когда художники не находили уже более вкуса в благородной простоте и произведения свои обременяли излишними украшениями“ (Skul'ptor S. I. Gal'berg v ego zagranichnykh pis'mach i zapiskach. S. 31–32).

⁵⁸ Ebenda. S. 32–33.

Uffizien, die Kirchen Santa Maria dei Fiori und San Lorenzo) und hielt es nicht für nötig, die dortigen Sammlungen zu beschreiben.

Am 15./27. Oktober 1818 trafen die vier Stipendiaten in Rom ein; die Ankunft in der Ewigen Stadt markierte eine neue Periode in ihrem Leben und ebnete neuen Prägungen und Eindrücken den Weg.

4. S. I. Gal'bergs Prägung durch Rom

Wie Gal'berg in seinen Aufzeichnungen bezeugt, haben die jungen Russen sofort Kontakt zu den zwei bedeutendsten, damals in Rom lebenden Bildhauern aufgenommen – zu Antonio Canova und Bertel Thorvaldsen. Wie bekannt, wurden diese Künstler als Vertreter der nach Winckelmanns Empfehlungen wiedergeborenen Bildhauerei betrachtet. Ihr Schaffen stand im Zentrum von Diskussionen, sie wurden stets mit einander und mit den antiken Meistern verglichen. Als Wertmaßstab diente das Winckelmannsche Konzept der Bildhauerei und ihrer Aufgaben. Dasselbe gilt auch für Gal'berg, der sich in seinen Wertschätzungen nach der Formel „edle Einfachheit, stille Größe“ richtet.

Im Urteil über Canova tritt die von Winckelmann so geschätzte Grazie auf, die zahlreiche Fehler in seinen Werken entschuldigt. In Thorvaldsens Schöpfungen fand Gal'berg indes eine gewisse Härte, „die mit Grazie nicht zusammenlebt“. Dafür habe der Däne einen richtigeren, saubereren und schlichteren Stil – und dies imponiert Gal'berg noch mehr:

Я был у Кановы [...] Он сам водил нас по мастерской, сам показывал, сам отворял двери. Что же нам перед ним? Мы кланялись, сколько могли и умели. Великий человек, подумал я. Статуи его полны ошибок, барельефы его никуда не годятся; но, видя вместе поставленным такое множество прекрасных работ, им произведенных, нельзя не сказать – великий человек! Торвальдсен имеет более правильности: стиль его чище, проще, особливо барельефы его несравненно лучше, нежели Кановы, но у него нет той приятности, той отделки, и оттого он менее нравится. Он принял нас холодно, сухо, когда мы были у него (он датчанин), но, прощаясь, пожал мне руку. Признаюсь, я бы хотел заслужить внимание этого человека. (Brief an die Verwandten vom 5./17. November 1817).⁵⁹

Als Hauptgrund der Erfolge hebt Gal'berg die intellektuellen Bemühungen des dänischen Bildhauers und seine Hinwendung zur Antike hervor. Thorvaldsen habe den Geist der Alten bestens begriffen und dank ihnen einen „großen und einfachen Stil“ entwickelt; seine Formen seien „edel und rein“:

Слава Торвальдсена еще юна в сравнении с славою Кановы; еще недавно свет узнал его. Будучи в Риме пенсионером копенгагенской академии, в первые два года он ничего не произвел; ему присылали выговоры, ему грозили, наконец, лишением пенсионера, и тогда он принялся, сделал статую Язона и послал оную

⁵⁹ Ebenda, S. 56.

в Копенгаген. Тут увидели, что его праздность не была праздною, что, чем менее упражнял он свои руки, тем более имел он время упражнять свою голову и, соображаясь с образцовыми произведениями древних, вникая в причины их красот и в причины недостатков новейших художников, тем свободнее обдумывать будущие свои занятия и в мыслях приводить их к возможному совершенству. И можно, кажется, смело сказать, что никто из здешних художников не понял, не вошел в дух древних лучше его; никто не имеет того великого простого стиля, как он; никто не представляет таких благородных, чистых форм и размеров, как он.⁶⁰

In Rom lernte Gal'berg westliche Künstler kennen, die ähnliche, von Winckelmann geprägte Ansichten vertraten und, wie er, neuen Tendenzen kritisch gegenüber standen.⁶¹ Vor allem ist der spanische Bildhauer José Alvarez Cubero (1768–1827) zu nennen, ein begeisterter Verehrer der Antike. Dem russischen Kollegen gestand er oftmals, dass ihm die neueren Künstler wie Kinder erschienen, wenn er ihre Werke mit Laokoon, Apoll und dem vatikanischen Torso vergliche.⁶² Alvarez entwickelte vor Gal'berg ein Konzept über die unterschiedliche Ausprägung der Kunst bei verschiedenen Nationen, dabei wurden wie bei Winckelmann die südlichen Völker den nördlichen entgegengestellt. Der Spanier träumte von einer Kunstakademie, wo die Schönheitstheorie der antiken Plastiken gelesen würde; das könne die falschen Kenner zum Schweigen bringen, die es wagten, den rationalistischen Charakter der Kunst in Abrede zu stellen.⁶³

Nachdem Gal'berg die römische Werkstatt von Rudolf Schadow, dem Sohn des Präsidenten der Berliner Akademie der Schönen Künste besucht und sein Lehmmodell der Gruppe „Achilles und Penthesilea“ betrachtet hatte, fällt er in seinem Tagebuch ein Urteil darüber. Er bemängelte die Proportionen und die Komposition der Gruppe, aber noch schlimmer sei es, dass keine Größe („величество“) in der Figur des Achilles zu erkennen sei.

Im Brief vom 8./20. November 1818 berichtete Gal'berg über sein Studium der antiken Plastiken, mit denen er sich hauptsächlich im Vatikan beschäftigte. Zwar seien die meisten Statuen dank Abgüssen in der Petersburger Akademie längst bekannt, doch habe er ständig neue Schönheiten in den marmornen Originalen des

⁶⁰ Ebenda. S. 65–66.

⁶¹ So äußerte sich Gal'berg mehrfach abwertend über die Nazarener-Gruppe. Sein Spott galt sowohl ihren Werken als auch ihrer Neigung zum Katholizismus. Die Behauptung, dass Philipp Veit und Friedrich Overbeck Raffael übertroffen hätten, empfand er als Blasphemie: „Несмотря однако же на это, графиня Потоцкая находила, что два, обратившиеся в католичество немца (это здесь мода), именно Фейт и Овербек, превзошли Рафаэля!... и не она одна!“ (Ebenda. S. 97; in Gal'bergs Brief an seine Brüder vom 30. Juli / 12. August 1819). Vgl. Batjuškovs Bemerkungen über die Nazarener in Kap. X, 3.

⁶² „Но, прибавлял он, когда я посмотрю на Лаокоона, Аполлона, торсо, то все мы кажемся, перед людьми, их произведшими, не более, как дети“ (Ebenda. S. 67).

⁶³ Ebenda. S. 67.

Apolls, des Laokoons u. a. entdeckt.⁶⁴ Gal'bergs tägliche Besuche der Vatikanischen Museen werden mit Winckelmannschem Enthusiasmus beschrieben: er erlebe „die unsagbare Wonne“, indem er „vorbildliche Schöpfungen des alten Griechenland“ betrachte. Er sei vollends glücklich, wenn er auch nur ein Kunstwerk zu schaffen imstande wäre, das den Vergleich mit dem Apoll von Belvedere und der Laokoon-Gruppe antreten könne:

Я сам покуда, чтобы что-нибудь делать, или, лучше сказать, чтобы не делать чего худшего, хожу теперь покуда, в Ватикан, рисую с антиков, смотрю на них, и каждый день нахожу какие-нибудь новые, еще не примеченные мною вещи, или в старых новые красоты и люблюсь ими. Аполлон, Лаокоон etc., которые мне были так знакомы в гипсе, в мраморе кажутся мне совершенно новыми, невиданными доселе. Я чувствую неизъяснимое удовольствие, рассматривая сии образцовые произведения древней Греции, мечтая пред ними. Ах, если бы ты мог произвести две, одну вещь, подобную этим, то, умри, Самойло! – тебя будут помнить. Таким образом провожу я каждый день и по целому дню в Ватикане. (Brief vom 8./20. November 1818).⁶⁵

Die in Kreisen der Petersburger Akademie kursierende Legende, dass Gal'berg im Laufe des ersten Jahres lediglich antike Plastiken betrachtet hatte, dementieren seine Briefe. Zwar erwähnte Gal'berg im Brief vom 5./17. Dezember 1818 einige „ganz kluge“ Menschen, die ihm empfohlen hatten, zuerst nichts zu tun als zu betrachten und zu denken, doch schlug er die Ratschläge dieser „penseurs“ in den Wind.⁶⁶ So berichtete Gal'berg mehrfach der Petersburger Akademie, dass er normalerweise tags im Vatikan zeichne und abends in der „französischen Akademie“ forme und modelliere.⁶⁷

Hier soll auf die Entstehungsgeschichte von zwei Statuen eingegangen werden, deren Konzept sowohl mit der russischen Homer- als auch Winckelmann-Rezeption eng zusammenhängt (die beiden Gipsstatuen sind nicht erhalten). Diesen Plastiken wurde 1825 eine detaillierte Besprechung in „Žurnal izjaščnych iskusstv“ gewidmet – V. I. Grigorovič, der Herausgeber dieses von Winckelmann geprägten Organs, verglich sie miteinander und zeigte dabei seine Prioritäten.⁶⁸

⁶⁴ Dass bei den berühmten Statuen sogar Trost gesucht wurde, lässt sich Gal'bergs Brief an die Brüder vom 8. (20.) April 1820 entnehmen, in dem es um die Abreise seiner Freunde V. A. Glinka, F. Elson und K. A. Ton aus Rom geht: „Проводив товарищей, я не захотел идти ни на квартиру, ни в мастерскую. Вместе с Сазоновым пошли мы в Ватикан, размыкать наше горе перед Аполлоном, перед Лаокооном“ (Skul'ptor S. I. Gal'berg v ego zagraničnych pis'mach i zapiskach. S. 116). Vgl. die scherzhafte Anrede in S. F. Ščedrins Brief an seinen Bruder Apollon vom 18. November 1822: „Любезной брат Бельведерской [...]“ (ŠČEDRIN S. F. Pis'ma iz Italii. S. 179).

⁶⁵ Skul'ptor S. I. Gal'berg v ego zagraničnych pis'mach i zapiskach. S. 56.

⁶⁶ Ebenda. S. 59.

⁶⁷ Ebenda. S. 59, 61.

⁶⁸ Dazu ausführlich im Kap. XII, 5. Grigorovičs Zeitschrift war den „Russischrömern“ gut bekannt; so äußerte Gal'berg die Erregung über ihr Schicksal im Brief an seine Brüder vom

Da sich erst in Rom erwies, dass die Gelder, die den russischen Stipendiaten der Petersburger Akademie zur Verfügung gestellt wurden, nicht ausreichten, gab sich Kiprenskij Mühe, ihnen großzügige Aufträge zuteil werden zu lassen. Die jungen Künstler wurden dem Großfürsten Michail Pavlovič am 29. Januar / 9. Februar 1819 kurz nach seiner Ankunft in Rom vorgestellt. Gal'berg und Krylov sollten Figuren von Achilles und Hektor schaffen – Gal'berg den griechischen Helden, Krylov den trojanischen.⁶⁹ Die antiken Helden waren als Gipsstatuen vor Beginn des Zweikampfes darzustellen und sollten – ohne eine Gruppe zu sein – doch eine gewisse Einheit bilden. In ihrer Arbeit stützten sich beide Konkurrenten bewusst auf Homer.⁷⁰

Am 24. April / 6. Mai 1819 zeigte Gal'berg Thorvaldsen seinen Entwurf, der diesen billigte.⁷¹ Die Zeichnung wurde im Bekanntenkreis des jungen Bildhauers besprochen; manche fanden die Pose der künftigen Skulptur zu statisch. Gal'berg wollte Achilles nicht wütend darstellen, da dem griechischen Helden dabei sein Adel und seine Größe („благородство, величество“) abhanden kämen und er nicht als göttergleicher Achilles erscheine.⁷² Im November 1821 beendete Gal'berg seinen Achilles als Tonmodell⁷³ und schloss ihn 1822 in Gips ab. 1824 gelangten Achilles und Hektor nach Petersburg, um dort an der Akademie ausgestellt zu werden. Sie erregten öffentliches Aufsehen in der nördlichen Hauptstadt.

Gal'berg hielt sich in Italien bis 1828 auf, wo er mehrere Vertreter der russischen Aristokratie porträtierte.⁷⁴ Für das beste Werk Gal'bergs, das in Italien geschaffen wurde, wird die Statue „Die Erfindung der Musik“⁷⁵ gehalten, eine Auftragsarbeit

26. September 1826: „Неужели ваш 'Журнал изящных искусств' замолчал, подобно многим другим нашим журналам?“ (Skul'ptor S. I. Gal'berg v ego zagranichnyh pis'mach i zapiskach. S. 156).

⁶⁹ Ebenda. S. 61, 64–65. Der Preis für eine Gipsstatue betrug 2 500 Rubel.

⁷⁰ Vgl. Brief Gal'bergs an I. P. Martos vom 23. Juni / 5. Juli 1819: „Осмеливаюсь препроводить к вам рисуночек со своего эскиза. Он должен представлять Ахиллеса перед сражением его с Гектором, когда он отвергает предлагаемые сим ему условия и говорит: 'Между тобой и мной нет договора, пока один из нас, распростертый в прахе, не упит свою кровью Арея, ненасытного воителя. Теперь ты не укроешься более. Паллада Афина тебя повергнет копьем моим, и ты получишь возмездие!' Илиада, песнь 22. Крылов, как вам уже известно, делает Гектора: обе наши фигуры, хотя отделенные, должны составлять как бы группу, одно общее, один момент“ (Ebenda. S. 97).

⁷¹ Ebenda. S. 72.

⁷² Ebenda. S. 98. Winckelmanns Formel „edle Einfalt, stille Größe“ wird in Gal'bergs Beschreibung der Ausstellung der in Rom weilenden nicht-italienischen Künstler anlässlich der Ankunft des österreichischen Imperators in der Ewigen Stadt (Juni 1819) mehrfach variiert (Ebenda. S. 99–102).

⁷³ Sbornik materialov dlja istorii Imperatorskoj S.-Peterburgskoj Akademii chudožestv za sto let eja suščestvovanija. Č. III. S. 165.

⁷⁴ Hier sei angemerkt, dass Gal'berg während des ersten längeren Aufenthalts der Fürstin Z. A. Volkonskaja 1821–1823 in Rom ihre Musikabende besuchte und an den Anateuraufführungen in der Villa Wolkonsky teilnahm (Skul'ptor S. I. Gal'berg v ego zagranichnyh pis'mach i zapiskach. S. 124, 139).

⁷⁵ Die Statue gehört zur ständigen Ausstellung im Petersburger Staatlichen Russischen Museum.

für den Fürsten I. A. Gagarin, mit welcher der Bildhauer im Frühjahr 1824 begann. Sie stellt einen Faun dar, der auf das Windgeräusch im Rohrdickicht horcht. Die Idee der Statue im Brief an A. Ch. Vostokov vom 19. Juli 1824 erklärend, formulierte Gal'berg seine Vorstellung vom Wesen der Skulptur: ihren Gesetzen nach seien möglichst viel Ruhe und Stille („сколько возможно покоя, тишины“) in den plastischen Schöpfungen erforderlich.⁷⁶

Der römische Aufenthalt spielte für die Formung und Festigung von Gal'bergs Ansichten eine entscheidende Rolle; hier traf er europäische Künstler, die ähnliche Konzepte vertraten und ihre Inspiration aus Winckelmanns Ideen schöpften. Sie wurden für den Russen Vorbilder, Lehrer, ältere Freunde. Gal'bergs Briefe und Berichte verraten uns Vertrautheit mit Winckelmanns Gedankengut, das zur theoretischen Grundlage seiner Kunst wurde, sich in seinen Plastiken widerspiegelte und durch seine spätere Lehrtätigkeit an der Akademie für Schöne Künste tradiert wurde. Im Unterschied zu Gal'berg, der vor allem Bildhauer blieb, versuchte sein ständiger Rivale Krylov, auf ein breiteres Auditorium einzuwirken, indem er seine Überlegungen in einer führenden literarischen Zeitschrift drucken ließ.

5. Der Mensch als „sich bewegende Plastik“ (kunsttheoretische Veröffentlichungen Krylovs)

Obwohl Krylov als Bildhauer in jeder russischen Kunstgeschichte erwähnt wird, gehört er zugleich zu den übersehenen und in der Tat nicht besonders originellen Kunsttheoretikern.⁷⁷ Die folgende Charakterisierung A. N. Olenins (vom Juli 1819 bei einer Lektüre der Stipendiatenberichte) bietet guten Zugang zum Verständnis dieser widersprüchlichen und unausgewogenen Persönlichkeit: er habe eine sehr zarte Seele und eine feurige Einbildungskraft; obschon es ihm an systematischer Ausbildung mangle, habe er vieles nachgeholt; seine allzu kühnen Äußerungen über die Kunst hinterließen häufig den Eindruck, dass er sich den anderen Stipendiaten bewusst entgegenstelle; Krylov müsse seine hochfahrenden Gedanken der Vernunft unterordnen, seine Aufwallungen bezähmen usw.⁷⁸

Im ersten längeren Brief vom 24. März / 8. April 1819⁷⁹ aus Rom sprach Krylov von seinen täglichen Beschäftigungen: Besuche der Kapitولينischen Museen, des

⁷⁶ Ebenda. S. 147.

⁷⁷ Die Forschung wandte sich Krylov zweimal zu: 1863 widmete ihm P. N. Petrov zwei Seiten (PETROV P. N. Russkie skul'ptory. In: Severnoe sijanie. Russkij chudožestvennyj al'bom izdavaemyj Vasiliem Genkelem. SPb. 1863. T. 2. Vyp. 1. Stlb. 733–748); 1932 verfasste A. M. Ėfros einen breiten Kommentar zu Krylovs Persönlichkeit in der Edition: ŠČEDRIN S. F. Pis'ma iz Italii. S. 289–291. In diesem Unterkapitel werden folgende Materialien untersucht, die von Petrov und Ėfros nicht behandelt wurden: drei Artikel von Krylov in „Sorevnovatel' prosveščeniija blagotvorenija“ sowie seine Schriften in Olenins Bestand der Petersburger Nationalbibliothek.

⁷⁸ Ausgiebig zitiert in: ŠČEDRIN S. F. Pis'ma iz Italii. S. 289–290.

⁷⁹ RNB, Bestand 542, Nr. 526, Bl. 1–1v. Die ersten Berichte von Gal'berg, Krylov und Ščedrin wurden am 7. und 9. Januar 1819 bei einer Sitzung der Akademie verlesen (Sbornik

Vatikans, der Bibliotheken und der französischen Akademie. Aus seinen Berichten geht hervor, dass er sich auf intellektuelle Arbeit konzentrierte – er studierte ausgezeichnete Statuen, Basreliefs und Stiche, um die in der Natur verstreuten Schönheiten extrahieren zu können. Das muss als Vorstufe zur Herausbildung der „idealischen Schönheit“ Winckelmanns verstanden werden, da diese die vereinzelt Schönheiten in sich vereinen soll:

Честь имею императорской Академии художеств донести, что, получив позволение входить в Кампидолию, Ватикан, библиотеку и французскую Академию, рисую: с статуй, барельефов и эстампов, кои нахожу отличными в подражании духу природы и в отношениях к умствованию, вкусу, воображению, выражению, прелестям, идеалу, естественности, истинности, легкости, приличию, высокому, противоположностям, единству, разнообразию мыслей, характеров, форм и пропорций, дабы, углубляясь в явления природы, извлекать из нее красоты столь же оригинальным образом.⁸⁰

Nachdem er von der Besichtigung berühmter Statuen in Rom in knapper Form berichtet hatte („Аполлон, Меркурий, Юнона, Купидон, Марк Аврелий и некоторые барельефы“), formulierte Krylov sein philhellinistisches Credo: er lehne die Verirrungen der neueren Bildhauerei, den Aberglauben der neueren Akademien und die von ihnen ins Leben gerufenen falschen Stile ab, er kehre zu der die Genien des alten Griechenlands begleitenden gesunden Philosophie zurück, er ziehe die Klarheit der Kompliziertheit vor.⁸¹

Wie der antike Zeuxis formte Krylov seine Schöpfungen, indem er mehrere Akte vor Augen hatte und sie mit einander verglich. Dadurch sei er zum Verständnis des Schönheitsideals aufgestiegen:

Леплю с натуры, ставя несколько человек, одних и тех же лет, на одно и то же положение, для одной и той же части, дабы видя разность естественных недостатков и совершенств, различно действующих на чувства, идеальствовать естественным образом, конечно, простое таковое составление не являет образа красоты Идеала, но при таковых соображениях восторги чувств, раздражая фантазию, доводят чувствительность до постижения духа природы, и отпечаток таковых-то чувствований, есть пламя, оживотворяющее камни и металл.⁸²

materialov dlja istorii Imperatorskoj S.-Peterburgskoj Akademii chudožestv za sto let eja suščestvovanija. Č. II. S. 139). Dem oben zitierten Brief vom 24. März / 8. April 1819 schließen sich Krylovs „Rassuždenie o vlijanii prirody i iskusstv na čuvstvovanija“ (RNB, Bestand 542, Nr. 526, Bl. 2–4) und seine täglichen Notizen zu den von ihm im Ausland besichtigten Sehenswürdigkeiten an (Ebenda. Bl. 5–13). Dem Bericht vom 10. Juli 1819 sind vier Beschreibungen angefügt: Michelangelos Moses, das Reiterdenkmal von Marc Aurel, die äginetischen Marmorstücke und der Apoll von Belvedere (Ebenda. Bl. 16–19v.). Diese erschienen 1825 in „Sorevnovatel' prosveščeniija i blagotvorenija“.

⁸⁰ Ebenda. Bl. 1.

⁸¹ Ebenda.

⁸² Ebenda. Bl. 1–1v.

Krylov plante, auf diese Weise die Statue Hektors zu erarbeiten, um den Auftrag des Großfürsten Michail Pavlovič optimal zu erfüllen. Die Statue wurde mehrmals begonnen⁸³ und erst im Sommer 1823 fertiggestellt.⁸⁴

Nach seiner Rückkehr 1825 nach Sankt Petersburg brachte Krylov in der Zeitschrift drei Aufsätze unter: „Rassuždenie ob izmenenijach vkusa i o duche sovremennykh chudožnikov“ („Überlegung zu den Veränderungen des Geschmacks und zum Geist der zeitgenössischen Künstler“),⁸⁵ „Razbor nekotorych skul'pturnykh proizvedenij“ („Analyse einiger Plastiken“),⁸⁶ „Rassuždenie o važnosti celi izjaščnych iskusstv“ („Überlegung zur Wichtigkeit des Zweckes der Schönen Künste“).⁸⁷ Der erste und der dritte Artikel erhoben Anspruch, theoretische Themen zu behandeln. Der zweite besteht aus den oben genannten vier Beschreibungen, etwas verändert und erweitert und in chronologischer Reihenfolge angeordnet: äginetische Marmorstücke, Apoll von Belvedere, Reiterdenkmal von Marc Aurel und Michelangelos „Moses“.

Die theoretischen Gedanken Krylovs bewegen sich in einem ziemlich engen Kreis und wiederholen sich (eigentlich handelt es sich hier um eine verwässerte Wiedergabe der Winkelmannschen Thesen): er bewundert die Griechen und die Natur. Lediglich einen Abglanz der griechischen Kunst lässt er in manchen römischen Werken gelten, in die „erhabene Gedanken und große Charaktere“ eingeprägt seien;⁸⁸ er entlarvt Abweichungen vom guten Geschmack im Mittelalter,⁸⁹ im Barock und bei den Franzosen; er zieht ins Feld für das Richtige, Einfache und Natürliche; er sieht eine Gefahr für die Bildhauerei, falls die Malerei sie beeinflusse: die Malerei müsse im Gegenteil die plastischen Meisterwerke berücksichtigen; nach seiner Ansicht nütze die Kunst der Moral und verwandele Barbaren in gehorsame und gebildete Bürger etc.

Zwar spricht Krylov von der Empfindsamkeit der menschlichen Seele, die von der Natur inspiriert sei, doch kommt er immer wieder auf den Gedanken der künstlerischen Regel zurück, das Schöne der Realität zu entnehmen, um so die „idealische

⁸³ Wie aus der Zusammenfassung des Berichtes von Krylov vom 20. November 1822 hervorgeht, habe der Bildhauer seine Statue um diese Zeit wegen ungünstiger Umstände zum vierten Mal begonnen und trotz allem die Freude an seinem Werk nicht verloren (Sbornik materialov dlja istorii Imperatorskoj S.-Peterburgskoj Akademii chudožestv za sto let eja suščestvovanija. Č. II. S. 171).

⁸⁴ Vgl. Krylovs Mitteilung von der Anfertigung der Statue am 23. August 1823, nachdem die vierte Variante des Hektor wegen der Hitze zerfallen war (RGIA, Bestand 789, Inventarliste 1, Teil 2, Nr. 190, Bl. 3).

⁸⁵ Sorevnovatel' prosveščenija i blagotvorenija. 1825. Č. XXX. Kn. VI. S. 306–322.

⁸⁶ Ebenda. 1825. Č. XXXI. Kn. IX. S. 264–290.

⁸⁷ Ebenda. 1825. Č. XXXII. Kn. X. S. 41–74.

⁸⁸ Vgl.: „Последняя же искра, угасавшего светильника Греции, мелькала в некоторых отношениях изящности искусства в некоторых римских произведениях, где находятся превосходным образом отпечатанные, высокие мысли и великие характеры, но уже ни в одном, и из сих отличных памятников не находится строгой правильности, основанной на законах прекрасной природы [...]“ (RNB, Bestand 542, Nr. 526, Bl. 2).

⁸⁹ Die gotische Kunst bezeichnet Krylov nicht anders als „готическое безобразие“ („eine gotische Ungeordnetheit“).

Schönheit“ herauszubilden. Da Krylov über bescheidene Fremdsprachenkenntnisse verfügte⁹⁰ und sich in seinen Schriften nicht eindeutig auf Autoren bezieht, liegt die Vermutung nahe, dass er seine theoretischen Ansichten von den Professoren der Petersburger Akademie vermittelt bekommen und selbst weiter entwickelt hat. In Italien kam er zweifellos mit denselben Ideen in Berührung, die ja von den in Rom lebenden Künstlern (vor allem Bildhauern) vertreten wurden.

Von den in „Sorevnovatel' prosveščeniija i blagotvorenija“ veröffentlichten Aufsätzen Krylovs verdient „Razbor nekotorych skul'pturnych proizvedenij“ („Analyse einiger Plastiken“) die meiste Aufmerksamkeit. Er enthält eine vereinfachte Chronologie der Kunst des Altertums. Sind bei Winckelmann allerdings vier Perioden zu finden, so spricht Krylov lediglich von dreien: die Ägineten seien Denkmäler des kindlichen Geschmacks der Griechen; der Apoll von Belvedere verkörpere ihren ausgereiften Geschmack; das Denkmal Marc Aurels auf dem Kapitol zeige das „Gepräge des griechischen Geschmacks, der im alten Rom kraftlos geworden ist“ („Отпечаток греческого вкуса, изнемогавшего в древнем Риме“). Die Moses-Beschreibung ist als Beispiel für eine Verirrung des Geschmacks hinzugefügt.

Zu Beginn seines Aufsatzes gibt Krylov einige allgemeine Informationen zu den 15 von der Insel Ägina über Malta nach Rom verbrachten Statuen.⁹¹ Obwohl der Bildhauer die Kämpferfiguren und die Athene gewisser Härte und Unnatürlichkeit bezichtigte, sah er in ihnen wichtige Belegstücke des „rechten Weges“, den die altgriechische Kunst von Anfang an eingeschlagen habe.⁹²

Dieses Ideal der Schönheit hätten die Griechen im Apoll von Belvedere erreicht, den Krylov zuerst recht kurz beschreibt. Zwar ist die Parallele zu einer entsprechenden Stelle in der „Geschichte der Kunst des Altertums“ hier deutlich (Apoll-Statue als Verkörperung des höchsten Ideals, Beschreibung des Gottes nach dem Abschnellen des Pfeils etc.), doch fallen auch wesentliche Unterschiede ins Auge. Sprach Winckelmann von Verachtung und Unmut, die die Python bei der antiken Gottheit hervorrief, ist nach Krylov die Stellung aller seiner Glieder „durch die Leidenschaft des Zorns“ bestimmt:

Мраморная статуя; творение бессмертного Фидиаса.⁹³

Он изобразил его в летах, цветущих прелестью стройности, с торжественною гордостью, презрением и негодованием. Аполлон отходит от пресмыкаю-

⁹⁰ Des Deutschen war Krylov nicht mächtig. Anscheinend konnte er zunächst etwas Französisch und lernte dann Italienisch hinzu.

⁹¹ Die so genannten Ägineten stammen nicht aus dem Giebel eines Jupiter-Tempels (wie Krylov behauptet), sondern von dem Athen-Tempel auf der Insel Ägina. Nachdem sie von Kronprinz Ludwig von Bayern unter Vermittlung von Martin von Wagner 1815 gekauft worden waren, wurden sie von B. Thorvaldsen restauriert und in Rom 1817 ausgestellt. Seit 1830 sind sie in der Münchener Glyptothek zu sehen.

⁹² Sorevnovatel' prosveščeniija i blagotvorenija. 1825. Č. XXXI. Kn. IX. S. 265–266.

⁹³ Winckelmann vermeidet in der „Geschichte der Kunst des Altertums“, den Bildhauer des Apolls von Belvedere namentlich zu erwähnen, und spricht lediglich von dem „weisen Künstler“.

щегося, дерзнувшего нарушить его спокойствие; лук, поднятый в левой руке, привел в ужас чудовище, другая рука, без усилия нанесшая смерть, опущена; противоположность действий головы, рук, ног, как между собою, так и в отношении прочих частей тела, определены страстию гнева; стройность соразмерений умственна; идеал, возвышенный нравственно, отличен в подражании выбором счастливейших красот, рассеянных в природе,⁹⁴ но тут находящихся в паразитальном соединении.⁹⁵

Diesem Absatz ist eine umfangreiche Anmerkung hinzugefügt; eine Passage in ihr knüpft an die Interpretation des göttlichen Verhaltens an. Laut Krylov sei es der Python gelungen, die Ruhe Apolls zu stören; dieser schämt sich, dass er sich zum Zorn erniedrigt habe:

Нравственная гордость оскорбляется и негодует на необходимое усилие, физические чувства смеются гордости умствований, и стыд, что сразился с бессмысленным, прерывается торжеством, ибо конец опасностям. И от того-то такое разнообразие в чертах правильностию образцового лица его: встревоженный стыдится, что унижился до страсти гнева, нарушил свойственное божеству спокойствие духа; все сие ясно отражается на лице. Он не может вдруг успокоить наружности: и улыбается с презрением и гневается, стыдась.⁹⁶

Winckelmann betonte im Gegensatz dazu, dass das Ungeheuer nicht imstande war, die Ruhe der Gottheit zu stören („Aber der Friede, welcher in einer seligen Stille auf derselben schwebet, bleibt ungestört [...]").⁹⁷ Ein für Winckelmann so wichtiges Thema wie die erhabene und veredelnde Wirkung der antiken Statue auf die Seele des Betrachters kommt bei Krylov überhaupt nicht zum Tragen.

Am Schluss des Apoll gewidmeten Abschnitts geht Krylov vom Lob der altgriechischen Darstellungen des nackten Körpers zu einer Hymne an das Tastgefühl über, das er als Hauptsinn preist. Dies begründet seiner Meinung nach die führende Rolle der Bildhauerei unter den anderen Künsten; das erkläre, warum sie zuerst erfunden wurde und warum sie immer die bedeutendste von ihnen bleibe. Krylov schließt diesen Teil seines Aufsatzes mit einer rhetorischen Frage, die seine im Winckelmannschen Ideen-Komplex verwurzelte Verherrlichung der Plastik aphoristisch wiedergibt und ihr eine anthropologische Dimension zuspricht („Was ist der Mensch, als keine sich bewegende Plastik?“):

[...] во время процветания искусств греки столько дорожили наготою, что на юность не только не надевали платья и сандалий, но даже и волосы не распускали, находя что всякая частичка тела, относясь к общему составу строением,

⁹⁴ Winckelmann erwähnt „die einzelnen Schönheiten der übrigen Götter“, die in dieser Apoll-Statue „in Gemeinschaft zusammentraten“.

⁹⁵ Ebenda. S. 269–270.

⁹⁶ Ebenda. S. 271.

⁹⁷ WINCKELMANN J. J. Geschichte der Kunst des Alterthums. Dresden 1764. S. 393.

усугубляет изящность произведений, особенно в пластическом искусстве, только и могущем совершенствами осязаемых форм побеждать с ним спорящую живопись, имеющую несравненно более средств к очарованию зрения, но ненадолго, ибо неопределенное в ней определенному в пластике никак не может противостоять и продолжительнее действовать на образованное человечество, в котором осязаемость берет верх над всеми прочими чувствами. И сей орган не ближе ли всех к струнам сердца? Не по сему ли скульптура и предшествовала прочим подражательным искусствам, а потом всегда преимущественно торжествовала пред всеми? Она и пребудет во всех образованностию отличных веках неоспоримо в первенстве потому, что и сам человек не есть ли движущаяся пластика?⁹⁸

In der berühmten Reiterstatue von Marc Aurel auf dem Kapitol sieht Krylov einen Beweis, dass der letzte Funke des „von dem Licht der Philosophie erfüllten“ Griechenlands noch eine Zeit lang in der römischen Kunst nachwirkte. Die Reiterstatue sei eine Darstellung des idealen Monarchen, der sich von seinem ihn vergötternden Volk nicht trennen will und daher das Pferd langsam schreiten lässt. Wie bekannt, fand Winckelmann diese Statue zu geläufig und weigerte sich daher, sie zu beschreiben.⁹⁹ Krylov behebt dieses Versäumnis und greift dabei auf das Winckelmannsche Wortarsenal zurück, indem er „die feierliche Ruhe“ der Gestalt von Marc Aurel und die Größe seiner Seele unterstreicht:

Царь-философ имеет характер торжественного спокойствия. Он находится между восторгом и равнодушием к благословениям народов. Вот истинное свойство великой души его, на бронзе выпечатанное!¹⁰⁰

In Michelangelos Moses missfällt Krylov die zorngefüllte Pose des Propheten, seine angespannten Muskeln, die geschwollenen Adern. Da der Prophet kein gewöhnlicher Mensch gewesen sei, dürfe er nicht so dargestellt werden, als ob er über solche Leidenschaften nicht erhaben wäre („Глава народа, законодатель, пророк и не возвышен над страстями!“).¹⁰¹ Die nun folgenden Vorwürfe zeigen ganz deutlich die Abhängigkeit der Ideale Krylovs von Winckelmanns Formel „edle Einfalt, stille Größe“ – in der Statue gäbe es keine Größe, keine Einfalt, keine Stille:

А в изображении его нет величия, то есть простоты, которая одна только дает истинную важность! В его изображении также нет спокойствия; страсти волнуют душу: гнев на лбу, сокрушение в очах, негодование в устах напечатлены! Борода же столь длинна, что закрывает половину фигуры, чего же она не сокрыла, то закутано одеянием и неестественным, но манерным образом, без искусной расчетливости изгибов оного.¹⁰²

⁹⁸ Sorevnovatel' prosveščeniija i blagotvorenija. 1825. Č. XXXI. Kn. IX. S. 275–276.

⁹⁹ WINCKELMANN J. J. Geschichte der Kunst des Alterthums. Dresden 1764. S. 413.

¹⁰⁰ Sorevnovatel' prosveščeniija i blagotvorenija. 1825. Č. XXXI. Kn. IX. S. 277.

¹⁰¹ Ebenda. S. 280.

¹⁰² Ebenda. S. 281.

Anschließend formuliert Krylov, was er für das beständig Wertvolle in den Bildenden Künsten hält: das sei „die natürlich idealische Schönheit“.¹⁰³ Zwar habe Michelangelo den falschen Weg eingeschlagen, doch sei er ein Genie gewesen, was alle seine Unternehmen und insbesondere seine Ergänzungen antiker Statuen unter Beweis gestellt hätten. Folglich seien der Aberglaube und das Fehlen einer rationalistischen Selbstbegrenzung des Schwebens seines freien Geistes dafür verantwortlich, dass sein Geschmack sich in eine falsche Richtung entwickelt habe.¹⁰⁴

Obwohl Krylov offensichtlich meinte, die ewigen Gesetze der Kunst begriffen und etwas außerordentlich Bedeutendes geleistet zu haben, sind seine Gedanken von jeglicher Originalität weit entfernt. Winckelmannsche Thesen erscheinen bei Krylov in recht verblasster und verschwommener Form, gewonnen hauptsächlich aus dem Unterricht an der Petersburger Akademie und mit eigenen Bemerkungen gestreckt. Sowohl Krylovs Schriften als auch Gal'bergs römische Briefe bezeugen, dass Winckelmanns Ideen sowohl unter russischen als auch unter europäischen Bildhauern am Anfang des 19. Jahrhunderts stärksten Einfluss hatten. Es liegt auf der Hand, warum: diese Gedanken boten ihnen vielerlei Arbeitsanweisungen und schmeichelten ihrem Bewusstsein, zu Vertretern der wichtigsten aller Künste zu zählen.

6. V. K. Kjučel'beker (1820) und V. A. Žukovskij (1821) als Betrachter der Dresdner Gemäldegalerie

In den Anfang der 1820er Jahre fallen zwei Dresdner Besuche bedeutender Vertreter der russischen romantischen Bewegung – V. K. Kjučel'bekers und V. A. Žukovskijs.¹⁰⁵ Der erstere hinterließ eine umfangreiche Beschreibung der Dresdner Gemäldegalerie, die größtenteils 1824 in Periodika erschien; der letztere veröffentlichte im selben Jahr einen der „Sixtinischen Madonna“ gewidmeten Beitrag im Almanach „Poljarnaja zvezda“. Da Winckelmann an der Wiege des Kults um die „Sixtinische Madonna“ gestanden hatte und die Dresdner Gemäldegalerie dank ihm in der europäischen Kulturlandschaft erheblich an Bedeutung gewonnen hat,¹⁰⁶ ergibt sich die Frage, ob sein Einfluss in diesen längst bekannten Texten entschlüsselt werden kann, zumal die Forschung sich bis jetzt lediglich auf die Relevanz von Wackenroders „Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ (1796) für die beiden Autoren konzentriert hat.

¹⁰³ „В подражательных искусствах одна только естественно идеальная красота имеет неизменную цену во всех веках!“ (Ebenda. S. 281).

¹⁰⁴ Ebenda. S. 283.

¹⁰⁵ Zur Rezeption der Dresdner Kunstgalerie in der russischen Literatur: DANILOVA I. E. Russkie pisateli i chudožniki XIX veka o Drezdenskoj Galeree. In: ALPATOV M. V., DANILOVA I. E. Starye mastera v Drezdenskoj galeree. M. 1959. S. 9–38; DANILEVSKIJ R. JU. Zametki o temach zapadno-evropejskoj živopisi v russkoj literature. In: Russkaja literatura i zarubežnoe iskusstvo. L. 1986. S. 268–298.

¹⁰⁶ Vgl. Einführung, 4.

Über den Entstehungsweg der künstlerischen Interessen Kjuhel'bekers ist kaum etwas bekannt, allerdings wohnte er als Studierender des Lyzeums in Carskoe Selo P. E. Georgievskijs Vorlesungen bei – zusammen mit Del'vig und Puškin.¹⁰⁷ Auf den Dresdner Seiten seines „Putešestvie“ vertritt er eine ausgeprägte Werteskala, die im letzten Absatz des Briefes XXIV als Schlussfolgerung des Galerierundgangs formuliert wird: die Niederländer hätten lediglich über technische Fertigkeiten verfügt; sowohl die alten deutschen als auch die alten italienischen Maler dienten der Dichtung und könnten sich nicht zum Ideal aufschwingen; erst die späteren italienischen Meister hätten das Vollkommene am besten gefühlt, begriffen und wiedergegeben – und niemand besser als Raffael.¹⁰⁸ Ohne auf zahlreiche Äußerungen Kjuhel'bekers über die Meisterwerke von Correggio, Tizian, Guido Reni, den Brüdern Caracci, Rembrandt, van den Werff, van Dyck, Mengs u. a. einzugehen, ist es dennoch sinnvoll, zwei Aspekte zu behandeln: seine Meinung zu Rubens und seine Beschreibung der „Sixtinischen Madonna“.

Wie früher N. A. L'vov, überschüttete Kjuhel'beker Rubens mit Häme – die Grazien hätten Rubens nie besucht, seine Frauen seien fett und ekelhaft, seine Venusbilder stellten nackte holländische Bürgerinnen dar, seine Götter seien verkleidete Kaufleute, Matrosen und Scholaren.¹⁰⁹

Kjuhel'bekers Abhängigkeit vom Winckelmannschen Ideenkomplex tritt zutage, indem er „Den trunkenen Herkules, von einer Nympe und einem Satyrn geführt“ (1615–20) in Verbindung mit dem Farnesischen Herkules bringt und auf die Formel „edle Einfalt, stille Größe“ zurückgreift. Obwohl Herkules betrunken sei, sollten seiner Figur doch Größe, Stille und Harmonie eigen sein. Kjuhel'beker plädiert für Stille und für das heitere Selbstvergessen (dabei paraphrasiert er einen anderen Ausdruck Winckelmanns – „heitere Stille“ – der auf betrunkene Gottheiten angewandt wurde):

Особенно поразили меня следующие: Геркулес в сообществе Вакханта и Фавна; пьяный, он лишился своей силы, он идет, опираясь на них, он шатается. Задача трудная! Как представить полубога в унижении, но необходимо с печатню, с остатками прежнего величия? Рубенс не затруднился ее разрешением: он, кажется, имел в виду в своей картине Фарнезского, или покоящегося, Геркулеса. Но где же спокойствие, где же тишина, истинный признак силы, – характер сего превосходного творения древности? Скажут: „Эта тишина должна была исчезнуть в пьяном Геркулесе“ – не вижу необходимости! Представь его лицо веселым, ясным, смеющимся; но к чему разрушить гармонию его огромных размеров? Исполинские его члены, кажется, готовы отделиться от тела, туловище обременено мускулами, но лишено энергии. Одним словом: по моему

¹⁰⁷ Vgl. Kap. XIII, 1.

¹⁰⁸ Mnemozina. 1824. Č. I. S. 109–110. Vgl.: KJUHEL'BEKER V. K. Putešestvie. Dnevnik. Stat'i. Izd. podg. [M. G. Al'tšuller,] N. V. Koroleva, V. D. Rak. L. 1979. S. 35.

¹⁰⁹ „[...] но Грации не посещали Рубенса: его женщины тучны и отвратительны; его Венеры – голые мещанки; его боги – переодетые купцы, матрозы и школьники“ (Mnemozina. 1824. Č. I. S. 68).

мнению, Гerkулеса можно было представить в веселом забвении от даров Вакховых, но не в скотском унижении.¹¹⁰

Bei der Beschreibung der „Sixtinischen Madonna“ ist Wackenroders Einfluss für Kjučel'beker zweifellos entscheidend – das Wort „видение“ (Vision) spielt auf die zentrale Episode in „Raffaels Erscheinung“ in den „Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ an. Es sei hier jedoch angemerkt, dass Wackenroder Raffaels Meisterwerk nicht beschreibt; viel wichtiger sind für ihn: der psychologische Zustand des Renaissance-Künstlers, seine mystische Ahnung, Einblick in die Welt der höheren Wesen und die erlebte Offenbarung.¹¹¹ Kjučel'beker hingegen widmet der „Sixtinischen Madonna“ eine ausgedehnte Passage. Sowohl bei Winckelmann als auch bei Kjučel'beker ist die göttliche Stille in der Darstellung Mariens ausschlaggebend: „Передо мною видение – не земное: небесная чистота, вечное, божеское спокойствие на челе младенца и девы [...]“.¹¹²

* * *

Es gibt mehrere Gründe, Winckelmanns Beschreibung zu den Prätexten von Žukovskijs „Rafaëleva Madonna“ zu zählen.¹¹³ Dieser Auszug aus dem Brief an die Großfürstin Aleksandra Fedorovna vom 29. Juni / 10. Juli 1821 entstand ein halbes Jahr nach dem Besuch der Gemäldegalerie¹¹⁴ und wurde drei Jahre später veröffent-

¹¹⁰ Ebenda. S. 68–69.

¹¹¹ Vgl. im Original und in der gemeinsamen russischen Übersetzung von S. P. Ševyrev, V. P. Titov und N. A. Mel'gunov: [VAKKENRODER V. G.] Ob iskusstve i chudožnikach. Razmyšlenija otšel'nika, ljubitelja izjašnogo, izdannye L. Tikom. M. 1826. S. 7.

¹¹² Mnemozina. 1824. Č. I. S. 104–105.

¹¹³ Žukovskij kam anscheinend recht früh mit dem Winckelmannschen Gedankenkomplex in Berührung. So verglich er 1808 den jungen Architekten N. F. Alferov mit Winckelmann: „Этот молодой человек – в котором (почему знать!) мог бы со временем образоваться русской Винкельман“ (Vestnik Evropy. 1808. Č. 38. Nr. 7. S. 207). Der Künstler unternahm auf sein eigenes Risiko eine Griechenlandreise, um antike Tempel zu sehen, und geriet dabei in eine finanziell schwierige Situation. Žukovskij veröffentlichte zwei Berichte von Alferov in dem von ihm redigierten „Vestnik Evropy“ und warb bei den Lesern um finanzielle Unterstützung.

¹¹⁴ Vgl. einen äußerst knappen Eintrag vom 25. November / 7. Dezember 1820 in Žukovskijs Tagebuch: ŽUKOVSKIJ V. A. Dnevnik. S primeč. I. A. Byčkova. SPb. 1903. S. 93. Während derselben Auslandsreise besuchte Žukovskij H. Füssli, einen Bekannten Winckelmanns, in der Schweiz. Der Eintrag vom 26. September 1821 deutet auf ein intensives, Winckelmann gewidmetes Gespräch: „26 [среда]. Поутру [дома]. К Вецелю: Его эскизы. К Фисли: его связь с Винкельманом. Известие о смерти Винкельмана“ (Ebenda. S. 155). Žukovskij besichtigte 1833 erstmals die Kunstschatze Italiens; leider sind seine Notizen aus dieser Reise ebenso knapp, wie wenig aufschlußreich. Vgl. z. B. seine Äußerung über die Statuen in den Uffizien: „Ниобея. В Трибуне статуи Венеры и Аполлона (красота, идеальный облик голов), Le Rémouleur, Фавн, борцы“ (Ebenda. S. 298).

licht.¹¹⁵ Wie bei Wackenroder sei die „Sixtinische Madonna“ dank einer Vision entstanden – aber diese Behauptung ist das einzige, was den Text Žukovskijs mit den „Herzensergiessungen“ verbindet. Die bis jetzt übersehene Beziehung von „Rafaëleva Madonna“ zu den „Gedanken über die Nachahmung“ spiegelt sich m. E. in Folgendem wider. Erstens wird das Gemälde als Erzeugnis der Seele des Künstlers betrachtet – der „schönen“ bei Winckelmann und der „großen“ („великой“) bei Žukovskij; im Bild lebe sie weiter. Zweitens nimmt der Begriff der Größe („величие“, „великость“) den zentralen Platz in „Rafaëleva Madonna“ ein und wird mehrfach wiederholt. Drittens sieht der russische Dichter Ruhe, Reinheit und Größe („спокойствие, чистоту и величие“) in der „Sixtinischen Madonna“; in ihr sei keine Bewegung zu erkennen.

Es dürfen auch wesentliche Unterschiede nicht verschwiegen werden, die auf weltanschauliche Differenzen zwischen dem Heiden Winckelmann und dem überzeugten Christen Žukovskij zurückgehen. So spielt die von Winckelmann unterstrichene Verbindung der „Sixtinischen Madonna“ mit antiken Statuen für Žukovskij überhaupt keine Rolle. Seine „Rafaëleva Madonna“ ist eindeutig christlich gefärbt. Dem Betrachter werde zusammen mit dem hl. Sixtus und der hl. Barbara gegönnt, den Christus im Schoß der Gottesmutter und damit die höhere Welt zu erblicken. Die platonische Doppelwelt-Vorstellung Winckelmanns wird von einer ähnlichen, jedoch christlichen ersetzt. Der zweite wesentliche Unterschied ist, dass die „Sixtinische Madonna“ laut Žukovskij „ein rührendes Gefühl der Größe“ in der Seele der Betrachter auslöst („душа распространялась; какое-то трогательное чувство величия в нее входило“). Hier greift der Dichter auf den Rührungsbegriff zurück, distanziert sich dadurch von Winckelmann und macht seine Abhängigkeit von der Literatur der Empfindsamkeit sichtbar.

Wie ausgeführt, inspirierte Wackenroder die beiden russischen Literaten zu den der „Sixtinischen Madonna“ gewidmeten Texten mit seinen „Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders“. In diesem Buch fehlte ihnen jedoch ein Vorbild für die eigentliche Beschreibung des Meisterwerks. Sie griffen daher – bewusst oder unbewusst – auf Winckelmanns Sicht der antiken Götterstatuen zurück und wählten Kategorien wie Ruhe, Stille und edle Einfalt zum Ausgangspunkt ihrer Bewertungen und Reflexionen über malerische Darstellungen.

¹¹⁵ ŽUKOVSKIJ V. A. Rafaëleva Madonna (Iz pis'ma o Drezdenskoj galeree). In: Poljamaja zvezda na 1824 god. SPb. 1824. S. 241–249.

X. BATJUŠKOV UND DIE SCHÖPFERISCHEN IMPULSE DES A. N. OLENIN-ZIRKELS

1. Winckelmann in Olenins Biographie und Schriften

Die Bedeutung Aleksej Nikolaevič Olenins (1763–1843), seines Zirkels und seines Salons für die russische Literatur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist unbestritten. Den im Olenin-Zirkel geprägten literarischen Stil bezeichnete B. V. Tomaševskij als „Empire“.¹ Er betonte die führende Rolle A. N. Olenins, V. A. Ozerovs und N. I. Gnedičs bei der Erarbeitung der ästhetischen Basis des Zirkels, der verschiedene Künste umspannte. Das russische Empire habe den Klassizismus des 18. Jahrhunderts unter dem Einfluss der Empfindsamkeit abgelöst. Sie sei eines der Hauptmerkmale dieser Strömung gewesen, die ebenfalls in der Antike nach sentimentalischen Vorbildern gesucht habe: So hätten z. B. die römischen Elegiker (Tibull, Catull, Propertius) als nachahmenswerte Muster in der Lyrik gedient. Die Kenntnisse über die Antike seien dank systematischer Ausgrabungen und zahlreicher Veröffentlichungen erheblich präzisiert worden. Zugleich hätten die Inspiration gefördert: Ossian, die skandinavische Mythologie, die italienische Renaissancedichtung. In dieser insgesamt aufschlussreichen und gelungenen Definition fehlen zwei Hinweise: auf den N. A. L'vov-Zirkel als direkten Vorgänger desjenigen von Olenin und auf Winckelmann als Anreger der antikisierenden Tendenzen in diesem Umfeld.

Winckelmanns und Lessings Schriften spielten nachgewiesenermaßen eine außerordentliche Rolle für die Prägung des jungen Olenin während seines Deutschlandaufenthalts.² 1781–1785 besuchte er eine Artillerieschule in Dresden, wo er „sowohl militärische als auch literarische Wissenschaften erlernte“. Seinen jugendlichen Philhellenismus bezeugte Olenin im Entwurf seiner Autobiographie: Entweder seine Lehrer oder sein angeborenes Gefühl für das Schöne hätten den ganzen Intellekt auf Kunstwerke des ruhmreichsten Volkes der Antike, der Griechen, gelenkt.³

Olenin veröffentlichte im Laufe seines langen Lebens relativ viel (archäologische, ethnographische und populärwissenschaftliche Aufsätze in Periodika und Bro-

¹ TOMAŠEVSKIJ B. V. K. N. Batjuškov. In: BATJUŠKOV K. N. *Stichotvorenija. Vstup. stat'ja, red. i primec.* B. Tomaševskogo. L. 1948. S. XXVI.

² STOJANOVSKIJ N. I. *Očerki žizni Olenina*. SPb. 1881. S. 3; KUBASOV I. A. A. N. Olenin. SPb. 1904. S. 4 (Sonderdruck aus „Russkij biogr. slovar“); GILLET'SON M. I. *Molodoj Puškin i arzamasskoe bratstvo*. L. 1974. S. 4; TIMOFEEV L. V. *V krugu družej i muz. Dom A. N. Olenina*. L. 1983. S. 7; GOLUBEVA O. D. A. N. Olenin. SPb. 1997. S. 10; EVSEVA M. K. A. N. Olenin. In: *Russkie pisateli. 1800–1917: Biogr. slovar'*. Bd. 4. M. 1999. S. 420; FAJISOVIČ V. M. *Gody v Arkadii*. In: OLENINA A. A. *Dnevnik. Vospominanija*. SPb. 1999. S. 10.

³ „В молодости моей наставники ли мои или собственное неизъяснимое чувство изящного устремили все мое помышление к древним произведениям искусства, к славнейшим [из всех] народов — [произведения] древнего грека в понимании моем получили преимущество по сей части пред прочими народами“ (OLENIN A. N. *Otryvok dlja avtobiografii*. In: RGB, Bestand 211, Nr. 3622, 16. Bl. 1–1v).

schüren, Anweisungen zur Platzierung der Bestände der Öffentlichen Bibliothek etc.), legte aber seine Kunstanichten nie systematisch dar. Seine lokalen Problemen gewidmeten Aufsätze sind von lapidarer Ausdrucksweise; die Erwähnungen zu Winckelmann darin sind meist zu flüchtig, um seine Bedeutung für Olenin zu erschließen. Winckelmann wird lediglich einmal direkt zitiert: im Motto aus „Anmerkungen über die Baukunst der Alten“ zu dem von Olenin zusammengestellten Programm eines Kurses für Architekturstudenten an der Petersburger Akademie der Schönen Künste (dem russischen Text ist der französische hinzugefügt):

Разнообразие есть источник приятства: в речи, как и в архитектуре, оно служит к прельщению ума и зрения, и когда утонченность (вкуса) соединена с простотою, то из сего происходит изящность, ибо вещь тогда совершенна, когда в себе соединяет все существенно ей нужные части.⁴

Olenin hätte kein anderes Zitat finden können, das von Winckelmanns Schlüsselbegriffen wie „Vielfältigkeit“, „Anmut“, „Einfalt“ und „Schönheit“ strotzt, jedoch trägt die „Programma polnogo kursa teorii zodčestva“ zum Thema recht wenig bei. Es klingt paradox, aber in der Tat sind die Schriften und Aktivitäten aus Olenins Umfeld für seine Winckelmann-Verehrung viel aufschlussreicher als seine eigenen Werke. Da Olenin von dienstlichen Aufträgen überhäuft war⁵ und immer weniger Zeit für eigene kreative Unternehmungen hatte, nutzte er seine zunehmenden Möglichkeiten und das Gewicht des Staatsmannes, um sich für andere einzusetzen, die eine Kulturpolitik in seinem Sinne verwirklichten. Da hierzu die Verbreitung von Winckelmanns Ideen und Schriften gehörten, soll das Augenmerk drei Gesinnungsgenossen aus dem engsten Umfeld gelten: K. N. Batjuškov, N. I. Gnedič und V. I. Grigorovič.⁶

2. „Der plastische Batjuškov“

Wird von Batjuškovs Lyrik gesprochen, so ist das Merkmal ihrer skulpturenhaften „Plastizität“ seit V. G. Belinskij zu einem locus communis geworden. Er stellte 1840 dem Namen des Dichters das Epitheton „plastičeskij“ in der Rezension der Gesamten Werke A. A. Marlinkijs bei.⁷ Im dritten Artikel seiner „Stat'i o Puškine“

⁴ [OLENIN A. N.] Programma polnogo kursa teorii zodčestva i stroitel'nogo iskusstva dlja učenikov (akademistov) Imperatorskoj Akademii chudožestv. SPb. 1831. S. 1. Vgl.: WINCKELMANN J. J. Remarques sur l'architecture des anciens [...]. Paris 1783. P. 76.

⁵ Olenin leitete die Kaiserliche Öffentliche Bibliothek de facto seit dem 27. April 1808, als er auf Bitte von A. S. Stroganov zu seinem „Helfer“ in Fragen ihrer Administration ernannt wurde. Neben zahlreichen anderen Posten hatte er seit 1811 das Amt des Direktors der Öffentlichen Bibliothek und seit 1817 das des Präsidenten der Akademie der Schönen Künste inne.

⁶ Außer diesem Kapitel siehe Kap. XI; XII, 3.

⁷ BELINSKIJ V. G. Polnoe sobranie sočinenij. M. 1954. Bd. IV. S. 26. Vgl. in derselben Ausgabe: „До Пушкина не было у нас ни одного поэта с таким классическим тактом, с такою пластическою образностью, если так можно выразиться, как Батюшков“ (Bd. V. S. 254), „В стихе его есть упругость и пластика“ (Bd. V. S. 551), „гармония и пластика –

(„Aufsätze über Puškin“) schrieb Belinskij 1843 bildhaft von der Marmor-Drapierung des Batjuškovschen Verses:

В стихах его много пластики, много *скульптурности*, если можно так выразиться. Стих его часто не только слышим уху, но видим глазу: хочется ощупать извивы и складки его мраморной драпировки.⁸

Im selben Artikel bezeichnete Belinskij die Antike als eine Werkstatt, durch die jede Literatur hindurchgehen müsse, um ihre Schönheit entfalten zu können. Batjuškov sei der erste derjenigen gewesen, die dort einen Besuch abgestattet hätten. Dort sei er von den Schöpfungen des griechischen Meißels ergriffen worden – voll „von edler Einfalt und stiller plastischer Schönheit“.⁹

Но Батюшков сближился с духом изящного искусства греческого сколько по своей натуре, столько и по большему или меньшему знакомству с ним через образование. Он был первый из русских поэтов, побывавший в этой мировой студии мирового искусства; его первого поразили эти изящные головы, эти соразмерные торсы – произведения волшебного резца, исполненного благородной простоты и спокойной пластической красоты. Батюшков, кажется, знал латинский язык и, кажется, не знал греческого [...].¹⁰

Am weitesten ging in dieser Hinsicht E. G. Ètkind, der die Mehrzahl von Batjuškovs Gedichten als „verbale Plastiken“ betrachtet wissen wollte, dabei aber nicht über allgemeine Deklarationen hinauskam.¹¹

Speziell zum Thema „Batjuškov und Winckelmann“ äußerte sich bis jetzt nur A. L. Zorin,¹² der, L. N. Majkov¹³ und B. V. Tomaševskij folgend, die Bedeutung

словом, виртуозность стиха“ (Bd. VI. S. 291), „стих Батюшкова, пластика, и виртуозность его поэзии“ (Bd. VI. S. 294), „основатель пластически-художественного элемента в русской поэзии“ (Bd. IX. S. 679) etc.

⁸ Ebenda. Bd. VIII. S. 224.

⁹ Dass es sich an dieser Stelle um ein Zitat der berühmten Formel Winckelmanns handelt, wurde von den Kommentatoren des gründlich edierten Klassikers nicht vermerkt.

¹⁰ Ebenda. S. 224–225.

¹¹ So sah Ètkind im Gedicht „Na smert' suprugī F. F. K[okoški]na“ (1811) nicht nur eine Beschreibung der Grabstatue, den I. P. Martos angefertigt hatte, sondern auch sein gesamtes verbales Äquivalent: „Каждое существительное в тексте стихотворения превращается в аллегорический образ, в часть большой пластической группы. Каждый глагол связан с одним из таких образов. А все вместе оказывается *словесной скульптурой*, в которой все – до последних частности – согласовано в единой образной системе“ (ÈTKIND E. G. Razgovor o stichach. M. 1970. S. 143).

¹² ZORIN A. L. Sehnsucht nach dem Süden – Konstantin Batjuškov. In: Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht. 19. Jahrhundert: Von der Jahrhundertwende bis zu den Reformen Alexanders II. München 1998. S. 504–527. Eine geänderte russische Version des Artikels: ZORIN A. L. Batjuškov i Germanija. In: Mirovoe drevo. 1997. Vyp. 5. S. 144–164.

¹³ Majkovs Ansicht nach war Olenin derjenige, der Batjuškovs Aufmerksamkeit auf die „Geschichte der Kunst des Alterthums“ lenkte (БАТЮШКОВ K. N. Sočinenija. So stat'eju o žizni

des Olenin-Zirkels für die Herausbildung der ästhetischen Ansichten des jungen Dichters unterstrich und den Einfluss Winckelmanns in erster Linie in Batjuškovs Äußerungen bezüglich südlicher und nördlicher Sprachen und Kulturen sah. Er wies auch auf die Vermittlerrolle von Mme de Staël hin.¹⁴ Eine der Hauptschlussfolgerungen Zorins – die Grækophilie des Dichters sei deutschen Ursprungs und deutscher Prägung – wurde von I. A. Pil'sčikov angezweifelt; Batjuškovs Klassizismus sei eher italienisch als hellenisch, da Batjuškov selbst bedauert habe, kein Griechisch gelernt zu haben.¹⁵

Meiner Ansicht nach sind nicht die Sprachkenntnisse Batjuškovs, sondern seine Prioritätensetzung und seine Aneignung gewisser kulturgeschichtlicher Konzepte von Belang. Obwohl Batjuškov (wie auch Winckelmann) sich lediglich in Italien aufhielt und nie griechischen Boden betrat, war das antike Hellas für den russischen Dichter der Entstehungsort derjenigen Prozesse, welche die antike Kunst insgesamt profilierten und ihr auf ewig eine außerordentliche Bedeutung verliehen hätten. Stellt man die Frage nach dem Ursprung dieser Ansichten, so tritt ihre deutsche Herkunft zu Tage.

3. Batjuškovs Privatbriefe als Spiegel seiner künstlerischen Eindrücke und Prioritäten

Durch seine Verwandtschaft mit Michail Nikitič Murav'ev gehörte Batjuškov seit seinen Jugendjahren zur literarisch-künstlerischen Elite Russlands. Seit Mitte der 1800er Jahre frequentierte Batjuškov den Olenin-Salon, der seinen antikisierenden Geschmack prägte. Einen Einblick in die Welt seiner Schwärmereien und Prioritäten gewähren zahlreiche Briefe des Dichters.¹⁶

Im Brief an D. V. Daškov vom 25. April 1814 berichtete Batjuškov über die ersten Eindrücke von Paris, wohin er als Offizier der siegreichen Armee nach dem Ende der Napoleonischen Kriege gelangte.¹⁷ Die Russen hätten wie im Rausch ge-

i sočinenijach K. N. Batjuškova, napisannoju L. N. Majkovym, i primeč., sost. im že i V. I. Saitovym. SPb. 1885. Bd. I. S. 48).

¹⁴ Vgl. Batjuškovs Artikel „Ariost i Tass“ (1815) und seine Briefe an Gnedič vom 27. November bis 5. Dezember 1811.

¹⁵ „Классицизм Батюшкова – итальянский, а не эллинский“ etc. (PIL'SČIKOV I. A. Literaturnye citaty i alljuzii (kommentarij k akademičeskomu kommentariju. 1–2). In: Philologica. 1994. T. 1. Nr. 1/2. S. 207).

¹⁶ Erstmals von L. N. Majkov und V. I. Saitov gesammelt und sorgfältig ediert: BATJUŠKOV K. N. Sočinenija. SPb. 1888. Bd. III. In diesem Kapitel wird die folgende Ausgabe mit der Angabe des Bandes und der Seite zitiert: BATJUŠKOV K. N. Sočinenija v dvuch tomach. Sost., podg. teksta i komment. V. A. Košeleva i A. L. Zorina. M. 1989. Bd. I–II.

¹⁷ Dieser Brief wurde 1827 veröffentlicht: Pamjatnik otečestvennyh muz, izdannij na 1827 god B. Fedorovym. SPb. 1827. S. 24–36. Die Zeitgenossen waren sich des literarischen Werts von Batjuškovs Briefen durchaus bewusst, daher erschienen viele von ihnen noch zu seinen Lebzeiten in den Periodika (der Autor konnte dies wegen seiner geistigen Umnachtung nicht verfolgen).

lebt: Theater, das dramatische Spiel von Talma und Brunet, Apoll von Belvedere, Raffaels Gemälde, Gärten, Paläste usw. Sich selbst und seine Kampfgenossen bezeichnete der Dichter als „Reisende, die im Unterschied zu den anderen bewaffnet sind“.

In demselben Brief kehrte Batjuškov zu der berühmten Statue nochmals zurück und eröffnete eine Liste seiner Lieblingssehenswürdigkeiten mit einem Hinweis auf Winckelmanns Beschreibung. Dass diese jedoch keinen Eindruck vom Meisterwerk bieten könne, betonte Batjuškov mit dem geflügelt gewordenen Satz: „Aber dieser Marmor ist doch Gott!“. Damit brach der Dichter nicht mit Winckelmanns Begriff vom Apoll von Belvedere, sondern fand eine komprimierte Formel, um den religiösen Aspekt der Betrachtung noch deutlicher zum Ausdruck zu bringen. Winckelmanns These von der veredelnden Wirkung der Statue wird am Ende der Passage veranschaulicht. Nach jedem Besuch des Apolls, den sogar einfache Soldaten entzückt betrachtet hätten, fühle Batjuškov sich „besser geworden“:

Теперь вы спросите меня, что мне более всего понравилось в Париже? Трудно решить. Начну с Аполлона Бельведерского. Он выше описания Винкельманова: это не мрамор, бог!¹⁸ Все копии этой бесценной статуи слабы, и кто не видал сего чуда искусства, тот не может иметь о нем понятия. Чтоб восхищаться им, не надо иметь глубоких сведений в искусствах: надобно чувствовать. Странное дело! Я видел простых солдат, которые с изумлением смотрели на Аполлона. Такова сила гения! Я часто захожу в музей единственно с тем, чтобы взглянуть на Аполлона, и, как от беседы мудрого мужа и милой, умной женщины, по словам нашего поэта, „лучшим возвращаюсь“.¹⁹ (II, 278–279).

Im Brief an E. G. Puškina vom 3. Mai 1814 beschrieb Batjuškov einen imaginären Spaziergang mit seinem Freund D. P. Severin durch Paris, erwähnte dieselben Meisterwerke im mondänen Ton und distanzierte sich ironisch von der Atmosphäre ihrer oberflächlichen Bewunderung:

Мы пробежим музей, мы не станем терять времени в рассматривании картин и статуй, мы знаем, что перед Аполлоном, Венерою и Лаокооном надобно сказать: ах! – повторить это восклицание перед картинами Рафаэля, с описанием их в руках, разумеется [...] (II, 282–283).

Nach seiner Rückkehr aus Europa erreichte der Dichter seine Entlassung aus der Armee; ihm wurde bewusst, dass eine Klimaveränderung für seine geschwächte Gesundheit notwendig war. Auch wegen der schöpferischen Pläne und künstlerischen Interessen strebte er nach Italien. Ende Juli 1818 wurde sein Gesuch um einen Posten an der russischen Botschaft in Neapel positiv beschieden; am 18. November desselben Jahres begab er sich über Wien, Florenz und Rom nach Neapel.

¹⁸ Vgl. bei Puškin in „Der Dichter und der Pöbel“ („Poët i čem“) in Bezug auf Apoll von Belvedere: „Но мрамор сей ведь Бог!“ (siehe ebenfalls Kap. XIII, 5).

¹⁹ Im letzten Satz wird I. I. Dmitrievs Vers zitiert.

Die Jahre vor der Abreise können als eine Zeit der erneuten Annäherung an Olenin bezeichnet werden: im August 1817 hatte Batjuškov eine Stelle als Bibliotheksgelhilfe an der Petersburger Öffentlichen Bibliothek bekommen. Die Ernennung Olenins zum Präsidenten der Akademie der Schönen Künste hatte Batjuškov in einem Brief an ihn vom Juni 1817 begrüßt, in dem Olenin in einem Atemzug mit Mengs und Winckelmann genannt wird (er zeichne wie Mengs und schreibe wie der beredte Winckelmann):

Порадуемся лучше с ними, и вместе со всеми умными, просвещенными и здоровыми рассудком людьми: наконец у нас президент в Акад[емии]:

Художеств, президент,
Который без педанства,
Без пузы барской и без чванства,
Забот неся житейских груз
И должностей разнообразных бремя,
Еще находит время
В снегах отечества лелеять знобких муз,
Лишь для добра живет и дышет,
И, к сим прибавьте чудесам: Как Менгс – рисует сам,
Как Винкельман красноречивый – пишет. (II, 444).

Vor der Abreise nach Italien erhielt Batjuškov mehrere kleinere Aufträge von Olenin,²⁰ von deren Ausführung er im Brief vom Februar 1819 schrieb. In Florenz habe sich der Dichter erkundigt, wie hoch die Kosten der Abgüsse der berühmten Statuen für die Akademie wären. Er misst den hier vom Bayrischen Hof angeschafften ägyptischen Statuen lediglich eine historische Bedeutung bei, deren „barbarische Formen“ kein Nachahmungsobjekt für die Künstler bilden könnten (II, 531).²¹

In Rom fühlte sich Batjuškov von den Resten der Antike überwältigt, die er fleißig besichtigte. Er stattete Canova einen Besuch ab, bewunderte die letzten Werke von Bertel Thorvaldsen und Vincenzo Camuccini, traf O. A. Kiprenskij und F. M. Matveev,²² inspizierte im Auftrag Olenins die Lebensumstände russischer Stipendiaten.²³ In der Ewigen Stadt kamen die der Antike zugewandten Vorlieben des Dichters mit einer moderneren Kunstrichtung in Berührung – hier sah er zum ersten Mal Werke der Nazarener. Batjuškov behagten weder ihre Vorbilder noch ihre Fähigkeiten (II, 532).

²⁰ Vgl. diesbezüglich Olenins Brief vom 10. November 1818 an Batjuškov (GARF, Bestand 279, Inventarliste I, Nr. 1161, Bl. 3).

²¹ Batjuškova Meinung entspricht durchaus derjenigen von Winckelmann; vgl. vor allem: WINCKELMANN J. J. Geschichte der Kunst des Alterthums. Dresden 1764. S. 31ff.

²² Der Maler Fedor Michajlovič Matveev (1758–1826), J. Ph. Hackerts Schüler, kam 1781 nach Rom und wurde hier ansässig (seit 1813 Mitglied der Akademie S. Luca).

²³ Vgl. Kap. IX, 2.

Verzichtete Batjuškov im Brief an Gnedič vom Mai 1819 darauf, Neapel und seine nächste Umgebung zu schildern,²⁴ so lieferte er jedoch eine ausgedehnte Passage über Pompeji im Brief an Karamzin vom 24. Mai 1819 und teilte hierin mit, dass er schon viermal die Ausgrabungen besichtigt und zweimal den Vesuv bestiegen habe. Im Sommer 1819 befasste sich der Dichter mit der Beschreibung von Antiken in der Umgebung Neapels (dieser Text ist nicht erhalten), wie aus dem Brief an Žukovskij vom 1. August hervorgeht (II, 557).

Die Übersicht der Stellen in Batjuškovs Briefen, die sich auf Winckelmann beziehen, zeigt einen hohen Abhängigkeitsgrad von seinen Ansichten. Dies lässt sich sowohl durch das Studium von Winckelmanns Schriften (vor allem der „Geschichte der Kunst des Altertums“) als auch durch Anregungen seitens Olenin und Gnedič erklären.

4. Die plastische Komponente in „Progulka v Akademiju chudožestv“ (1814)

Über Batjuškovs Inspiration durch Winckelmanns Ideen kann nicht nur aus seinen Privatbriefen geschlossen werden, sondern auch aus seiner künstlerischen Prosa, von der „Progulka v Akademiju chudožestv“ („Spaziergang in die Akademie der Schönen Künste“) in erster Linie genannt werden muss.²⁵ Für ihre Entstehung war Olenins Einfluss entscheidend.²⁶

Die Erzählung wird aus dem Blickwinkel eines fiktiven Moskauers geführt, der zwanzig Jahre lang nicht in Petersburg gewesen sei und der nun einem anderen Moskauer seine Erlebnisse in der nördlichen Hauptstadt schildert. Beide Freunde seien durch Kunstinteressen verbunden und hätten früher häufig über das Haupt des Apolls von Belvedere, über das Pferd des Ehernen Reiters, über Raffael und Correggio, ja sogar über den kleinen Finger der Hebe Canovas heftig diskutiert.

²⁴ Batjuškov hielt seine Talente für unzureichend, er sei kein Dupaty und kein Winckelmann („[...] я не Дюпати и не Винкельман“). In den folgenden Zeilen teilt er mit, dass er alle Steine in Pompeji auswendig kenne („[...] все камни знаю наизусть в Помпее. Чудесное, неизъяснимое зрелище, красноречивый прах!“, II, 537).

²⁵ Erstmals veröffentlicht: Syn Otečestva. 1814. Č. 18. Nr. XLIX. S. 121–132; Nr. L. S. 161–176; Nr. LI, S. 201–215. In der Forschung ist die „Progulka“ vernachlässigt worden. Nicht ernst ist N. V. Fridmans ideologisch gefärbte Meinung zu nehmen, dass Batjuškov Karamzins Traditionen darin überwunden und neue, realistische Wege in der Literatur eingeschlagen habe (FRIDMAN N. V. Proza Batjuškova. M. 1965. S. 90–113).

²⁶ Dies lässt sich Batjuškovs Bekenntnis im Brief an Gnedič von Anfang September 1816 entnehmen. Als sich der Dichter entschloss, den „Spaziergang in die Akademie der Schönen Künste“ in seinem Sammelband „Sočinenija v stichach i proze“ (1817) nachdrucken zu lassen, wollte er dies nicht ohne Olenins Zusage tun. Mit einer Metapher drückte er knapp aus, dass nicht der Hauptgedanke, sondern die schöne Form und Darlegung von ihm stamme: der Grundstoff sei von Olenin, die Seidenstickerei sei von Batjuškov selbst („Письмо об Академии“, переправленное (надобно спросить у Олен[ина], можно ли его печатать? Канва его, а шелка мои“; II, 400).

Am Morgen vor dem Besuch der Akademie habe der Erzähler mit einem Winkelmann-Buch in der Hand dagesessen und die Neva und ihre Kais beobachtet, als der Sohn seines Freundes, der junge Künstler N., plötzlich sein Zimmer betreten und ihn zu einem Spaziergang in die Akademie eingeladen habe.

Den Höhepunkt der „Progulka“ bildet die Betrachtung der Abgüsse von antiken Statuen, die seit Šuvalovs Zeiten zur ständigen Ausstellung der Akademie gehörten und deren Auswahl in beträchtlichem Maße von der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ bestimmt war:

Мы вошли в другую залу, где находятся слепки с неподражаемых произведений резца у греков и римлян. Прекрасное наследие древности, драгоценные остатки, которые яснее всех историков свидетельствуют о просвещении древних; в них-то искусство есть, так сказать, отголосок глубоких познаний природы, страстей и человеческого сердца. Какое истинное богатство, какое разнообразие! Здесь Вы видите Геракла Фарнезского, образец силы душевной и телесной. Вот умирающий боец или варвар; вот комический поэт и бесподобный фавн. Здесь прекрасные группы: Лаокоон с детьми – драматическое творение резца неизвестного! Вот Ария и Петус и семейство несчастной Ниобы. Здесь вы видите Венеру, образец всего красивейшего, одним словом: Венеру Медицис. (I, 83).

Die Klimax der Erzählung ist die Begegnung mit dem Apoll von Belvedere. Das Herz des Erzählers habe stärker gepocht. Um den höchsten Grad des Entzückens wiederzugeben, führt Batjuškov die Apoll-Beschreibung aus Deržavins Gedicht „An den Liebhaber der Künste“ (1791)²⁷ in die „Progulka“ ein, greift auf die entsprechende Passage in der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ zurück und zitiert ihre abschließende Zeile:²⁸

Вот сей божественный Аполлон, прекрасный бог стихотворцев! Взирая на сие чудесное произведение искусства, я вспоминаю слова Винкельмана. „Я забываю вселенную, – говорит он, – взирая на Аполлона; я сам принимаю благороднейшую осанку, чтобы достойнее созерцать его“. (I, 84).

In dieser Szenerie meldet sich Künstler N. zu Wort und spricht voller Stolz von den in der Akademie aufbewahrten Abgüssen, die als Vorbilder auch für nachfolgende Generationen dienen sollen. Sie verkörperten die eigentlichen Quellen der Kenntnisse und Erfolge der Studierenden in der Bildhauerei und in der Malerei (I, 84).

²⁷ Siehe dazu ausführlicher Kap. IV, 1.

²⁸ Die knappe Zitierweise Batjuškova lässt keinen Schluss auf eine bestimmte Ausgabe zu. Der Dichter hatte m. E. die französische von H. Jansen zur Hand, die ebenfalls Gnedić benutzte. Apoll von Belvedere wird noch in zwei anderen Aufsätzen von Batjuškov aus dem Jahre 1815 flüchtig erwähnt. In „Zwei Allegorien“ („Dve allegorii“) will ein Maler den Delphischen Apoll in seiner Darstellung eines Genius nachahmen (I, 109). Im Artikel über Petrarca („Petrarka“) wird ein negatives Beispiel angeführt: es gäbe Menschen, die nicht imstande seien, das Schöne zu empfinden, – sie könnten den Apoll von Belvedere mit kalten Augen betrachten, von Deržavins Gedichten seien sie nicht entzückt (I, 138).

Als Beweis für die wohltuende Wirkung der Abgüsse müssen wohl die in der Akademie ausgestellten Kunstwerke russischer Meister verstanden werden: von E. I. Esakovs, O. A. Kiprenskijs und A. G. Varnekes Gemälde, N. I. Utkins Stiche, I. P. Martos' und Ja. P. Jakimovs Statuen. Winckelmanns Termini erscheinen in der Besprechung von A. E. Egorovs Bild „Istjazanije Spasitelja“ („Martyrium des Erlösers“; 1814), zu dessen Vorzügen – behauptet der jüngere Maler – die rechten Proportionen, Einfachheit und Adel im Körper Christi gehören („туловище Христа нарисовано правильно, просто и благородно“).²⁹

In „Progulka“ zeigt sich die Ablehnung des Hässlichen als Gegenstand der Kunst, die sowohl für Winckelmann als für seine Gesinnungsgenossen und Nachfolger typisch ist: nur das Schöne sei einer Darstellung würdig und sei ihr „höchster Entzweck“ und „Mittelpunkt der Kunst“.³⁰ Dies wird am Negativbeispiel besonders deutlich. So erinnert de Courteilles „Spartaner bei den Thermopylen“ die Besucher an die Gräueltaten der französischen Revolution, an die Qual der Sterbenden, an starrende Augen, an zitternde bleiche Lippen, tiefe Wunden, Krämpfe u. ä. Dies veranlasst den jungen Maler eine apodiktische These zu formulieren: es gäbe manche der Natur entlehnte Wahrheiten, die weder in den Statuen und Versen noch auf der Bühne dargestellt werden dürften.³¹

In einem Postscriptum drückt der fiktive Erzähler seine Unsicherheit aus, ob die Beschreibung der Akademie-Ausstellung gedruckt werden solle, und zitiert dann die Meinung seines jüngeren Freundes: da die Russen keinen Mengs und keinen Winckelmann gehabt hätten, sei jede Publikation dieser Art wünschenswert (II, 117).

Die „Progulka v Akademiju chudožestv“ ist die umfangreichste, den Schönen Künsten gewidmete belletristische Abhandlung, in der Batjuškov eine reale Ausstellung aus dem Blickpunkt eines fiktiven Verehrers der antiken Bildhauerei beschreibt. Hier schimmern die Prioritäten des Autors durch. Weder in anderen Prosa-Werken noch in seinen Versen ist eine so direkte und deutlich ausgeprägte Beziehung zum Winckelmannschen Ideenkomplex festzustellen, der auch bei der Herausbildung der äußerst schwierig zu untersuchenden „Plastizität“ seiner Gedichte eine wesentliche Rolle gespielt hat. Wie bereits ausgeführt, unternahm Batjuškov mit der „Progulka“ einen Versuch, die Ansichten des Olenin-Umfeldes im öffentlichen Bewusstsein zu verankern. Darin folgte Gnedič Batjuškov mit seinem Brief über die Statue des Friedens und mit dem Artikel „Akademija chudožestv“.

²⁹ Das Gemälde wird mit Werken von Poussin und Rubens verglichen – es sei schlechter als die Schöpfungen des ersteren und besser als diejenigen des letzteren. Aus Winckelmannscher Sicht ist sowohl diese als auch eine andere abwertende Äußerung über Rubens in Batjuškovs Brief an P. A. Vjazemskij vom März 1815 verständlich (II, 325). Vgl. Einführung, 4.

³⁰ WINCKELMANN J. J. Geschichte der Kunst des Alterthums. Dresden 1764. S. 142. Vgl. auch über die Schönheit als „die vornehmste Absicht der Kunst“ in: WINCKELMANN J. J. Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst. In: Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste. Leipzig 1759. Fünften Bandes erstes Stück. S. 2.

³¹ Vgl.: „[...] но эта самая истина отвратительна, как некоторые истины, из природы почерпнутые, которые не могут быть приняты в картине, в статуе, в поэме и на театре“ (I, 91).

XI. GNEDIČS ANNÄHERUNG AN DIE WELT HOMERS

1. Vorbemerkungen zum Thema „Winckelmann und Gnedič“

Winckelmanns Einfluss auf Gnedič wurde erstmals in A. M. Kukulevičs Artikel zu N. I. Gnedičs Ilias-Übersetzung behandelt.¹ Der Dichter wird als Vertreter des Neoklassizismus eingestuft; dieser prinzipiell ahistorische Stil sei aus dem Winckelmannschen Konzept der Antike entstanden und sei durch die abstrakte Wahrnehmung der Wirklichkeit gekennzeichnet: die Antike sei für die Neoklassizisten eine abstrakte und angeborene Kraft bürgerlicher Tugenden. Im Unterschied zu den anderen, vor allem französischen Neoklassizisten, habe Gnedič jedoch die schon Winckelmann eigenen Elemente des Historismus beibehalten und während der Arbeit an der Ilias-Übersetzung dank dem Meinungsaustausch mit Olenin weiter kultiviert. Der Winckelmannsche Einfluss sei nicht nur allgemeiner Art, sondern habe sich auch in Gnedičs Wortwahl niedergeschlagen. So erblickte der Forscher in einer der Passagen von Gnedičs Homer-Charakteristik einen Abglanz der Formel „edle Einfalt, stille Größe“: „Та же торжественная важность и простота в речах [...]“ („Die selbe feierliche Wichtigkeit und Einfalt der Sprache“).² In einem weiteren Artikel verwies A. M. Kukulevič auf die Relevanz von Winckelmann für Gnedičs Idyllen und sprach diesbezüglich von dem „homerischen Stil des Dichters“.³

Spätere Forscher schlossen sich Kukulevičs Folgerungen an. So hieß es in A. N. Egunovs Monographie „Homer in russischen Übersetzungen des 18.–19. Jahrhunderts“: Gnedič habe sich das Winckelmannsche Konzept der Antike unter Baťjuškovs und Olenins Einfluss angeeignet und Homer mit Augen gesehen, die durch die Betrachtung der antiken Statuen erzogen worden seien.⁴ 1998 wies A. L. Zorin auf zwei Winckelmann-Zitate in Gnedičs Tagebüchern hin und begründete die Bedeutung der Klimatheorie Winckelmanns für den Dichter.⁵

In der Tat enthalten Gnedičs Tagebücher zwei Abschnitte, wo Winckelmann namentlich erwähnt wird, – in der Bezeichnung des älteren Stils und in einer Bemerkung

¹ KUKULEVIČ A. M. „Iliada“ v perevode N. I. Gnediča. In: Učenyje zapiski LGU. Serija filol. nauk. 1939. Nr. 33. Vyp. 2. S. 5–70.

² Iliada Gomera, perevedennaja N. Gnedičem. SPb. 1829. S. V.

³ KUKULEVIČ A. M. Russkaja idillija N. I. Gnediča „Rybaki“. In: Učenyje zapiski LGU. Serija filol. nauk. 1939. Nr. 46. Vyp. 3. S. 286.

⁴ EGUNOV A. N. Gomer v russkich perevodach XVIII–XIX vekov. M.; L. 1964. S. 412. Hinweise auf Winckelmanns Relevanz für Gnedičs künstlerische Kritik: VEREŠČAGINA A. G. Russkaja chudožestvennaja kritika konca XVIII – načala XIX veka. Očerki. M. 1992. S. 190–218 (Kap. „N. I. Gnedič. Polemika 1820-go goda“).

⁵ ZORIN A. Sehnsucht nach dem Süden – Konstantin Baťjuškov. In: Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht. 19. Jahrhundert: Von der Jahrhundertwende bis zu den Reformen Alexanders II. München 1998. S. 508, 509, 510.

kung zur Herkunft der Fünfteiligkeit des griechischen Dramas.⁶ Wie aus dem Verweis am Ende des zweiten Zitats („Винк[ельман], Т. II, liv. VI, ch. VI“) ersichtlich ist, benutzte Gnedič die französische Ausgabe der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ von H. Jansen.⁷ Hinzu kommt ein drittes Zitat aus demselben Kapitel ohne Vermerk der Provenienz, in dem Winckelmann die früheste Entwicklungsstufe der antiken Kunst mit derjenigen in der Literatur vergleicht.⁸

Es ist recht kompliziert, Gnedičs Lektüre der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ genau zu datieren. Die Apoll-Darstellung in Gnedičs Gedicht „Semenovoj pri posylke ej ěkzempljara tragedii ‘Lear’“ (1808) kann Licht darauf werfen. Sie ist noch in der Tradition vorangegangener Dichtung verhaftet und betont die Ruhe des Sonnengottes.⁹ Aus der Erwähnung des Typhon ist zu erkennen, dass Gnedič hier an die freimaurerische Interpretation des Apoll-Kampfes anknüpft, die vor allem an Deržavins Gedicht „An den Liebhaber der Künste“ erinnern soll.¹⁰

Daher lässt sich vermuten, dass Gnedičs Vertiefung in Winckelmanns Schriften zwischen 1808 und 1814 stattgefunden hat – also nach dem Verfassen des Gedichtes an Semenova. Die untere Grenze legt das 1814 veröffentlichte „Rassuždenie o pričinach, zamedljajuščich uspechi našej slovesnosti“ („Abhandlung über die Ursachen, welche die Erfolge unserer Literatur verlangsamen“),¹¹ in dem erstmals Gnedičs vorbehaltloser Philhellenismus und antifranzösische Haltung zum Tragen kommen.¹²

In „Rassuždenie“ geht es Gnedič um die Beschleunigung der dichterischen Entwicklung in Russland. Die einheimischen Literaten sollten dafür: 1. sich mehr mit dem antiken Erbe befassen und es nachahmen; 2. alle Stile und Ausdrucksweisen in der eigenen Sprache besser beherrschen lernen; 3. nach dem deutschen Vorbild den französischen Einfluss überwinden. Gnedič spricht von veredelnder Wirkung der Antike-Studien und erhebt die altgriechische Dichtung zum unübertreffbaren Vor-

⁶ Gnedič N. I. Neskol’ko dannych dlja ego biografii po neizdannym istočnikam soobščil P. Tichanov. SPb. 1884. S. 55 und 73.

⁷ Die beiden Zitate sind demselben Kapitel „Des progrès et de la décadence de l’art chez les Grecs, dont les anciens monumens offrent quatre époques, ou quatre styles différens“ entnommen (WINKELMANN J. J. Histoire de l’art chez les anciens, traduit de l’allemand [par H. Jansen], avec des notes historiques et critiques de différens auteurs [...]. Paris an II [1794]. T. 2. P. 2, 13–14).

⁸ Gnedič N. I. Neskol’ko dannych dlja ego biografii po neizdannym istočnikam soobščil P. Tichanov. S. 54–55. Vgl.: WINKELMANN J. J. Histoire de l’art chez les anciens, traduit de l’allemand [par H. Jansen]. T. 2. P. 13.

⁹ Stichotvorenija N. Gnediča. SPb. 1832. S. 180.

¹⁰ Siehe dazu Kap. IV, 1.

¹¹ GNEDIČ N. I. Rassuždenie o pričinach, zamedljajuščich uspechi našej slovesnosti. In: Opisanie toržestvennogo otkrytija Imperatorskoj Publichoj biblioteki, byvšego genvarja 2 dnja 1814 goda, s čitannymi pri onom sočinenijami i raznymi do sego slučaja odnosjaščimisja svedenijami, k kotorym priobščeno istoričeskoe izvestie o sem knigochranilišče. SPb. 1814. S. 52–98.

¹² Vgl.: STEPANOV N. L. Literaturmaja kritika na rubeže dvuch stoletij. In: Istorija russkoj kritiki. M.; L. 1958. Bd. I. S. 176.

bild.¹³ Wie Winckelmann betrachtet Gnedič hier diverse Künste als „Mundarten ein und derselben Sprache“, ¹⁴ was eine Anwendung der bildhauerischen Kategorien auf die Literatur in seinen späteren Aufsätzen vorbereitet.

2. Gnedičs Brief an Batjuškov über Canovas Statue des Friedens (1817) als Beispiel Winckelmannscher Kunstbetrachtung

Gnedičs Abhängigkeit von der Winckelmannschen Ideenwelt ist am besten ersichtlich aus seinem Brief an Batjuškov über Canovas Statue des Friedens, der 1817 in „Syn Otečestva“ erschien.¹⁵ In derselben Zeitschrift war drei Jahre früher Batjuškova „Progulka v Akademiju chudožestv“ veröffentlicht worden, in dem die Winckelmannsche Komponente ausgeprägt ist.¹⁶ 1817 wurde dieser Aufsatz in Batjuškova Sammelband „Sočinenija v stichach i proze“ („Werke in Versen und Prosa“) nachgedruckt; Herausgeber war Gnedič.

Bereits aus den Anfangszeilen von „Pis'mo k B[atjuškovu] o statue Mira“ geht hervor, dass Gnedič einer Anregung seines Freundes folgte, indem er die Plastik beschrieb, die einige Monate lang in Petersburg in aller Munde gewesen war. 1811 nahm Antonio Canova die Arbeit an einer Statue auf,¹⁷ die der Diplomat und Mäzen Graf Nikolaj Petrovič Rumjancev (1754–1826) bei ihm bestellt hatte; sie sollte die Verdienste der Familie Rumjancev bei der Schließung dreier Friedensverträge Russlands in allegorischer Form verewigen: mit Schweden 1743 in Abo; mit der Türkei 1774 in Kučuk-Kajnardži; mit Schweden 1809 in Fridrikshamn (Hamina). Die Skulptur wurde erst 1814 vollendet und zunächst in Rom ausgestellt. Der italienische Künstler gestaltete die antike Göttin Eirene als eine Frau mit zwei Flügeln, die sich mit dem rechten Arm auf eine Säule stützt, auf der die Daten der drei Friedensverträge eingemeißelt sind. In der linken Hand hält sie ein Zepter; mit dem lin-

¹³ „Так, изучение древних, питая и укрепляя разум облагораживает и душу“ und „в поэзии греков никто превзойти не может“ (GNEDIČ N. I. *Rassuždenie o pričinach, zamedljajuščich uspechi našej slovesnosti*. S. 79, 80).

¹⁴ „Ваяние и поэзия, живопись и музыка суть только разные наречия одного и того же языка (Ebenda. S. 287).

¹⁵ GNEDIČ N. I. *Pis'mo k B[atjuškovu] o statue Mira, izvajannoj dlja grafa Rumjancova skul'ptorom Kanovoju*. In: *Syn Otečestva*. 1817. Č. 37. Nr. XIV, vom 14. April. S. 5–53. K. N. Batjuškov schrieb an Gnedič im Mai 1817: „Благодарю за приятный часок, который провел, читая и перечитывая твое письмо о статуе Кановы. Оно так живо представило мне статую, что я был в восхищении, очень сладостном, словно, как будто она была передо мною“ (BATJUŠKOV K. N. *Sočinenija v dvuch tomach*. M. 1989. Bd. II. S. 437).

¹⁶ *Syn Otečestva*. 1814. Č. 18. Nr. XLIX. S. 121–132; Nr. L. S. 161–176; Nr. LI. S. 201–215. Majkov sah in Gnedičs „Pis'mo“ eine Nachahmung von Batjuškova „Progulka“ (BATJUŠKOV K. N. *Sočinenija. So stat'eju o žizni i sočinenijach K. N. Batjuškova, napisannoju L. N. Majkovym, i primeč., sost. im že i V. I. Saitovym*. SPb. 1888. Bd. III. S. 592). Vgl. dazu Kap. X, 4.

¹⁷ Siehe zu dieser Statue: EVDOKIMOVA V. A. *Statuja „Mir“ Antonio Kanovy*. In: *Junyj chudožnik*. 1986. Nr. 1. S. 18–19; FEDOTOVA E. D. *Canova: Chudožnik i ego epocha*. M. 2002. S. 301; ANDROSOV S. O. *Russkie zakazčiki i ital'janskije chudožniki*. SPb. 2003. S. 256–262.

ken Fuß tritt sie eine Schlange nieder. Seit Anfang 1817 war Canovas Meisterwerk im Petersburger Palast N. P. Rumjancevs zu sehen, in dem dann 1831 ein öffentliches Museum eingerichtet wurde.¹⁸

Zum hervorragenden Ruf dieser Statue trug Gnedičs Brief¹⁹ an Batjuškov bei, der eine auf Winckelmanns Schriften basierende Art der Kunstbetrachtung vertrat. Am Anfang deklariert Gnedič die rationalistische Basis seiner Reflexionen, die fast wörtlich einer der zentralen Thesen in der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ entspricht: „Одних чувств мало, чтобы чувствовать прекрасное в искусствах: его надобно изучить и постигнуть умом“.²⁰ Zugleich betont Gnedič, dass Kunstwerke „Erzeugnisse der seelischen Kräfte“ seien; also sei es wünschenswert, zuerst diese zu bewundern. Als angesehenste Lotsen werden dabei Plato und Winckelmann zitiert.²¹

Удивление есть начало мудрости, по словам Платона. Итак, предадимся ему даже на счет невежества, и не будем произведения душевных сил измерять холодным рассудком прежде, нежели постигнем его душою. „Хотите ли быть посвященными в тайны искусства? – говорит Винкельман, в святилище тайн сих проникнувший, – подходите к произведениям его с чувством предубеждения в их пользу, и красоты тотчас раскроются перед глазами вашими“.²²

Dass Gnedič einem Winckelmannschen Paradigma folgt und sich stets auf die „edle Einfalt, stille Größe“ bezieht, wird am deutlichsten, wenn er die Statue des Friedens

¹⁸ N. P. Rumjancev vermachte vor seinem Tode 1826 seine berühmte Sammlung von Manuskripten, Büchern, Kunstgegenständen und Mineralien der Stadt Petersburg; die Kollektion war seit 1831 dem Publikum zugänglich. 1861 wurde dieses Rumjancev-Museum nach Moskau verlagert und damit der Moskovskij Publičnyj i Rumjancevskij muzej (das Moskauer Öffentliche Rumjancev-Museum) gegründet. Siehe: Gosudarstvennyj Rumjancevskij Muzej. Putevoditel'. Biblioteki. M.; Pb. 1923. S. 17, 30. Zur Zeit befindet sich die Statue im Kiever Bogdan und Varvara Chanenko-Kunstmuseum.

¹⁹ Es steht außer Zweifel, dass es sich in diesem Fall um einen fiktiven Brief handelt, der von Anfang an für eine Publikation vorgesehen war.

²⁰ GNEDIČ N. I. Pis'mo k B[atjuškovu] o statue Mira. S. 42. Vgl.: „Die Schönheit wird durch den Sinn empfunden, aber durch den Verstand erkannt und begriffen [...]“ (WINCKELMANN J. J. Geschichte der Kunst des Alterthums. Dresden 1764. S. 147).

²¹ A. L. Zorin sprach wohl zu Recht im Zusammenhang mit diesem Zitat von dem „Winckelmannschen Zugang zu den Werken der Schönen Literatur“, der Gnedič eigen sei, indem der Forscher diese Passage in Verbindung mit der folgenden Charakteristik in Batjuškofs Notizbuch brachte, die ebenfalls 1817 entstand: „У Гнедича есть прекрасное и самое редкое качество: он с ребяческим простодушием любит искать красоты в том, что читает; это самый лучший способ с пользою читать, обогащать себя, наслаждаться“ (BATJUŠKOV K. N. Sočinenija v dvuch tomach. M. 1989. Bd. 2. S. 53).

²² GNEDIČ N. I. Pis'mo k B[atjuškovu] o statue Mira. S. 45. Gnedič meint folgende Erinnerung an „junge Reisende und Anfänger“ in der „Geschichte der Kunst des Alterthums“: „Suche nicht die Mängel und Unvollkommenheiten in Werken der Kunst zu entdecken, bevor du das Schöne erkennen und finden gelernt“ (WINCKELMANN J. J. Geschichte der Kunst des Alterthums. Dresden 1764. S. 184–185). Vgl. Kap. XIII, 5, Anm. 45.

mit antiken Skulpturen vergleicht (zuerst mit denen des „hohen Stils“). Er findet in ihr allerdings keine „hohe Einfach“ („высокая простота“) und unterstreicht folglich, dass Canova nicht vorgeschwebt habe, der „idealischen Schönheit“ nachzueifern (das ist m. E. mit „nesotvorennoj krasota“ gemeint); es sei aber auf den ersten Blick als das Werk eines Italieners erkennbar, der im Lande der Inspiration aufgewachsen sei:

Может быть, статуи Мира, как и других произведений сего художника, нельзя сравнивать с классическими произведениями высокого стиля. Может быть, идеалы Кановы не совсем приближаются к той красоте *несотворенной*, не совсем ознаменованы тою высокою простотою, какую гении древности впечатлевали в свои творения. Но, при первом взгляде на статую Мира, нельзя не сказать, что это произведение человека, рожденного под небом Италии, воспитанного на земле вдохновения.²³

Was Stille und Ruhe anbelangt, so findet sie Gnediĉ in zufriedenstellendem Maße in der Schöpfung Canovas und beschreibt ihre Wirkung in Winckelmannschen Kategorien. Der Seele der Göttin sei jegliche irdische Leidenschaft oder Unruhe fremd; bei der Betrachtung der Statue würden menschliche Seelen in eine „ruhige Seligkeit“ entrückt; ihre Herzen würden von „klarem, heiligem Entzücken“ erfüllt:

Характер и выражение статуи не менее истинны и привлекательны. Высокую идею имели аттические художники о свойстве богов, приписывая им души бесстрастные и безмятежные. Это свойство выражали они *тишиною* и *спокойствием*, которые всегда почти впечатлевали в изображения божеств и как состояние души, выгодное для сохранения красоты, и как знамение божественной природы. Сия мысль, сама по себе высокая, еще кажется более истинною в произведении римского художника: *тишина* и *спокойствие*, сие красноречивое безмолвие души, составляет у него не общий, но личный характеры божества, так сказать, – единственное душевное свойство Богини Мира. И в самом деле, душа, сияющая на этом лице, разве может быть возмущаема какою либо земною страстию? Эти черты, эти уста разве могут выражать что либо иное, кроме любви, кротости и мира? Смотря на нее долго, кажется, что и твоя душа приходит в подобное состояние: погружается в тихое, сладостное умиление, наполняется любовию и нежностью, единственными чувствами, которые сердце человека приводят в чистое, святое восхищение.²⁴

Nachdem Canovas Technik Tribut gezollt worden war („der Marmor taue unter den Fingern des italienischen Bildhauers“), ging Gnediĉ zu folgenden zwei Thesen über: einerseits handele es sich eindeutig um ein Meisterwerk der neuzeitlichen Bildhauerei, andererseits habe der Künstler vor allem der Grazie gedient und daher sei die Eirene-Statue auf Grund ihres „Adels, der Einfach und Schönheit“ dem „Schönen

²³ GNEDIČ N. I. Pis'mo k B[atjuškovu] o statue Mira. S. 47–48.

²⁴ Ebenda. S. 48–49.

Stil“²⁵ hinzu zu zählen (Winckelmann behauptete ebenfalls, dass in der Grazie die Haupteigenschaft dieses Stils der altgriechischen Skulptur bestehe):

Судя по впечатлениям произведения и способам, для них употребленным, ты можешь видеть, любезной друг, что статуя Мира не имеет на себе характера антиков. Кроме того, убор волос, пышно поднятых и по вые падающих двумя локонами, кажется близкий к новому вкусу; физиономия лица, образованного прелестными, но, может быть, не совсем идеальными чертами; эта круглота рук и нежность пальцев, которых составы едва означены, – все показывает, что художник в сем произведении (но менее, нежели в других) жертвовал Грации. Она разлита от первой до последней линии фигуры: в формах тела и в его движениях, в игре драпировки и ее струящихся линиях. Впрочем не одна Грация составляет характер статуи Мира; ее только красота, так сказать, образована Грациею, но благородство, простота и изящность поставят сию статую, блистательное произведение прекрасного стиля, наряду с лучшими произведениями новой скульптуры.²⁶

Gnedičs Brief an Batjuškov über die Statue des Friedens ist ein exemplarisches Beispiel für die Winckelmannsche Art der Kunstbetrachtung, wie sie für eine neuzeitliche Plastik angewendet wird. Der normative Aspekt dominiert in Gnedičs Ausführungen, der die moderne Kunst unkritisch auf die antike bezieht. Vier Stile der altgriechischen Bildhauerei, die in der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ die Entwicklung antiker Kunst illustrieren, werden als normative Höhepunkte begriffen, welche der Einschätzung und Klassifizierung von Meisterwerken zu Grunde liegen. Dementsprechend ist für Gnedičs hohe Beurteilung von Canovas Statue ihre Zuordnung zum altgriechischen „schönen Stil“ entscheidend.

3. Welt der Plastik in Gnedičs Aufsatz „Akademija chudožestv“ (1820)

Die Tradition von Batjukovs „Progulka v Akademiju chudožestv“ („Spaziergang in die Akademie der Schönen Künste“)²⁷ wird von Gnedič in seinem Aufsatz „Akademija chudožestv“ („Akademie der Schönen Künste“) fortgesetzt. Im September 1820 wurde die Ausstellung der Akademie nach einer fünfjährigen Pause wieder eröffnet und Gnedič widmete ihr einen umfangreichen Artikel, der in drei Nummern der Zeitschrift „Syn Otečestva“ anonym erschien.²⁸ Wie auch Batjuškovs Aufsatz ist „Akademija chudožestv“ aus der Perspektive eines fiktiven, aus Moskau stammenden Erzählers geschrieben. Sein Petersburger Freund „NN“ lädt diesen ein, die Aus-

²⁵ Anscheinend tendiert Gnedič hier dazu, für den antiken „Schönen Stil“ eine Analogie in der zeitgenössischen Bildhauerei zu finden, indem er die Charakteristika dieses Stils bei der Beschreibung moderner Kunstwerke anwendet.

²⁶ Ebenda. S. 51–52.

²⁷ Zum Winckelmannschen Einfluss auf diese Schrift siehe: Kap. X, 4.

²⁸ [GNEDIČ N. I]. Akademija chudožestv. In: Syn Otečestva. 1820. Č. 64. Nr. XXXVIII. S. 205–226; Nr. XXXIX. S. 256–277; Nr. XL. S. 299–316.

stellung in Begleitung des betagten „Malers T.“ („Художник Т.“) anzusehen. Er sei ein Veteran der Akademie, der als Stipendiat einst ins Ausland geschickt worden sei; er habe noch die alte Ausstellung der Akademie im Gedächtnis, wie sie fünf Jahre zuvor ausgesehen habe (also diejenige, die Batjuškov in „Pis'mo“ beschrieben hat) und beziehe stets das neu Gesehene auf das Alte.

Wie bei Batjuškov beginnt der Besuch im Antikensaal, wo „die heiligen Reste des Alterthums“ ausgestellt sind. Dass damit in erster Linie Abgüsse des Winckelmannschen Pantheons gemeint sind, wird klar, sobald Apoll von Belvedere als „anwesende Gottheit“ bezeichnet wird. Dadurch werden Wertmaßstäbe für alle anderen Kunstwerke in der Akademieausstellung gesetzt. Die Betrachtung des Apolls von Belvedere gleicht einem Enthusiasmusanfall, wodurch die Anspielung auf die Beschreibung in der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ noch deutlicher wird:

К счастью нашему народу здесь было немного; взор мог свободно пробежать вдруг все пространство галереи, обнять весь ряд сих священных остатков древности. Это зрелище, в своем роде для меня новое, произвело в сердце моем неизъяснимые, сладостнейшие движения: мир идей и чувств затолпился передо мною, и святое вдохновение, присутствующее при творениях гениев, казалось, и душе моей сообщилося. Надобно думать, что и лице мое сколько-нибудь его выражало, ибо художник, схватив меня за руку, говорил сам с необыкновенным движением: „Не правда ли здесь присутствует божество? Вы его чувствуете, смотря на этого Аполлона...“ Но толпа нескромных посетителей, начинавших смотреть нам в глаза, вывела нас из припадков энтузиазма.²⁹

Der Maler T. ist angetan von der Anordnung des Farnesischen Herkules und der Flora am Ende der Galerie (sie wüchsen, wenn man sich ihnen näherte), die er seinen Begleitern auf dem Weg zu seiner Lieblingsstatue, der „göttlichen Niobe“, zeigt. Bei ihrer Beschreibung wird wieder auf die „Geschichte der Kunst des Alterthums“ zurückgegriffen. Erblickt Winckelmann „die höchste Schönheit“ in der antiken Plastik und verweist auf die der Niobe gewidmete Tragödie von Aischylos,³⁰ bezeichnet sie der Maler T. als „Wunder der Schönheit, der Größe und des Gefühls“ und nennt die Gruppe „die beste griechische Tragödie“. Nur in einem Punkt wird von Winckelmanns Interpretation abgewichen – anstatt „Todesfurcht“ tritt hier „Trauer“ („go-rest“) auf.³¹

„Посмотрите, посмотрите, – продолжал он, – каким счастливым светом облита эта божественная Ниобея! [...] Впрочем, она и сама по себе слишком красноречива; посмотрите, – продолжал он с необыкновенным чувством, указывая на статую Ниобеи, – посмотрите на эти умоляющие взоры, но которые исполнены еще раздраженного величия, на эти полуоткрытые уста, но которые не находят

²⁹ Ebenda. Nr. XXXVIII. S. 213–214.

³⁰ WINCKELMANN J. J. Geschichte der Kunst des Alterthums. Dresden 1764. S. 170.

³¹ Dies war höchstwahrscheinlich für Puškins Bezeichnung dieser Statue entscheidend. Zu Puškins Vers „Тут Аполлон – идеал, там Ниобея – печаль...“ siehe Kap. XIII, 5.

уже слов для выражения горести. И как она прекрасна в самой горести своей! Как прелестно это наклонение тела, каким она от убийственных стрел защищает последнюю свою дочь, в ужасе к ее коленам прикинувшую. Уйдем, м[ило- стивые] г[осудари], – сказал наконец художник, как бы опомнясь, – уйдем от этой Ниобей, от этого чуда красоты, величия и чувства, или я вам наскучу, говоря об ней. Для меня эта группа есть совершеннейшее произведение древности: это лучшая трагедия греков“.³²

Der Maler T. erklärt die symmetrische Anordnung der Ausstellung und bedauert, dass nicht alle Statuen genug Raum um sich haben. Mit Stolz zeigt er Abgüsse florentinischer Antiken und „heiliger Reste des athenischen Parthenons“, die von Olenin für die Akademie im Ausland bestellt worden waren. Der Menschenstrom zieht die drei Besucher mit sich zu der Abteilung der russischen Skulpturen, wo sie die von V. I. Demut-Malinovskij, N. A. Tokarev und Gal'berg angefertigten Plastiken bewundern.

Werden Porträts von H. E. Dawe trotz dem „dem englischen Geschmack eigenen Übermaß“³³ positiv eingeschätzt, findet der Dichter keinen Gefallen an den Werken der den Nazarenern nahestehenden Künstlern O. F. Ignatius und G. A. Hippius.³⁴ Vorbilder dieser Maler (die italienische Frührenaissance) werden verkannt, Winkelmanns Ablehnung der altdeutschen Malerei wird pauschal auf sie ausgeweitet, gerade ihr Deutschtum wird ihnen zur Last gelegt: die Farben störten die Augen und seien nicht harmonisch, die Beleuchtung sei falsch; alles in allem sei das eine „schlechte Nachahmung der schlechten Schule“ von Albrecht Dürer, Lucas Cranach und anderer deutscher Künstler.³⁵

Abschließend besichtigen die drei Besucher Entwürfe und Modelle junger Architekten und freuen sich über die Hinwendung zu Formen griechischer Tempel. Ein Modell (das Gebäude sollte in der Nähe der Akademie errichtet werden) versetzt alle drei in Entzücken: in ihm sei „die edle Einfach“, „die Größe und die Schönheit“ verkörpert.³⁶

Gnedičs Aufsatz „Akademija chudožestv“ löste eine heftige Debatte in der Presse aus. Als erster zog das Akademiemitglied P. P. Svin'in dagegen zu Felde, der sich

³² [GNEDIČ N. I.]. Akademija chudožestv. S. 214–215.

³³ Als positives Gegengewicht zu diesen allgemeinen Tendenzen nannte Gnedič den Stil von John Flaxman.

³⁴ Diese zwei aus Estland stammenden Maler weilten 1817–19 in Rom und pflegten hier freundschaftliche Beziehungen zu P. von Cornelius, F. Overbeck, J. Veith, J. Schnorr und A. L. Richter. 1819 erhielt Ignatius den Preis des Kaisers Franz II. für das Gemälde „Die Prinzessin von Este und Tasso“, 1820 wurde er zum Hofmaler des russischen Reiches ernannt. Zu Batjuškovs negativer Einschätzung der Nazarener siehe Kap. X, 3 sowie Vgl. ebenfalls S. I. Gal'bergs kritische Urteile im Kap. IX, 4.

³⁵ „[...] краски дерут глаза, освещение ложное, колера без всякого согласия. Одним словом: это дурное подражание дурной школе Алберта Дюрера, Луки Кранаха и других мастеров немецких“ (Ebenda. S. 265).

³⁶ „Плениаясь красивою соразмерностию и благородною простотою здания сего [...]“, „величием и красотою должно быть несравненно превосходнее всего“ etc. (Ebenda. S. 313).

von dem abwertenden Urteil über seine Bilder beleidigt fühlte.³⁷ A. A. Bestužev-Marlinskij unterstützte Gnedič mit einem „Brief an den Herausgeber“ über dieselbe Ausstellung.³⁸ Ignatius legte Widerspruch ein.³⁹ Als letzter schloss sich F. V. Bulgarin der Diskussion an.⁴⁰

Da diese Auseinandersetzung bereits beleuchtet wurde,⁴¹ lohnt sich ein Blick in den Anfangsteil des „Briefs an den Herausgeber“ von A. A. Bestužev-Marlinskij, der mit einer belletristischen Beschreibung der Abgüsse-Sammlung der Akademie beginnt. Damit knüpft der bedeutende Romantiker sowohl an Batjuškovs „Progulka“ als auch an Gnedičs „Akademija chudožestv“ an:

Быстро взбежал я по лестнице, которой бы сам Пиранези позавидовал в величии рисунка, мимоходом приветствовал высоконогого коня Консула Бальбуса, но в зале антиков невольное чувство остановило стремление моего любопытства. С каждым шагом я протекал века; минувшее ожило в воображении и одушевило окружающие меня предметы. Здесь все красноречиво говорило глазам и сердцу. Взоры мои попеременно порхали то на группы атлетов, дивясь живой игре их мускулов, то на прелестных нимф; скользили по льющим формам Бахуса, Антиноя, Мелеагра и с благоговением устремлялись на божественную фигуру Аполлона. Сила протекала по жилам моим, когда я стоял у подножия Геркулеса Фарнезского; веселость лилась в душу, когда смотрел на резвящихся фавнов, и ужас оковывал дыхание при виде страданий Лаокоона и Ниобеи, стократно умирающих в детях. Казалось, я слышал стон дочерей ее и свист роковой стрелы Феба, – я обмирал как сама Ниобея, и звук исчез на губах, как в мраморе сего изображения. К счастью, Медицинская Венера была недалеко. Она разогрела кровь, охлажденную состраданием, и, признаюсь, пульс мой пошел вдвое скорее прежнего; страхась однако же Пигмалионова приключения, я оторвал от нее взоры, и поклонясь земляку своему, скифу, с совершенно русскою физиономиею, спешил далее.⁴²

³⁷ SVIN'IN P. P. Otkrytie Akademii chudožestv. In: Otečestvennye zapiski. 1820. Č. III. Nr. 6. Oktjabr'. S. 269–291. Im Unterschied zu Gnedič schenkt Svin'in den in der Akademie ausgestellten Abgüssen eine kurze und belanglose Passage: „Заметим, что охотники до скульптуры с признательностью отзывались о лучшем порядке, найденном ими в скульптурной зале. Антики расположены группами поучительным и приятным образом“ (Ebenda. S. 286).

³⁸ BESTUŽEV-MARLINSKIJ A. A. Pis'mo k izdatelju. In: Syn Otečestva. 1820. Č. 65. Nr. XLIV. S. 157–172.

³⁹ IGNACIUS O. Vozraženija na nekotorye mesta v stat'e „Akademija chudožestv“ v № 39 „S[yna] O[tečestva]“. In: Syn Otečestva. 1820. Č. 66. Nr. XLV. S. 208–219.

⁴⁰ BULGARIN F. Zamečanja na stat'ju, pomeščennuju v № 45 „S[yna] O[tečestva]“ pod nazvaniem: Vozraženija na nekotorye mesta v stat'e „Akademija chudožestv“ soč[inenija] g[ospodina] O. Ignaciusa. In: Syn Otečestva. 1820. Č. 66. Nr. XLVI. S. 260–265.

⁴¹ VERESČAGINA A. G. Russkaja chudožestvennaja kritika dvadcatych godov XIX veka. Očerki. M. 1997. S. 190–218.

⁴² BESTUŽEV-MARLINSKIJ A. A. Piš'mo k izdatelju. S. 158.

Obwohl Bestužev-Marlinskij, einer der Hauptvertreter der russischen Romantik, der Gnedič-Batjuškov-Werteskala grundsätzlich zustimmt, betrachtet er antike Plastiken aus einer anderen Perspektive. In der angeführten Passage gibt es keine Spur von Gnedičs „unerklärbaren, süßen“ Bewegungen im Herzen, von jenem Enthusiasmus, die bei der Kontemplation der vollkommenen Formen entstehen und die Seele erheben sollten. Bestužev-Marlinskij betont die eher physiologische Wirkung antiker Statuen: er empfand Andacht vor „der göttlichen Figur“ des Apolls von Belvedere, Krafteffüllung vor dem Farnesischen Herkules, Grauen beim Betrachten der Leiden des Laokoon und der Niobe, erotische Aufregung vor der Mediceischen Venus, die sein durch Mitleid gekühltes Blut wieder erhitzt habe, etc. Im Grunde genommen kommt hier eine andere, romantische Art des Kunsterlebens zum Tragen, die der Winckelmannschen implizit und noch unreflektiert entgegensteht.

4. Gnedičs Idyllen-Konzept:

Idealisierung des Menschen als Wesen der Gattung

In Gnedičs Rede anlässlich seiner Ernennung vom Ehrenmitglied zum ordentlichen Mitglied des „Vol'noe obščestvo ljubitelej rossijskoj slovesnosti, ili Obščestvo so- revnovatelej prosvěščenija i blagotvorenija“ (gehalten am 13. Juni 1821)⁴³ werden Aufgaben zeitgenössischer Schriftsteller formuliert und auf die antike Bildhauerei und ihre künstlerischen Verfahren bezogen. Unterstrich Winckelmann die Notwendigkeit der Idealisierung beim Erschaffen der plastischen Meisterwerke, fordert Gnedič von Literaten, die innere Größe des Menschen verstärkt darzustellen („презмерить величье человека“). Das Ziel ist letztendlich dasselbe – die Veredelung der Seele:

Пробудить, вдохнуть, воспламенить страсти благородные, чувства высокие, любовь к вере и отечеству, к истине и добродетели – вот, что нужно в такое время, когда благороднейшими свойствами души жертвуют эгоизму или так называемому свету ума; когда холодный ум сей опустошает сердце, а низость духа подавляет в нем все, что возвышает бытие человека. В такое время нужнее презмерить величье человека, нежели унижать его; лучше подражать тем ваятелям древности, которые произведениям своим дали образы благороднейшие и величество, превосходящее природу земную, чем поэзию уподоблять Цирцею, превратившей в животных спутников Одиссея.⁴⁴

Das Aufgreifen der antiken Bildhauerei im angeführten Zitat knüpft eindeutig an die Winckelmannsche „edle Einfalt, stille Größe“ an. Außerdem gehören die Wörter „Adel“ und „Größe“ samt ihren Ableitungen zu den meist gebrauchten in der Rede

⁴³ [GNEDIČ N. I.] Reč' [po slučaju pereimenovanija N. I. Gnediča, pomoščnika predsedatelja „Vol'nogo obščestva ljubitelej rossijskoj slovesnosti, ili Obščestva so- revnovatelej prosvěščenija i blagotvorenija“, iz početnyh v dejstvitel'nye členy sего soslovija]. In: Sorevnovatel' prosvěščenija i blagotvorenija. 1821. Č. XV. S. 129–147.

⁴⁴ Ebenda. S. 146.

und färben ihren Ton eindeutig winckelmannisch: die Werke der Schönen Künste seien edel, „Vol'noe obščestvo“ sei ein edler Verband, unter der Wirkung der Literatur sollten helle Gedanken und edle Gefühle in jungen Seelen aufkeimen, die Feder in den Händen des Schriftstellers müsse wie ein Zepter in den Händen des Zaren sein: voll von Härte, Adel und Größe.⁴⁵

Gnedičs Rede entstand zu der Zeit, als der Dichter sein Konzept der Idyllengattung durchdachte. Diese rückte in den Vordergrund literarischer Debatten, nachdem V. I. Panaev 1820 den Sammelband „Idillii Vladimira Panaeva“ veröffentlicht hatte. Der junge Literat ahmte Salomon Gessner nach und teilte die Vorstellung seines Vorbilds, dass pastorale Szenen in der Vergangenheit zu platzen seien. Damit negierte er die Möglichkeit einer Idylle im modernen Leben.⁴⁶

Im Unterschied zu Panaev suchte Gnedič nach Vorbildern in der Antike: 1820–1821 übersetzte er „Die Syrakusanerinnen beim Adonisfest“ von Theokrit. Im Geleitwort zu diesem Text manifestierte Gnedič nochmals seinen antikisierenden Geschmack und erklärte Theokrit und Homer zu den „hellen Leuchttürmen“, nach denen sich die moderne Dichtung richten müsse.⁴⁷ Lediglich die Griechen seien in ihrer Dichtung zugleich natürlich und originell; die anderen Völker hätten das Gefühl durch die Empfindsamkeit und die Einfalt durch die Raffiniertheit ersetzt.⁴⁸ Als Vorbild werden die neueren deutschen Leistungen eingestuft: den „unnatürlichen“ Idyllen von I. Sannazaro, B. Guarini und S. Gessner werden diejenigen von J. H. Voss, F. X. Bronner und J. P. Hebel entgegengesetzt. „Die modernen deutschen Dichter“ hätten das Wesen der idyllischen Dichtung richtig begriffen: Stoff könne das Leben aller Gesellschaftsschichten bieten, die der Natur nahe stehen; die Handlung dürfe in keine entfernte Vergangenheit verlegt werden; der Idyllendichter solle Themen aus dem Leben seiner Heimat und seines Volkes schöpfen.

Als Umsetzung dieser Ideen wird zu Recht N. I. Gnedičs Idylle „Rybaki“ („Die Fischer“, 1822) betrachtet, die zu den besten Werken des Dichters gehört.⁴⁹ In einem

⁴⁵ Ebenda. S. 130, 137–138.

⁴⁶ Seine Ansichten formulierte V. I. Panaev in seiner am 10. Oktober 1818 in „Vol'noe obščestvo ljubitelej slovesnosti, nauk i chudožestv“ gehaltenen Rede „O pastušeskoj, ili sel'skoj poëzii“ (Blagonamerennyj. 1818. Nr. 10. S. 49–66) und im Geleitwort zu dem Buch „Idillii Vladimira Panaeva“ (SPb., 1820. S. III–XX). Zu den Diskussionen um die Gattung der Idylle in den 1820er Jahren siehe: VACURO V. É. Russkaja idillija v epochu romantizma. In: Russkij romantizm. L. 1978. S. 118–138.

⁴⁷ Sowohl die Übersetzung der „Syrakusanerinnen am Adonisfest“ als auch das Geleitwort zu ihr sind erst 1832 in Gnedičs Sammelband „Stichotvorenija“ erstmals veröffentlicht worden.

⁴⁸ „Но одни греки умели быть вместе и естественными, и оригинальными. Все другие народы хотели улучшать или по своему переименовывать самую природу: чувство заменяли чувствительностью, простоту – изысканностью“ (Stichotvorenija N. Gnediča. SPb. 1832. S. 40–41).

⁴⁹ „Den Fischern“ war bei den Zeitgenossen großer Erfolg beschieden. Puškin fügte die in ihm enthaltene Beschreibung der weißen Nächte in die Anmerkungen zum ersten Kapitel von „Eugen Onegin“ ein und „kanonisierte“ somit dieses Gedicht. Zwei Besprechungen in Periodika waren positiv: PLETNEV P. A. „Rybaki“, idillija. In: Sorevnovatel' prosveščeniya i blagotvorenija. Trudy vysočajše utverždennogo Vol'nogo obščestva ljubitelej rossijskoj slovesno-

Geleitwort formulierte Gnediĉ die Hauptprinzipien seines Zugangs zu dieser Gattung:

Кроме господствующих заблуждений о роде сей поэзии, чтоб лица и повествование были из времен отдаленных, дабы пользоваться мифологическими вымыслами, – кроме заблуждений сих, есть еще другое, которое не менее вредит успехам сельской поэзии. Подражая древним, мы берем и формы их творений, и самые предметы, забывая, что формы в поэзии – то же, что рамы в картине: рамы, как и формы, могут быть в искусстве общими, но предметы едва ли.⁵⁰

Gnediĉs Hauptthese – man dürfe der antiken Dichtung die Formen, aber keine Themen entlehnen – deklariert seine Ergebnisheit den Verfahren antiker Künstler gegenüber: nur so könnten dieselben Formen erreicht werden. Obwohl das Problem der Idealisierung hier nicht zur Sprache gebracht wird, ist aus der oben zitierten Rede ersichtlich, das gerade dieses Verfahren eine zentrale Rolle in Gnediĉs Konzept antiker Kunst spielte. Eben dies unterstrich der Gnediĉ nahe stehende P. A. Pletnev in seiner Rezension der Idylle aus dem Leben eines russischen Fischers: „Rybaki“ veredele diejenigen Menschen in den Augen des Publikums, die normalerweise abwertend betrachtet würden.⁵¹ Dasselbe unterstreicht 1841 V. G. Belinskij in „Razdelenie poëzii na rody i vidy“, wenn er von der „Idealisierung des Alltags und der Ausdrucksweise der handelnden Personen“ in der Idylle spricht, die trotz zahlreicher Russismen vom Lyrismus der wahren altgriechischen Dichtung durchdrungen sei. Zugleich betont der einflussreiche Kritiker den Unterschied zwischen Gnediĉs Verfahren und dem der Pseudo-Klassizisten:

Быт и самый образ выражения действующих лиц в ней идеализированы, но не в смысле мнимоклассической идеализации, которая состояла в ходулях, белилах и румянах, а тем, что слишком проникнута лиризмом и веет духом древнеэллинской поэзии, несмотря на руссизм многих выражений.⁵²

Gnediĉs Bestreben, die Idealisierung als Grundprinzip der Darstellung in den Idyllen durchzusetzen, muss also als eine der Hauptfolgen seiner Antikestudien und der An-

sti. 1822. Bd. XVIII. S. 54–85; Istov I. [Pseudonym] Razbor idillii „Rybaki“. In: Blagonamerennyj. 1822. Nr. 17. S. 134–151; Nr. 21. S. 307–317; Nr. 22. S. 323–332; Nr. 29. S. 86–100; Nr. 30. S. 121–132. Wohlwollend wurden „Die Fischer“ in Aufsätzen von A. A. Bestužev (Poljarnaja zvezda na 1823 god. SPb. 1823. S. 26) und F. V. Bulgarin (Literaturnye listki. 1823. Nr. 1. S. 12; Severnyj archiv. 1823. Nr. 5. S. 421) erwähnt.

⁵⁰ Stichtovorenija N. Gnediĉa. SPb. 1832. S. 59.

⁵¹ „Что остается особенного в душе русского по прочтении сей идиллии? Она облагораживает нечувствительно в глазах наших таких людей, на которых мы часто, по странной привычке, смотрели с пренебрежением“ (Sorevnovatel’ prosveščeniija i blagotvorenija. 1822. T. XVIII. S. 79).

⁵² BELINSKIJ V. G. Polnoe sobranie sočinenij. M. 1954. Bd. V. S. 45. Vgl. Belinskij's Äußerung zur Idylle im dritten Artikel seines Zyklus „Sočinenija Aleksandra Puškina“ (Ebenda. Bd. VII. S. 256).

eignung des Winckelmannschen Gedankenkomplexes verstanden werden. Dabei betrieb er eine Ausweitung der Kategorien, die aus der Erforschung der antiken Bildhauerei gewonnen wurden und deren universaler Charakter unkritisch angenommen wird. Barges Gnediĥs Empfehlungen begrenzte Möglichkeiten für die Literatur und lösten kein breites Echo aus, sind jedoch im Zusammenhang mit ihnen einige erstklassige Leistungen der russischen antikisierenden Dichtung zu nennen: außer Gnediĥs „Rybaki“ auch Del’vigs Idyllen.⁵³

5. Gnediĥs Geleitwort zur Ilias-Übersetzung 1829 – Einfalt, Ruhe und Größe der Homerischen Welt

1829 veröffentlichte Gnediĥ die in literarischen Kreisen lange erwartete Ilias-Übersetzung. Um ihr Erscheinen nicht länger hinauszuzögern, verzichtete er auf die geplanten Kommentare und eine umfangreiche wissenschaftliche Einleitung. Ein zwölf Seiten umfassendes Geleitwort (dazu drei Seiten Anmerkungen) sollten den russischen Lesern das Wesentlichste seiner Homer-Auffassung nahebringen. Der Dichter beneidet die Deutschen, die im Unterschied zu den Russen über zahlreiche aufschlussreiche Werke verfügten, die als Kommentar zu den „ruhmreichen Vosseschen Übersetzungen“ dienen könnten.

Der Dichter zieht gegen die französischen und englischen Übersetzer und Interpreten Homers (Mme Dacier, P.-J. Bitobé, R. Wood, A. Pope) zu Felde, die seine Dichtung ihrem Land und Zeitalter angeglichen hätten. Gnediĥs Argumentation ist dabei „plastisch betont“ – die Übersetzung dürfe kein neues Kunstwerk sein, sie müsse vielmehr wie der Abguss einer antiken Statue das Original möglichst getreu wiedergeben:

Это памятник веков, требующий от переводчика не новой „Илиады“, как Поппева, но так сказать, слепка, который бы, сколько позволяет свойство языка, был подобен слепкам ваятельным.⁵⁴

Diese Parallele stützt sich auf Gnediĥs Überzeugung einer tiefen Verwandtschaft der Künste untereinander,⁵⁵ die solche Analogien überhaupt ermöglicht. Im Folgenden wird Homer „der größte Maler des Altertums“ („великой живописец древности“)

⁵³ Vgl. Kap. XIII, 2.

⁵⁴ *Iliada Gomera, perevedennaja Gnediĥem*. SPb. 1829. Č. I. S. VIII. Vgl. in Gnediĥs Brief bezüglich M. E. Lobanovs Übersetzung und der Petersburger Aufführung der Tragödie Racines „Iphigénie in Aulis“: „Без сомнения, что одна верность не составляет достоинства перевода; одно робкое сохранение идей – не произведет очарования поэтического, но не могу я также согласиться, что в поэзии, особенно классической, передать красоты подлинника можно было иначе, нежели в живописи или скульптуре, то есть: не сохраняя форм, красок и выражений со всею их жизнью и прелестями“ (GNEDIĤ N. I. Pis'mo o perevode i predstavlenii tragedii „Ifigenija v Avlide“). SPb. 1815. S. 5).

⁵⁵ Dasselbe gilt, wie bereits vermerkt, auch für Winckelmann. Vgl.: Einführung, 1.

genannt,⁵⁶ was eine entsprechende Stelle in der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ hat („In Homero aber ist alles gemalet und zur Malerey erdichtet und geschaffen“).⁵⁷ Dies schließt jedoch weitere Vergleiche mit der Bildhauerei nicht aus – die von Homer geschaffenen Bilder ähnelten antiken Plastiken, die den „modernen, verzärtelten Geschmack“ durch ihre kraftvollen und strengen Formen in Erstaunen versetzten:

Говоря вообще, гений Гомера мужествен, иногда даже суров; его картины подобны ваяниям древности, которых формы, сильные и строгие, удивляют изнеженность нашего вкуса.⁵⁸

Dass für Gnedič F. Schlegels Interpretation der Homerischen Welt von Belang war (diese stützte sich ihrerseits auf Winckelmann⁵⁹), ist aus weiteren Stellen des Geleitwortes ersichtlich. So ruft Gnedič dazu auf, sich in Homers Zeitalter einzufühlen, seine Zeitgenossen zu werden, mit den ihre Herden weidenden Königen und Hellas' Helden zu leben, um die Ilias besser begreifen zu können. Es sei in der Tat die Epoche, in der sich der Wille und die Kraft der Menschen in voller Freiheit entwickelt hätten, in der sowohl Laster als auch Tugenden heroisch und von gewaltigen Dimensionen gewesen seien, in welcher der Mensch in Bezug auf Kraft und Mut noch göttergleich gewesen sei. Der letzte Satz weist eine auffallende Ähnlichkeit mit einer Äußerung F. Schlegels in der „Geschichte der alten und neuen Literatur“ auf (1812; veröff. 1815): „Wenn die homerischen Helden wenigstens an Kraft und Größe oft übermenschlich und göttlich erscheinen [...]“.⁶⁰

Es finden sich weitere Parallelen in F. Schlegels Schriften, der die homerische Dichtung als „einfach und prunklos“, „voll von Kraft, aber ohne Härte“ in „Über das Studium der griechischen Poesie“ (1795–1797) bezeichnet.⁶¹ Gnedič spricht ebenfalls von ihrer Einfalt und Kraft:

⁵⁶ Iliada Gomera, perevedennaja Gnedičem. SPb. 1829. Č. I. S. III–IV.

⁵⁷ WINCKELMANN J. J. Geschichte der Kunst des Alterthums. S. 28–29. Vgl. vorangegangene Fußnote.

⁵⁸ Iliada Gomera, perevedennaja Gnedičem. SPb. 1829. Č. I. S. VI.

⁵⁹ Dazu Einführung, 6.

⁶⁰ Zitiert nach: SCHLEGEL F. VON. Geschichte der alten und neuen Literatur [...]. Regensburg 1911. S. 51. Die russische Übersetzung des Buches erschien 1829–1830 in Petersburg.

⁶¹ SCHLEGEL F. VON. Über das Studium der griechischen Poesie. 1795–1797. Mit einer Einleitung. Hrsg. von E. Behler. München; Wien; Zürich 1982. S. 206–207. Vgl. in F. von Schlegels „Von den Schulen der griechischen Poesie“ (1794). Bekanntermaßen wies N. S. Tichonravov seinerzeit auf eine gewisse Ähnlichkeit mancher Aussagen im Geleitwort zur Ilias-Übersetzung von Gnedič und in A. von Schlegels „Über dramatische Kunst“ hin (TICHONRAVOV N. S. Sočinenija. M. 1898. T. III, č. II. S. 350; N. S. Tichonravovs Artikel „O zaimstvovanijach russkich pisatelej“). Da Gnedič aber F. von Schlegel und nicht A. von Schlegel namentlich erwähnt, kann diese von Tichonravov vermerkte Ähnlichkeit durch Winckelmannsche Ursprünge des Antikebildes der beiden Schlegels erklärt werden.

Так, язык страстей человечества юного, кипящего всею полнотою силы и духа, еще не стесняемый условиями образованности, излившийся со всею свободою и со всею простотою душ царей-пастырей, не мог быть подобен нашему; он не облакался в блестящие и разнообразные формы, которые мы изыскиваем; или, лучше сказать, он не имел других форм, кроме вдохновению принадлежащих – *простоты и силы*. Из сих начал истекают величайшие красоты поэзии гомерической, красоты, не включая местных, всемирные и вечные, как природа и сердце человека.⁶²

Ist Winckelmann im Unterschied zu Friedrich Schlegel im Geleitwort Gnedičs namentlich nicht erwähnt,⁶³ wird hier jedoch seine Formel „edle Einfalt, stille Größe“ mehrfach in Bezug auf Homers Stil und Darstellungsweise variiert.⁶⁴

Та же торжественная важность и величественная простота в речах [...].

Таким образом язык и вообще образ повествования творца Илиады, истекающий из тех же начал простоты [...].

В образе повествования гений Гомеров подобен счастливому небу Греции, вечно ясному и спокойному. Обывая небо и землю, он в высочайшем парении сохраняет важное спокойствие, подобно орлу [...].

Картины сии чудны своею жизнью; Гомер не описывает предмета, но как бы ставит перед глаза: вы его видите. Это волшебство производит простота и сила рассказа. Не менее удивительна противоположность сих картин; ничего нет простее, естественнее и трогательнее одних, в которых дышит нагая красота природы; ничего нет величественнее, поразительнее других, в которых все образы ознаменованы возвышенностию и величием необычайным [...].

[...] отличительные свойства поэзии, языка и повествования Гомерова суть простота, сила и важное спокойствие. Да не помыслят однако, что важность сия состоит в однообразной высоте слога, которую иначе не можно передать, как языком славянским.

⁶² Iliada Gomera, perevedennaja Gnedičem. SPb. 1829. Č. I. S. IV–V.

⁶³ „Словесность древних и особенно греков была, по выражению Ф. Шлегеля, словесностию, так сказать, мужескою, и в некоторых частях осталась навсегда суровее и грубее, чем их умственное образование“ (Iliada Gomera, perevedennaja Gnedičem. SPb. 1829. Č. I. S. VI). Gnedič zitiert hier die im selben Jahr erschienene russische Übersetzung der „Geschichte der alten und neuen Literatur“ von F. Schlegel: „Может быть, сия жалоба и имеет некоторое основание; но что касается до словесности древних, и в особенности догреческой, то ей, напротив, должно сделать упрек в том, что она была слишком исключительно словесностию мужескою, если можно так сказать; и посему в некоторых частях является суровее и осталась грубее, нежели как надлежало бы ожидать, судя по прочему умственному образованию и утонченности древних“ (ŠLEGEL F. Istorija drevnej i novoj literatury. SPb. 1829. Č. I. S. 57).

⁶⁴ In diesem Fall kann von der Verschmelzung zweier Einflüsse gesprochen werden, da F. Schlegel Winckelmanns Wirkung auf sich selbst ja zugab und sich bewusst auf die Schriften des deutschen Kunstgelehrten stützte.

Но важное спокойствие повествования его состоит в каком-то важном течении речей, одному гекзаметру свойственном [...].⁶⁵

Wie gezeigt, kreuzen sich Einflüsse von Winckelmann und F. Schlegel in Gnediĉs Geleitwort zur Ilias-Übersetzung. Das hier entworfene Homer-Bild ist im Zusammenhang mit dem Problem des Historismus in seinem Schaffen von Belang. Bekanntlich sprach Kukuljeviĉ von der „historischen Weltanschauung des Dichters“, die während der Arbeit an der Ilias-Übersetzung unter Wirkung der Ideen von Herder und Winckelmann entstanden sei.⁶⁶ Dies erscheint nicht statthaft – weder im engeren Sinne einer geisteswissenschaftlichen Methode noch im breiteren Sinne der „Anwendung der in der großen deutschen Bewegung von Leibniz bis zu Goethes Tode gewonnenen neuen Lebensprinzipien auf das gesellschaftliche Leben“, wie das F. Meinecke formuliert.⁶⁷

Gnediĉs Ansichten unterscheiden sich dort am deutlichsten von der klassizistischen Doktrin, wo er überhaupt keine Verschönerung und keine Korrektur der Werke Homers zulässt. Andererseits sind Gnediĉs Interpretationen in einem idealisierten, von Winckelmann stammenden Wunschbild des Griechentums verwurzelt, das seine Hauptleistungen in der antiken Bildhauerei sieht und aus ihrer Erforschung Schlüsselbegriffe zum Verständnis der antiken Dichtung schöpft. Diese Kategorien gelten für ihn als universal und absolut, und er versucht – ganz ahistorisch –, sie auf die moderne Literatur zu projizieren. Da auf dieser Basis kein großer Stil entstanden ist, erscheint es angemessen, eher nur von klassisierenden bzw. antikisierenden Tendenzen im Schaffen Gnediĉs und der mit ihm verbundenen Dichter zu sprechen.⁶⁸

⁶⁵ *Iliada Gomera, perevedennaja Gnediĉem*. SPb. 1829. Č. I. S. V–VII.

⁶⁶ „Историческое мировоззрение, сложившееся у Гнедича под влиянием идей Гердера и Винкельмана [...]“ (KUKULEVIĀ A. M. *Russkaja idillija N. I. Gnediĉa „Rybaki“*. S. 286).

⁶⁷ MEINECKE F. *Die Entstehung des Historismus*. München; Berlin 1936. S. 2.

⁶⁸ Die bisherige russisch-sowjetische Forschung drehte sich in einem engen Kreis von Definitionen zwischen den Begriffen „Klassizismus“ und „Romantik“. I. N. Medvedeva schrieb von Gnediĉs „erneuertem Klassizismus“ („подновленный классицизм“) und von „romantisierten emotionalen Klassizismus“ („романтизованный эмоциональный классицизм“; siehe: MEDVEDEVA I. N. N. I. Gnediĉ. In: GNEDIĀ N. I. *Stichotvorenija*. L. 1956. S. 14, 34). L. I. Saveleva schlug „Romantik mit Elementen des Klassizismus“ vor: „Нам представляется, что при оценке метода, а следовательно и стиля Гнедича, необходима перестановка акцентов, то есть не классицизм с уточняющими эпитетами, а романтизм с элементом классицизма“ (SAVELEVA L. I. *Antiĉnost' v poézii Gnediĉa*. In: *Problemy romantizma v chudožestvennoj literature i kritike*. Kazan' 1976. S. 3–19).

XII. WINCKELMANNS BEDEUTUNG FÜR „SOREVNOVATEL’ PROSVEŠČENIJA I BLAGOTVORENIJA“ (1818–1825) UND „ŽURNAL IZJAŠČNYCH ISKUSSTV“ (1823–1825)

I. Das Winckelmann-Thema in „Sorevnovatel’ prosveščenijsa i blagotvorenija“

„Sorevnovatel’ prosveščenijsa i blagotvorenija“ war die einzige russische Zeitschrift, die Ende der 1810er – Anfang der 1820er Jahre systematisch künstlerisch-ästhetische Abhandlungen veröffentlichte. Sie entstand 1818 als Organ des „Vol’noe obščestvo ljubitelej rossijskoj slovesnosti, ili Obščestvo sorevnovatelej prosveščenijsa i blagotvorenija“ („Freie Gesellschaft der Freunde der russischen Literatur, oder Gesellschaft der Förderer der Aufklärung und des Wohltuns“).¹ Diese literarische Gesellschaft wurde am 17. Januar 1816 auf Initiative der wenig bekannten Literaten A. D. Borovkov und A. A. Nikitin in Petersburg im Hause von A. D. Borovkov in Anwesenheit von A. A. Nikitin, I. D. Borovkov und E. P. Ljucenko gegründet. Letzterer wurde am 25. Januar Vorsitzender der Gesellschaft.

Ende 1816 zählte „das Vol’noe obščestvo ljubitelej rossijskoj slovesnosti“ 22 ordentliche Mitglieder. Fedor Nikolaevič Glinka (1786–1880), Dichter und Mitglied dekabristischer Organisationen, leitete de facto die Gesellschaft seit 1818 und wurde am 16. Juli 1819 Vorsitzender. Dank ihm waren Anfang der 1820er Jahre folgende bedeutende Persönlichkeiten des literarischen Lebens mit der Gesellschaft verbunden: K. N. Batjuškov, E. A. Boratynskij, A. A. und N. A. Bestužev, A. A. Del’vig, N. I. Gnedič, A. S. Griboedov, N. M. Jazykov, V. K. Kjučel’beker, N. F. Košan-skij, K. F. Ryleev, P. A. Pletnev, N. A. Polevoj, O. M. Somov, V. A. Žukovskij u.a. In der Zeitschrift des „Vol’noe obščestvo ljubitelej rossijskoj slovesnosti“ ließen sie ihre Werke drucken; so wurde der „Sorevnovatel’ prosveščenijsa i blagotvorenija“ allmählich zu einem der wichtigsten Organe der Puškinzeit.² Die Niederschlagung des Dekabristenaufstandes und veränderte politische Umstände verursachten die Auflösung des „Vol’noe obščestvo ljubitelej rossijskoj slovesnosti“, Repressionen vieler Mitglieder und schließlich die Einstellung der Zeitschrift.

Da das „Vol’noe obščestvo ljubitelej rossijskoj slovesnosti“ während der Pause in der Arbeit des „Vol’noe obščestvo ljubitelej slovesnosti, nauk i chudožestv“ entstand und ähnliche Ziele verfolgte, wurde es zum Herausforderer dieser im Dezember 1816 unter Leitung A. E. Izmajlovs wiederhergestellten literarischen Gesell-

¹ Zur Geschichte dieser literarischen Gesellschaft, in der wissenschaftlichen Literatur auch „Učenaja respublika“ („Gelehrte Republik“) genannt, siehe: BAZANOV V. G. Učenaja respublika. M.; L. 1964.

² Die Zeitschrift erschien sieben Jahre lang: Sorevnovatel’ prosveščenijsa i blagotvorenija. Trudy vysočajše utverždennogo Vol’nogo obščestva ljubitelej rossijskoj slovesnosti. SPb. 1818–1825. Č. I–XXXII.

schaft³ und wandte sich häufig der Besprechung künstlerisch-ästhetischer Probleme zu. Mehrere Veröffentlichungen im „Sorevnovatel'“ weisen darauf hin, dass Winckelmanns Schriften in diesem Umfeld kursierten.

Die erste originale Publikation künstlerisch-ästhetischen Inhalts ist die Abhandlung „Ob izjaščnom“ („Von dem Schönen“)⁴ von Avksentij Pavlovič Gevlić (1790–1861).⁵ Der Verfasser beginnt seinen Aufsatz mit einer Übersicht über unterschiedliche Schönheitskonzepte – von L. J. Lévesque de Pouilly, F. Hutcheson, und L. von Hagedorn. Obwohl am Anfang des Aufsatzes emphatische philhellenische Ausrufe zu finden sind,⁶ wird Winckelmann hier nicht erwähnt. Das Schöne besteht Gevlić zufolge in „Harmonie, Richtigkeit, Ordnung und ausgewogenem Maß“ („в согласии, правильности, порядке, соразмерности“).⁷ Diesem rationalistischen Ausgangspunkt entspricht folgerichtig die Behauptung, dass Schönheitsvorstellungen bei allen aufgeklärten Völkern ein und dieselben seien. Beispiele dafür werden sowohl dichterischen als auch plastischen Künsten entnommen, ohne grundsätzliche Unterschiede zu vermerken – solange die Bildung der Menschen dafür ausreiche, könnten sie die Vollkommenheit Homers, des Jupiter von Phidias, Vergils und des Apolls von Belvedere begreifen.⁸

Winckelmann wird dann von Gevlić einmal namentlich erwähnt, als er von der Wirkung des Erhabenen und des Schönen auf die Seele der Kunstbetrachter spricht. Das erstere offenbare dem Menschen seine himmlische Herkunft; das letztere sei ein Symbol seiner irdischen Perfektion und Würde. „Der berühmte Winckelmann“ soll durch seine Autorität den zweiten Teil der Behauptung stärken – dafür zitiert Gevlić den Schluss von Winckelmanns Apoll von Belvedere-Beschreibung:

Если высокое являет в человеке небесное его происхождение, то истинно прекрасное есть эмблема земного его совершенства, его достоинства. Так говорит знаменитый Винкельман об Аполлоне Бельведерском: взирая на него, я сам принимал положение гораздо благороднейшее, дабы рассматривать бессмерт-

³ Vgl. Kap. VIII.

⁴ „Sorevnovatel' prosveščeniija i blagotvorenija. 1818. Č. III. Kn. 7. S. 1–18; Kn. 8. S. 127–150. Im selben Jahr erschien sie auch in Form einer separaten Broschüre (SPb. 1818). Unvollständiger Nachdruck: Russkie estetičeskie traktaty pervoj treći XIX veka. Hrsg. von Z. A. Kamenskij. M. 1974. Bd. 1. S. 325–339.

⁵ Gevlić studierte von 1808 bis 1811 an der Char'kover Universität, wo er 1813 Magister und 1815 Doktor wurde. Kurz danach übersiedelte er nach Petersburg, wo er eine erfolgreiche Beamtenlaufbahn einschlug und sich dem „Vol'noe obščestvo ljubitelej rossijskoj slovesnosti“ anschloss. Von Gevlić ist außerdem ein unbedeutender Aufsatz „Raznye mysli“ bekannt, der 1818 in der zwölften Nummer des „Sorevnovatel'“ erschien.

⁶ So über die alten Griechen: „И какой народ более их произвел изящного и в поэзии, и в живописи, и в ваянии? Какой народ более их был к нему страстен и умел его ценить?“ („Sorevnovatel' prosveščeniija i blagotvorenija. 1818. Č. III. Kn. 7. S. 2).

⁷ Ebenda. Kn. 8. S. 130.

⁸ Ebenda. Kn. 7. S. 14. Vgl. Erwähnung Apolls von Belvedere und der Mediceischen Venus als Höhepunkte „der wahren und vollkommenen Schönheit“ (Ebenda. Kn. 8. S. 132).

ного с достоинством. И чувство и мысль сия прекрасны, достойны взора Аполлона!⁹

Am Ende seines Aufsatzes wendet sich Gevlić dem Problem des „Ideals“ zu und legt das Winckelmannsche Konzept der „idealischen Schönheit“ dar, die er als „imaginäre, vollkommene Schönheit“ („вообразительная, совершенная красота“) definiert. Die metaphysischen Weiten, die Winckelmann mit der „in Gott seienden“ Schönheit verbindet, bleiben Gevlić offenkundig fremd, da er den Sachverhalt hier ebenso rationalistisch wie an anderen Stellen seines Aufsatzes erläutert.

Ein Jahr später erschien ein weiterer Beitrag zur Ästhetik im „Sorevnovatel’“ – „O prirode v otnošenii k izjaščnym iskusstvam“ („Von der Natur in ihrer Beziehung zu den Schönen Künsten“)¹⁰ –, dessen Autor sich hinter den Buchstaben „A. R.“ versteckte.¹¹ Die Rolle der Natur, die den alten Griechen im Unterschied zu den Ägyptern zahlreiche Vorbilder zur Verfügung stellte, wird wie auch in der „Geschichte der Kunst des Alterthums“¹² unterstrichen und bildet den Ausgangspunkt der Reflexionen. Der künstlerische Vorgang wird in Übereinstimmung mit Winckelmann beschrieben: die unvollkommenen Schönheiten seien in der gesamten Natur verstreut und sollten für die Zusammenstellung des „Ideals“ in der Imagination genutzt werden. So seien erstmals die altgriechischen Bildhauer verfahren; so hätten sie die Kunst zu „Idealen“ erhöht und Griechenland zur Heimat der Künste gemacht.¹³

Als das typischste Beispiel der Arbeit „nach Idealen“ wird die Erschaffung des Apolls von Belvedere angeführt. Der Meister, der diese Statue schuf, habe das „perfekte Ideal“ gebildet und habe sich in Gedanken in göttliche Gefilde entrückt. Diese Passage beginnt als Paraphrase der Apoll von Belvedere-Beschreibung und mündet in einem direkten Zitat:

Артист, который сотворил нам Аполлона Бельведерского собирал рассеянные красоты во всей Природе, и из оных составил в воображении своем совершенный *идеал*. Перенесясь мысленно в жилище богов, он старался постичь их, и в уме его развернулось понятие о бессмертных. Он дал Аполлону Бельведерскому стан выше человеческого, мужество, красоту и величественность в положении. На лице бога блистает душевное спокойствие, кажется, что печали жизни ему известны только по слуху. Смотри на него, говорит Винкельман, я переношусь в Делос, в священные дубравы Ликийские, в те места, которые ошастливлены пребыванием Аполлона, и красота, мною зримая, кажется, получила движение, подобно произведению резца Пигмалионова.¹⁴

⁹ Ebenda. Kn. 8. S. 134.

¹⁰ Ebenda. 1819. Č. VII. Kn. 9. S. 249–258.

¹¹ Autor war höchstwahrscheinlich Aleksandr Fedorovič Richter (1794–1826), Mitglied des „Vol’noe obščestvo ljubitelej rossijskoj slovesnosti“.

¹² WINCKELMANN J. J. Geschichte der Kunst des Alterthums. Dresden 1764. S. 128ff.

¹³ „Sorevnovatel’ prosveščeniija i blagotvorenija“. 1819. Č. VII. Kn. 9. S. 252–253.

¹⁴ Ebenda. S. 255.

Im Schlussteil des Artikels erzählt der Verfasser klimatologische Passagen aus der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ nach, die eine Einschätzung der irischen und schottischen Dichtung vorbereitet.¹⁵ Die wilde, karge und traurige Natur des Nordens habe ihr Kühnheit, Melancholie und Eintönigkeit verliehen. Zwar vermeidet es A. R., eindeutige Urteile zu fällen und Qualitäten einzuschätzen, doch ist klar, dass er sowohl die Natur als auch die Kunst des Südens bevorzugt; reiches Lob für sie enthält der letzte Absatz der Abhandlung.

Für den neunten Teil des „Sorevnovatel' prosveščenija i blagotvorenija“ schrieb die Dichterin Anna Petrovna Bunina (1774–1829) den Aufsatz „O proischoždenii chudožestv“ („Über die Herkunft der Künste“),¹⁶ in dem der Sinn des ersten und des zweiten Kapitels aus dem ersten Buch der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ in etwas gekürzter Form wiedergegeben wird.¹⁷ über die Besonderheiten der Kunst bei den Ägyptern, Etruskern und Griechen; über das Hauptobjekt der Kunst, über den Ursprung der Kunst in der Bildhauerei, über erste Statuen, über die Benutzung von Lehm, Stein, Elfenbein und Glas in der antiken Kunst.

Ein französisches Wort auf S. 22 in Klammern weist darauf hin, dass Bunina eine französische Ausgabe der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ vorlag (also entweder M. Hubers oder H. Jansens Übersetzung). Mehrfach bezieht sich die Autorin auf Winckelmann: „Винкельман дает художествам три отечества“, „Винкельман утверждает“, „по словам Винкельмана“, „Винкельман почитает“ etc. Trotz ihres tiefen Respekts kann Bunina Winckelmann in einem Punkt nicht zustimmen und verrät dabei ihre monarchistischen Überzeugungen. Behauptet Winckelmann, dass die von Berglandschaften bedingte Zersplittertheit Griechenlands hier eine spätere Erfindung der Künste als im monarchistischen Ägypten verursachte, ist Bunina der Meinung, dass das ständige Ringen antiker poleon alle Künste im Keime erwürgt habe. Es wird also den alten Griechen auf Grund ihres Republikanismus die Selbstständigkeit der Kunsterfindung abgesprochen:

Но положения Греции были совсем иные: множество протекающих чрез нее рек, цепи гор и рассеянные острова ее, составляя между себя естественные границы, способствовали образованию внутри ее великого числа государств, которые, будучи управляемы собственными законами, а более частными пользами производили непрестанные мятежи, междоусобные войны, и истребляли семя наук при самом их рождении.¹⁸

¹⁵ Zur Klimatologie Winckelmanns Einführung, 1.

¹⁶ Sorevnovatel' prosveščenija i blagotvorenija. 1820. Č. XI. Kn. 3. S. 12–31. Verlesen am 8. Juni 1820 in der Sitzung des „Vol'noe obščestvo“ (BAZANOV V. G. Učenaja respublika. S. 380).

¹⁷ Gemeint ist die Gliederung der zweiten Ausgabe von Winckelmanns Hauptwerk; diese diente als Vorlage für M. Hubers und H. Jansens Übersetzungen.

¹⁸ Sorevnovatel' prosveščenija i blagotvorenija. 1820. Č. XI. Kn. 3. S. 16. Vgl. z. B. die entsprechende Stelle in Hubers Übersetzung: „L'on conçoit donc aisément que l'art a fleuri plus tard chez les Grecs que chez les Egyptiens“ (WINKELMANN J. J. Histoire de l'art de l'Antiquité. Traduit de l'Allemand par M. Huber. Leipzig 1781. T. I. P. 5).

Buninas Aufsatz „O proischoždenii chudožestv“ ist das einzige Zeugnis ihrer Winckelmann-Begeisterung; weder in ihren anderen Prosa-Schriften noch in Gedichten lässt sich eine Spur von der Kenntnis seiner Schriften finden.

In den 1810er und frühen 1820er Jahren wurden die Russen mit dem berühmten Buch „De l'Allemagne“ von Mme de Staël bekannt, dessen Kapitel fast alle in Periodika abgedruckt wurden.¹⁹ Der „Sorevnovatel' prosveščeniija i blagotvorenija“ bildete keine Ausnahme – hier wurden 1819–1820 Fragmente aus „De l'Allemagne“ veröffentlicht,²⁰ unter anderem auch das sechste Kapitel des zweiten Teils „Lessing et Winckelmann“ in P. A. Pletnevs Übersetzung.²¹ Im Unterschied zu den anderen Publikationen in „Sorevnovatel'“, die einzelne Thesen nacherzählten, ging es hier um die Aneignung eines Gesamtbildes der deutschen Kultur, das von Mme de Staël unter Mitwirkung der Brüder Schlegel ausgearbeitet wurde. Kritischen Leistungen von Winckelmann und Lessing wurde dabei eine Schlüsselbedeutung in „De l'Allemagne“ zugemessen. Im Gegensatz zu den anderen Ländern stehe die Kritik hier vor dem Erfolg der Literatur.²²

Может быть, одна только немецкая словесность началась критикою, которая, впрочем, везде последовала за образцовыми сочинениями: в Германии – она произвела их.²³

Für Mme de Staël ist Winckelmann nicht nur derjenige, der eine Revolution in der Kunstbetrachtung vollbrachte, sondern auch derjenige, dem sein Stil einen der ersten Plätze unter den deutschen Schriftstellern einbrachte.²⁴ In ihrer emotional geladenen Prosa erzählt die Autorin zwei wichtige Thesen des Winckelmannschen Gedankenkomplexes nach: über die Naturunterschiede, von denen Kunst im Norden und im Süden abhängig sei, und von der Herausbildung der „idealischen Schönheit“. Unter anderem legt sie Winckelmann eine Äußerung in den Mund, die Puškin später im Entwurf seines Aufsatzes „O kritike“ („Über die Kritik“, <1830>) zitierte: die Betrachtung der Kunstwerke müsse durch die Liebe zu ihnen inspiriert werden.²⁵ Win-

¹⁹ Siehe dazu: DURYLIN S. N. G-ža de Stal' i ee russkie otnošenija. In: Literaturnoe nasledstvo. M. 1939. Bd. 33/34. S. 215–330; ZABOROV P. R. Žermena de Stal' i russkaja literatura pervoj treti XIX veka. In: Rannie romantičeskie vejanija. L. 1972. S. 168–221.

²⁰ Als Übersetzer traten A. D. Borovkov und P. A. Pletnev auf (Ebenda. S. 192).

²¹ Sorevnovatel' prosveščeniija i blagotvorenija. 1820. Č. XI. Kn. 3. S. 314–324. Verlesen am 9. August 1820 in der Sitzung von „Vol'noe obščestvo ljubitelej rossijskoj slovesnosti“ (BAZANOV V. G. Učenaja respublika. S. 382).

²² Vgl. in diesem Zusammenhang: Kap. XVI, 2.

²³ Sorevnovatel' prosveščeniija i blagotvorenija. 1820. Č. XI. Kn. 3. S. 314. Vgl. im Original: MME DE STAËL. De l'Allemagne. Nouvelle édition publiée d'après les manuscrits et les édition originales [...] par Comtesse J. de Pange avec le concours de S. Belayé. Paris 1958. Vol. 2. P. 61.

²⁴ Vgl.: „[...] но совершенство слога его дает ему первое место между немецкими писателями“ (Sorevnovatel' prosveščeniija i blagotvorenija. 1820. Č. XI. Kn. 3. S. 318).

²⁵ Vgl. Kap. XIII, 5.

ckelmann habe sowohl Vorzüge als auch Nachteile eines alten Griechen; von diesem Standpunkt aus sei seine Schönheitsanbetung zu begreifen. Mme de Staël preist Winckelmanns Statuenbeschreibungen und insbesondere die des Apolls von Belvedere. Sein Stil sei dabei ebenso von Stille und Größe („тих и величествен“; „calme et majestueux“) wie der Gegenstand, dem er sich zuwende.

Nikolaj Fedorovič Košanskij, reger Mitarbeiter am ersten „Žurnal izjaščnych iskusstv“, der sich 1815 um die vollständige russische Übersetzung der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ bemühte,²⁶ veröffentlichte 1821 einen „Vzgljad na istoriju iskusstv“ („Blick in die Kunstgeschichte“) in drei Nummern des „Sorevnovatel' prosveščeniija i blagotvorenija“.²⁷ Diese Abhandlung besteht aus einem kurzen Geleitwort und aus den Werkbeschreibungen von 39 altgriechischen Bildhauern (von Dädalus bis Phidias). Im Geleitwort werden zwei Hauptansätze des kunstgeschichtlichen Denkens vorgestellt – die spekulative und positive. Die erstere beschreibe die Abwechslung von Stilen (wie dies Winckelmann getan habe); die letztere konzentriere sich auf das Schaffen einzelner Künstler (einen solchen Anspruch erhebt offensichtlich Košanskij selbst). Obwohl Winckelmann am Anfang des Aufsatzes als „Genie, das Geheimnisse der Kunst erfasst habe“, erwähnt wird, ist sein Einfluss auf den „Vzgljad na istoriju iskusstv“ recht gering; im Geleitwort wird das Konzept der vier altgriechischen Stile referiert und die Überzeugung von der selbstständigen Kunsterfindung bei den Griechen verteidigt.²⁸ Des Weiteren sind Bezüge auf die Formel „edle Einfalt, stille Größe“ bei Beschreibungen einzelner Plastiken zu erkennen.

In den letzten Teilen der Zeitschrift (1825: Č. XXX–XXXII) erschienen jeweils drei Aufsätze des Bildhauers Michail Grigor'evič Krylov, der sie unter starkem Einfluss Winckelmanns verfasste (sie werden separat in dem Krylov gewidmeten Kapitel betrachtet).²⁹

Es kann also von der Präsenz der Ideen Winckelmanns in vielen Beiträgen des „Sorevnovatel' prosveščeniija i blagotvorenija“ die Rede sein sowie von einem Leser- und Literatenkreis, der an kunsttheoretischen Themen interessiert war. Andererseits blieb die Aufgabe der Übersetzung von Winckelmanns umfangreicheren Schriften ins Russische unerfüllt und es mangelte an einer systematisch-kritischen Betrachtung des künstlerischen Lebens in Russland. Daher sind V. I. Grigorovičs und A. N. Olenins Bemühungen verständlich, die sich Anfang der 1820er Jahre abzeichneten: sie wollten ein Organ gründen, in dem künstlerische Themen im Vordergrund standen.

²⁶ Vgl. Kap. XIII, 1.

²⁷ „Sorevnovatel' prosveščeniija i blagotvorenija“. 1821. Č. XIV. Kn. 2. S. 1–25, 117–145, 259–272. Verlesen am 7. März 1821 in der Sitzung von „Vol'noe obščestvo ljubitelej rossijskoj slovesnosti“ (BAZANOV V. G. Učenaja respublika. S. 394).

²⁸ „Sorevnovatel' prosveščeniija i blagotvorenija“. 1821. Č. XIV. Kn. 2. S. 3–4.

²⁹ Siehe Kap. IX, 5.

2. „Žurnal izjaščnych iskusstv“. Entstehung, Schicksal, Umfeld

Vasilij Ivanovič Grigorovič (1786–1865) entging lange Zeit der Aufmerksamkeit russischer Kunsthistoriker und Literaturwissenschaftler.³⁰ S. R. Ernst wandte sich erstmals den Archivbeständen der Petersburger Akademie der Schönen Künste zu und lieferte in seiner Übersicht über die Zeitschrift „Žurnal izjaščnych iskusstv“ („Zeitschrift der schönen Künste“) karge Informationen über ihren Herausgeber.³¹

Es steht außer Zweifel, dass dieses Organ, für das Grigorovič die meisten Beiträge schrieb, als sein Hauptwerk zu betrachten ist. Schätzten N. P. Sobko³² und S. R. Ernst dem „Žurnal izjaščnych iskusstv“ in Bezug auf den Informationsgehalt positiv ein, war das spätere Urteil von G. Ju. Sternin weniger wohlwollend: Grigorovič sei in seinen Urteilen abstrakt normativen Kriterien gefolgt, seine Anhaltspunkte seien Winckelmann, Mengs und Sulzer gewesen, er habe immer danach gestrebt, eine Formel auf eine rationale Weise herzuleiten, hinter der die ganze lebendige und künstlerische Vielfältigkeit verschwunden sei.³³ T. V. Alekseeva bezeichnete das Konzept des „Žurnal izjaščnych iskusstv“ als eklektizistisch.³⁴

1994 wies V. Ė. Vacuro Del'vigs Absicht nach, seine Idylle „Izobretenie vajanija“ („Erfindung der Bildhauerei“) in Grigorovičs Zeitschrift zu publizieren.³⁵ 1997 schenkte A. G. Vereščagina der Schilderung der russischen Kunst in „Žurnal izjaščnych iskusstv“ ihre Hauptaufmerksamkeit in der Monographie zur Kunstkritik in Russland,³⁶ dabei wurden jedoch Grigorovičs westliche Quellen weitestgehend vernachlässigt. Es sei hier nur ein Beispiel genannt: Sowohl Ernst³⁷ als auch Vereščagina³⁸ behaupteten, dass Grigorovič Kommentare aus mehreren Ausgaben der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ miteinander verglichen und diese den Übersetzungen

³⁰ Vgl. spärliche Informationen in den Lexika: GENNADI G. N. Spravočnyj slovar' o russkich pisateljach i učenyh, umeršich v XVIII i XIX stoletijach i spisok knig s 1725 po 1825. Berlin 1876. T. 1: A–E. S. 261; VENGEROV S. A. Istočniki slovarja russkich pisatelej. SPb. 1910. Bd. II: Gogockaja–Karamzin. S. 115; KONDAKOV S. N. Jubilejnyj spravočnik Imperatorskoj Akademii Chudožestv: 1764–1914. Č. 1. SPb. 1914. S. 264, 289. Von den späteren Nachschlagewerken sei das von L. A. Čerejskij genannt, obwohl das von ihm angegebene Geburtsdatum Grigorovičs (31.12.1792) nicht richtig ist (ČEREJSKIJ L. A. Puškin i ego okruženie. 2. Aufl. L. 1989. S. 120).

³¹ ERNST S. R. „Žurnal izjaščnych iskusstv“. 1823–1825 gg. In: Russkij bibliofil. 1914. Nr. 3. S. 5–26. Siehe ebenfalls: VEREŠČAGINA A. G. Russkaja chudožestvennaja kritika dvadcatych godov XIX veka. Očerki. M. 1997. S. 47–57.

³² SOBKO N. P. Čto predstavljali iz sebia russkie chudožestvennye žurnaly 1807–1897 gg. In: Iskustvo i chudožestvennaja promyšlennost'. 1898. Nr. 1/2. S. 7–32.

³³ Istorija evropejskogo iskusstvoznanija: Pervaja polovina XIX veka. M. 1965. S. 195–196.

³⁴ ALEKSEEVA T. V. Vvedenie. In: Istorija russkogo iskusstva. M. 1963. Bd. VIII. Kn. I. S. 41.

³⁵ VACURO V. Ė. Zapiski kommentatora. S. 188–202.

³⁶ VEREŠČAGINA A. G. Russkaja chudožestvennaja kritika dvadcatych godov XIX veka. Očerki. M. 1997. S. 47–109.

³⁷ ERNST S. R. „Žurnal izjaščnych iskusstv“. 1823–1825 gg. S. 15.

³⁸ VEREŠČAGINA A. G. Russkaja chudožestvennaja kritika dvadcatych godov XIX veka. S. 63.

dieses Werks in seiner Zeitschrift beigelegt habe. Es ist jedoch leicht festzustellen, dass Grigorovič die von H. Jansen ins Französische angefertigte Übersetzung der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ zur Hand hatte, die Kommentare aus mehreren früheren Ausgaben enthält.

Dem Einblick in die Geschichte der Zeitschrift seien die wichtigsten biographischen Angaben zu Grigorovičs Werdegang vorangestellt.³⁹ Er entstammte einer wenig wohlhabenden ukrainischen Familie, studierte 1797–1803 Philosophie an der Kiewer Hochschule für orthodoxe Priester (Kievo-Mogiljanskaja Akademija)⁴⁰ und begann 1803 seine Karriere als Postbeamter in Poltawa. Im Januar 1812 trat er eine Stelle in der Kanzlei für besondere Angelegenheiten des Polizeiministeriums in Petersburg an. Die Übersiedlung nach Petersburg spielte in Grigorovičs Leben eine entscheidende Rolle – sie brachte ihn mit Künstlern und Literaten zusammen, förderte seine geistige Entwicklung, ermöglichte seine Teilnahme am öffentlichen Leben.⁴¹

Sehr wichtig für Grigorovičs Zukunft waren vermutlich Ende der 1810er Jahre entstandene Kontakte mit A. N. Olenin und seinem Umfeld.⁴² In diesem einflussreichen Würdenträger fand er einen Gönner für spätere Jahre. Grigorovičs Vorliebe für die Kunst machte ihn für Olenin zu einem passenden Kandidaten, einige seiner Pläne zu verwirklichen und der von ihm geleiteten Akademie der Schönen Künste zu nützen.⁴³

³⁹ Ausführlichere biographische Informationen zu Grigorovič enthalten seine dienstlichen Zeugnisse (formuljarnye spiski) aus den Jahren 1823 und 1861: 1) RGIA, Bestand 789, Inventarliste 20, Nr. 26 (Kanzlei A. N. Olenins, 1822), Bl. 28–28v.; 2) Ebenda. Inventarliste 14, Nr. 48 (litera „g“), Bl. 7–8v.

⁴⁰ Wegen Fehlens jeglicher Universitäten in der Ukraine bot die Kievo-Mogiljanskaja Akademija auch den Adligen und künftigen Beamten aus anderen Ständen Möglichkeiten einer höheren Ausbildung.

⁴¹ Hier sei auf Grigorovičs Zugehörigkeit zu zwei prädekabristischen Organisationen hingewiesen: man findet ihn 1815 unter den Gründern der freimaurerischen „Loža izbrannogo Michaila“ (PYPIN A. N. Obščestvennoe dviženie pri Aleksandre I. 3. Aufl. SPb. 1900. S. 319; BAZANOV V. G. Vol'noe obščestvo ljubitelej rossijskoj slovesnosti. Petrozavodsk 1949. S. 63–64) und 1819 im Ausschuss des Petersburger „Vol'noe obščestvo učreždenija učilišč po metode vzaimnogo obučenija“ (Spisok dejstvitel'nych členov sankt-peterburgskogo Obščestva učreždenija učilišč po metode vzaimnogo obučenija (po staršinstvu ich vstuplenija). In: Syn Otečestva. 1819. Č. 53. Nr. XIV. S. 94; „Proekt ustava učreždenija učilišč po metode vzaimnogo obučenija Belja i Lenkastera“. In: Russkaja starina. 1881. Nr. 1. Janvar'. S. 183; PYPIN A. N. Obščestvennoe dviženie. S. 333–342; BAZANOV V. G. Učenaja respublika. M.; L. 1964. S. 12).

⁴² Es ist erwähnenswert, dass Grigorovič mit der Tochter des Bildhauers und des Professors der Akademie der Schönen Künste I. P. Martos verheiratet war.

⁴³ Es ist sehr wahrscheinlich, dass diese Beziehung Grigorovičs am 21. Februar 1824 seinem Eintritt in die „Gesellschaft zur Förderung der Künstler“ („Obščestvo poosščerenija chudožnikov“) verholfen hat, die 1820 in Petersburg gegründet wurde. 1825 wurde Grigorovič zum Sekretär dieser Gesellschaft ernannt. Als solcher war er bis 1842 tätig.

Mit großer Sicherheit war es A. N. Olenins Idee, das erste „Žurnal izjaščnych iskusstv“ wieder neu zu beleben und dadurch dem Anliegen des ihm persönlich bekannten, 1807 verstorbenen M. N. Murav'ev fast 20 Jahre später zu entsprechen.⁴⁴ Wie auch sein Vorläufer konnte Olenin, von Verpflichtungen und Aufträgen überhäuft, die Zeitschrift nicht selbst leiten und übertrug dies Grigorovič. Beiden war es im Voraus klar, dass ihr Unternehmen Verluste bringen und ohne Subventionen keine Chancen auf ein langes Leben haben würde. Am 16. Juli 1822 reichte Grigorovič ein Gesuch bei Olenin ein, das zur gleichen Zeit auch einen Entwurf der künftigen Zeitschrift darstellte. Aus seinem brieflichen Anliegen an den Finanzminister Graf D. A. Gur'ev vom 31. Juli 1822 geht hervor, dass die Entscheidung von allerhöchster Stelle positiv ausgefallen war, was einen Vorschuss für „Žurnal izjaščnych iskusstv“ in Höhe von 8000 Rubeln „aus den Mitteln des Kabinetts“ bedeutete.⁴⁵

Der Entwurf des „Žurnal izjaščnych iskusstv“, der sich jetzt unter den Dokumenten der Petersburger Akademie der Schönen Künste befindet,⁴⁶ ist den Zielen und dem Aufbau der künftigen Zeitschrift gewidmet. Grigorovič konstatiert „das bedauerliche Fehlen“ von Kenntnissen und gutem Geschmack auf dem Gebiet der Schönen Künste, das s. E. lediglich Bücher und Zeitschriften mit richtigen Begriffen und Vorstellungen verbessern könnten. Grigorovič war überzeugt, dass die Russen für die Aufnahme von gelehrten klassischen Abhandlungen (er bezeichnet sie folgendermaßen: „Winckelmann und die anderen“) noch nicht ausreichend vorbereitet waren. Also müssten sie eher nicht in Form von Büchern Verbreitung finden, sondern als Exzerpte in unterhaltsamem Rahmen erscheinen, wofür eine Zeitschrift am besten geeignet sei.⁴⁷

Um Eintönigkeit zu vermeiden, hielt Grigorovič es für nötig, einen Teil der künftigen Zeitschrift der Schönen Literatur zu reservieren, und er entwarf folgende Struktur des periodischen Organs (fast alle Punkte wurden von ihm kurz kommentiert; ich führe sie in Übersetzung an):

I. Geschichte der Kunst („Exzerpte aus Winckelmann und Seroux d'Agincour⁴⁸ und anderen Schriftstellern [...]“);

⁴⁴ Zum ersten „Žurnal izjaščnych iskusstv“ (1807) siehe Kap. V, 3–6.

⁴⁵ RGIA, Bestand 789, Inventarliste 20, Nr. 26 (Kanzlei A. N. Olenins, 1822), Bl. 5.

⁴⁶ Ebenda. Bl. 1–4. Große Abschnitte aus diesem Dokument wurden zum ersten Mal im oben genannten Artikel von S. R. Ernst zitiert.

⁴⁷ Vgl.: „Распространение классических сочинений о художествах могло бы весьма много споспешествовать улучшению вкуса, если бы у нас было более людей готовых пользоваться ими, но весьма справедливо и то, что для творений Винкельмана и других, подобно ему писавших о художествах, едва ли найдутся у нас читатели, ибо творения сии как произведения глубокой учености покажутся для многих сухими, скучными. Сверх того издание оных сопряжено с чрезвычайными издержками“ (Ebenda. Bl. 1 v.).

⁴⁸ Es ist S. d'Agincour mit seiner „Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IV-ième siècle jusqu'à son renouvellement au XVI-ième“ (Paris 1823. Vol. 1–6) gemeint. In seiner Polemik gegen Polevoj zählte Grigorovič zu den vorbildlichen Autoren auch Leopoldo Cicognara, den Verfasser von „Storia della scultura [...] dal suo resorgimento in Italia“.

II. Sitten, Bräuche und Kleider der alten und neueren Völker;

III. Schöne Literatur („Themen für Künstler, ausgewählt aus alten und neuesten Schriftstellern, aus allgemeiner und russischer Geschichte, Überlegungen, die Kunst betreffend, etc.“);

IV. Biographien („von Künstlern und von denjenigen Persönlichkeiten, die der Kunst und den Künstlern wegen ihrer Kenntnisse und ihres Mäzenatentums nützen“);

V. Kunst in Russland („geschichtliche Entwicklung, allmähliche Erfolge und heutiger Zustand, Gegebenheiten, russische Künstler betreffend, russische Antiquitäten“);

VI. Kritik („Analyse und Urteil über die sowohl alten als auch neueren Kunsterscheinungen“);

VII. Unterschiedliches („Erzählungen, Entdeckungen, Nachrichten über Erfolge der vortrefflichen Zöglinge der Akademie der Schönen Künste und über allerhöchste und private Entscheidungen zugunsten der Kunst, theoretische Abschnitte, Erklärungen einiger in der Fachsprache der Künstler gebrauchten Termini etc.“).⁴⁹

In einer Information über die Fortsetzung des „Žurnal izjaščnych iskusstv“ im fünften Heft des ersten Teils druckte Grigorovič diesen Plan ab. Winckelmanns Charakteristik wurde dabei folgendermaßen erweitert:

Что касается до истории художеств у древних, то издатель будет совершенно следовать Винкельману, коего творение справедливо почитается одним из превосходнейших произведений глубокой учености и тонкого вкуса.⁵⁰

Geplant war, dass sechs Bücher pro Jahr erscheinen sollten und dass jedes von ihnen nicht weniger als zehn Bögen enthalten und mit einem oder zwei Stichen geschmückt sein sollte. Kaiserliche Geldvorschüsse wollte Grigorovič durch den Verkauf seiner Zeitschrift an staatliche Schulen und Bibliotheken begleichen. Er teilte mit, dass sowohl zwei Personen mit breiten Kenntnissen⁵¹ als auch die bekanntesten Maler der Zeitschrift ihre Mitarbeit zugesagt hatten.

Am 30. November des folgenden Jahres 1823 wandte sich Grigorovič mit der Bitte um eine weitere Subvention in Höhe von 7500 Rubeln an die staatlichen Behörden; dies zeigt die Rohfassung des „Berichtes über die Subvention, die für die Fortsetzung der ‘Zeitschrift der schönen Künste’ notwendig ist“.⁵² Grigorovič bat, ihm ein Gehalt festzulegen, wie das z. B. im Fall des Redakteurs einer anderen staatlich unterstützten Zeitschrift, nämlich des „Žurnal Departamenta narodnogo pro-

sino al secolo di Napoleone [...] per servire di continuazione all'opere di Winckelmann e di d'Agincour“ (Venezia 1813–1818. Vol. 1–3; 2. Aufl.: Prato 1823. Vol. 1–7).

⁴⁹ RGIA, Bestand 789, Inventarliste 20, Nr. 26 (Kanzlei A. N. Olenins, 1822), Bl. 2v–3.

⁵⁰ Žurnal izjaščnych iskusstv. 1823. Č. 1. Nr. 5. S. 430.

⁵¹ Diese waren Puškins Freund P. A. Pletnev und der Professor der Petersburger Universität M. G. Plisov.

⁵² RGIA, Bestand 789, Inventarliste 20, Nr. 26 (Kanzlei A. N. Olenins, 1822), Bl. 11.

sveščenijsa“, war. Aus demselben Dokument geht hervor, dass „Žurnal izjaščnych iskusstv“ im ersten Jahr seines Erscheinens 130 Abonnenten gewann.

Einer der Hauptgründe zur Fortsetzung des „Žurnal izjaščnych iskusstv“ bestand für Grigorovič darin, dass man eine Übersetzung von Winckelmanns „Geschichte der Kunst des Alterthums“ sowohl viel billiger herausgeben als auch einem breiteren Publikum zugänglich machen könne, wenn sie nicht in Form eines separaten Buches erschiene, sondern in einer Zeitschrift untergebracht würde:

Я скажу только об одной истории художества у древних Винкельмана, коей печатание в переводе должно бы стоить более 35 000 рублей и которая в продолжение немногих лет в довольно подробных извлечениях могла бы явиться в журнале, мною издаваемом, и, будучи читаема в числе других сочинений, менее важных, но не менее достойных внимания публики и художников, могла бы принести более пользы, нежели тогда, когда бы была издана отдельно во всей полноте своей.⁵³

Am 6. Dezember 1823 schrieb der Minister für Bildung und geistige Angelegenheiten, Fürst A. N. Golicyn, in einem Brief an Olenin, dass er in absehbarer Zeit keine Gelegenheit zum Gespräch mit dem Zaren über dieses Thema finden könne, und riet ihm, den „Žurnal izjaščnych iskusstv“ aus dem Budget der Akademie zu finanzieren.⁵⁴ Anscheinend wandten sich Olenin und Grigorovič dann an Admiral A. S. Šiškov, der damals Minister für Volksaufklärung war. Dieser schätzte den Nutzen der Zeitschrift für die Zöglinge der Akademie und befürwortete weitere Subventionen. Am 4. Juli 1824 wurde von Šiškov entschieden, Grigorovič 9000 Rubel aus den Mitteln des ihm untergeordneten Ministeriums auszuzahlen. Gleichzeitig wurde das Gesuch um regelmäßigen Lohn in Höhe von 1500 Rubeln pro Jahr für den Herausgeber des „Žurnal izjaščnych iskusstv“ abgelehnt.

Dies konnte aber das Schicksal der Zeitschrift auf Dauer nicht ändern: mit Unterbrechungen und Verspätungen erschien sie insgesamt drei Jahre lang.⁵⁵ Der Tod Alexanders I., der Dekabristenaufstand am 25. Dezember 1825 und das veränderte politische Klima in ganz Russland lenkten die Aufmerksamkeit der Regierung von dem kostspieligen Unternehmen ab – die dritte Nummer des zweiten Teils von „Žurnal izjaščnych iskusstv“ erschien mit großer Verspätung und blieb die letzte.

Wie aus den oben zitierten offiziellen Dokumenten hervorgeht, spielte die fehlende Übersetzung der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ ins Russische eine

⁵³ Ebenda. Bl. 12v.

⁵⁴ Ebenda. Bl. 21–21v.

⁵⁵ Es wurden insgesamt neun Hefte der Zeitschrift veröffentlicht. Auf Grundlage der Dokumente des Petersburger Zensurkomitees gelang es V. Ė. Vacuro, das Erscheinen jedes Heftes genau zu datieren: das erste am 16. April 1823, das zweite am 2. Juli 1823, das dritte am 31. August 1823, das vierte am 9. September 1823, das fünfte am 10. Januar 1824, das sechste am 14. April 1824, das siebte am 5. Februar 1825, das achte am 25. Mai 1825, das neunte am 17. November 1825 (VACURO V. Ė. Zapiski kommentatora. SPb. 1994. S. 189–190).

zentrale Rolle in Grigorovičs Argumentation zur Notwendigkeit des „Žurnal izjaščnych iskusstv“. Winkelmanns Autorität erwies sich in der Tat als wirksam, da sein Name und seine Schriften in Fremdsprachen den Entscheidungsträgern des Kaiserreiches geläufig waren. Der staatliche Zuschuss für die Zeitschrift bedeutete eine offizielle Befürwortung von Winkelmanns ästhetischen Ansichten, dessen Lehrgebäude – gereinigt von unerwünschten Thesen, die von der Französischen Revolution an die Fahne geheftet wurden, – das Imperium und seine Werte auf dem Gebiet der Kunst vertreten sollte.

3. Die „Geschichte der Kunst des Alterthums“ in Grigorovičs Auszügen

Obschon Winkelmanns Name im Zusammenhang mit dem „Žurnal izjaščnych iskusstv“ mehrmals erwähnt wurde, ist seine Bedeutung für die Botschaft der Zeitschrift unerforscht. So ist Winkelmann im Artikel „Nauki i iskusstva“ („Wissenschaften und Künste“) präsent, der das erste Heft des „Žurnal izjaščnych iskusstv“ eröffnet.⁵⁶ In dieser vergleichenden Analyse des Wesens der Künste und Wissenschaften bezieht sich Grigorovič stark auf das erste Kapitel der „Geschichte der Kunst des Alterthums“. In „Nauki i iskusstva“ behauptet Grigorovič in Übereinstimmung mit Winkelmann, dass das Notwendige die Mutter aller Erfindungen und Künste sei.⁵⁷ Wie auch Winkelmann sah er im „Vergnügen“ einen der wichtigsten Antriebe des Menschen für die Entstehung von Kunst und Dichtung.⁵⁸ Für seinen russischen Nachfolger spielt der Begriff des Vergnügens eine genauso wichtige Rolle.⁵⁹ Ihren Anfang nehmen die Künste laut Grigorovič, als „sich Genies gefunden

⁵⁶ Auch Z. A. Kamenskij, der 1974 die Einleitung des Herausgebers zum „Žurnal izjaščnych iskusstv“ in „Russkie éstetičeskie traktaty“ nachdruckte, ließ diesen Text kommentarlos.

⁵⁷ Vgl.: 1) „Довольно, кажется, известно, и едва ли кто сомневается в том, что нужда есть мать всяких изобретений и искусств“ ([GRIGOROVIČ V. I.] Nauki i iskusstva. In: Žurnal izjaščnych iskusstv. 1823. Č. I. Nr. 1. S. 3); 2) „Начало художеств, равно как и всех изобретений ума человеческого, есть нужда“ („O proischoždenii chudožestv“ (izvlečenie iz Vinkel'manna). In: Ebenda. S. 18); 3) „Dans les arts qui tiennent au dessin, ainsi que dans toutes les inventions humaines, on a commencé par le nécessaire [...]“ (WINKELMANN J. J. Histoire de l'art chez les anciens, traduit de l'allemand [par H. Jansen], avec des notes historiques et critiques de différents auteurs [...]. T. I. P. I.).

⁵⁸ „Les arts qui tiennent au dessin doivent leur origine au besoin; il faut donc qu'ils aient été imaginés en particulier dans chaque pays; et quoique la sculpture et la peinture, de même que la poésie, puissent être considérées plutôt comme filles du plaisir que de la nécessité, on ne peut disconvenir que le plaisir ne soit aussi essentiel à l'homme que les choses sans lesquelles il ne sauroit exister“ (Ebenda. P. 3). Vgl.: 1) „O proischoždenii chudožestv“ (izvlečenie iz Vinkel'manna). In: Žurnal izjaščnych iskusstv. 1823. Č. I. Nr. 1. S. 18; 2) WINKELMANN J. J. Werke. Dresden 1809. Bd. 3. S. 6.

⁵⁹ Vgl.: „Человек по своей природе стремится к удовольствию [...]“ ([GRIGOROVIČ V. I.] Nauki i iskusstva. In: Žurnal izjaščnych iskusstv. 1823. Č. I. Nr. 1. S. 4). Und im Weiteren: „человек стремится к удовольствию“, „удовольствие есть первейшая и сильнейшая причина человеческих поступков“ („O proischoždenii chudožestv“ (izvlečenie iz Vinkel'manna). In: Žurnal izjaščnych iskusstv. 1823. Č. I. Nr. 1. S. 18).

hatten“, die begannen, „jene in der Natur verstreuten Dinge miteinander zu kombinieren, die imstande sind, angenehme Eindrücke hervorzurufen“. ⁶⁰ Diese Passage ist aus Winckelmanns Konzept der idealischen Schönheit abzuleiten, das Grigorovič in einer der Fußnoten zur „Geschichte der Kunst des Alterthums“ im vierten Heft des „Žurnal izjaščnych iskusstv“ ausführlich erläutert. ⁶¹

Dem einleitenden Artikel „Nauki i iskusstva“ folgte der erste Abschnitt aus der „Geschichte der Kunst des Alterthums“, die in allen neun Heften der von Grigorovič redigierten Zeitschrift in Auszügen („izvlečenija“) abgedruckt ist. ⁶² Insgesamt verarbeitete Grigorovič fünf Kapitel der französischen Übersetzung des von ihm so geschätzten Buches: 1. De l'origine de l'art et des causes de sa diversité chez les peuples qui l'ont cultivé; 2. Des différentes manières employées dans les ouvrages de sculpture; 3. De l'influences de climat, une des principales causes de la diversité de l'art parmi les nations; 4. De l'art chez les Egyptiens; 5. De la partie mécaniques de l'art chez les Egyptiens. ⁶³

Winckelmanns Text wurde von Grigorovič beträchtlich gekürzt: so entfielen sowohl ganze Unterkapitel als auch einzelne Sätze, Beispiele und Verweise auf antike Quellen und Illustrationen. ⁶⁴ Dabei lehnte er sich eng an Winckelmanns Konzeption an und berücksichtigte in erster Linie theoretische Aspekte. Obwohl Grigorovič die meisten Kommentare westlicher Herausgeber zur „Geschichte der Kunst des Alterthums“ (H. Jansen übernahm sie zahlreich in seine Ausgabe) außer Acht ließ, wurden einige sogar mit Hinweis auf die Autorschaft abgedruckt und miteinander verglichen. ⁶⁵ Überdies polemisierte der Herausgeber des „Žurnal izjaščnych iskusstv“

⁶⁰ Ebenda. S. 4.

⁶¹ [VINKEL'MANN I. I.] O charaktere chudožestv u egiptjan i o pričinach onogo. In: Žurnal izjaščnych iskusstv. 1823. Č. I. Nr. 4. S. 266.

⁶² [VINKEL'MAN I. I.] 1) O proischoždenii chudožestv. In: Žurnal izjaščnych iskusstv. 1823. Č. I. Nr. 1. S. 18–24; 2) O raznyh veščestvach, upotrebljavščichsja v proizvedenijach vajanja. In: Ebenda. Nr. 2. S. 101–116; 3) O vlijanii klimata, odnoj iz glavnejšich pričin različija v chudožestvach, po različiju narodov. In: Ebenda. Nr. 3. S. 194–209; 4) O charaktere chudožestv u egiptjan i pričinach onogo“. In: Ebenda. Nr. 4. S. 265–279; 5) O drevnejšem stile chudožestv u egiptjan. In: Ebenda. Nr. 5. S. 349–361; Nr. 6. S. 433–440; 6) O pozdnejšem stile chudožestv u egiptjan“. In: Ebenda. 1825. Č. II. Nr. 1. S. 1–8; 7) O mehaničeskoj časti chudožestv u egiptjan. In: Ebenda. Nr. 2. S. 1–9; Ebenda. Nr. 3. S. 1–10.

⁶³ WINKELMANN J. J. Histoire de l'art chez les anciens, traduit de l'allemand [par H. Jansen]. T. I. P. 1–194.

⁶⁴ Aus finanziellen Gründen konnte Grigorovič nur wenige Stiche aus Jansens Ausgabe übernehmen.

⁶⁵ Eigene Anmerkungen unterzeichnete Grigorovič mit dem Wort „Izd[atel]“ (Herausgeber) oder ließ sie ununtersrieben, wenn er verschiedene Meinungen miteinander verglich und seine Autorschaft offensichtlich war. Andernfalls zeichnete er die Kommentare mit folgenden Unterschriften: „Izdateli milanskie“, „Karl Fea“ u. a.

gegen manche Kommentatoren⁶⁶ und eliminierte Winckelmanns Fehler, auf die bereits im 18. Jahrhundert hingewiesen wurde.⁶⁷

In einer seiner Anmerkungen wandte sich Grigorovič an die „gut russisch können“ Leser und erklärte eine große Anzahl der ihnen bis dato unbekannten Begriffe, da es sich für die zeitgenössische russische Kunsttheorie um neue Themen handele. Er bekannte sich als Gegner der Einführung von Lehnwörtern in seine Muttersprache und schlug vor, sie durch Neubildungen und direkte Übernahme von Termini aus der jeweiligen Fremdsprache zu bereichern.⁶⁸ In Wirklichkeit sah seine Praxis etwas anders aus. Die Wiedergabe von Begriffen und Maßen bereitete Grigorovič die meisten Schwierigkeiten. Sehr oft setzte er das französische Wort hinter dem russischen in Klammern: очертание (contour), образование (configuration), красная краска (minium), таблички (tablettes), углубленные (creux), целое в фигуре (ensemble) etc. Nicht selten wurden französische Wörter entlehnt und ihnen dann russische Äquivalente hinzugefügt: пластика (лепленне из глины), сосуды (вазы), барельефы (изваяния полуобронные), образцы (модели), своды (аркады). Einige der von Grigorovič benutzten Übersetzungsvarianten haben sich im Russischen eingebürgert, andere werden als Gallizismen empfunden: цельты (celtes), битая монета (monnaie battu). Fast irreführend war die Übertragung von „configuration des hommes“ als „образование (физическое)“, „température“ als „состояние воздуха“, „le goût de la frivolité“ als „вкус к вещам пустым и незначащим“ und „licence“ als „вольность“.⁶⁹ In Jansens Übersetzung kommt häufig die Maßbezeichnung „la palme“ („Handspanne“) vor, die Grigorovič entweder in „aršin“ verwandelt oder ohne Kommentar ins Russische übernimmt.⁷⁰

Die vorgenommenen Kürzungen veranlassten Grigorovič, gelegentlich tiefer in Winckelmanns Text einzudringen. So erfuhr der zweite Abschnitt des ersten Kapitels die größten Veränderungen: Er wurde komprimiert und von Metaphern befreit, zudem wurde sein Sinn ungenau wiedergegeben. Ein Satz, der sich auf andere

⁶⁶ Meistens fallen solche Vergleiche zugunsten Winckelmanns und nicht zugunsten seiner Kritiker aus (Žurnal izjaščnych iskusstv. 1823. Č. I. Nr. 4. S. 267; Nr. 5. S. 360; 1825. Nr. 2. S. 5).

⁶⁷ Das gilt z. B. für Winckelmanns Behauptung über die Existenz hoher Berge in den Grenzgebieten von Ägypten (WINKELMANN J. J. Histoire de l'art chez les anciens, traduit de l'allemand [par H. Jansen]. T. 1. P. 6).

⁶⁸ „Читатели, знающие хорошо язык русский, но незнакомые с художествами, могут встретить в сем журнале и другие слова, для них новые. Причина, по которой они употреблены, есть та, что издатель почитал за лучшее составить слова новые, приличные свойству языка русского, или воспользоваться принятыми у художников, нежели вводить иноземные, особенно если нет в том крайней нужды. Критика решит, все ли они могут быть приняты“ (Žurnal izjaščnych iskusstv. Č. I. Nr. 4. S. 24).

⁶⁹ Im deutschen Text geht es hier um die „ausgelassene Freyheit unter der priesterlichen Regierung“, die der römische Pöbel genießt (WINKELMANN J. J. Werke. Dresden 1809. Bd. 3. S. 62).

⁷⁰ Vgl.: „одна пальма (четверть аршина)“, „около трех пальм“, „десять пальм (с лишком 2,5 аршина)“, „длиною в одну пальму с половиною“.

Teile der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ bezieht, wurde sogar hinzugefügt.⁷¹

Zu jenem Abschnitt, in dem Winckelmann die alte ägyptische Staatsordnung beschreibt, fügte Grigorovič, spätere Darlegungen vorwegnehmend, eine Anmerkung über die große politische Freiheit hinzu, welche die alten Griechen im Unterschied zu den Ägyptern genossen hatten: „Они не имели той политической свободы, которою пользовались Греки“.⁷²

Höchstwahrscheinlich aus Furcht vor einem Eingriff der kirchlichen Zensur verallgemeinerte Grigorovič den Hinweis auf den berühmten alttestamentarischen Vers über „das Schweben des Geistes Gottes über den Wassern“. Er ließ das genaue Zitat weg und sprach von „Stellen in der Bibel“.⁷³ „На сей-то системе основывался помянутый писатель при объяснении мест Св. Писания“. Obwohl die Auszüge aus Winckelmann mit zahlreichen Fußnoten versehen waren, hielt er es für notwendig, im Haupttext in Klammern zu erläutern, wer Kynokephalos ist.⁷⁴ Grigorovič nahm sich die Freiheit, Informationen aus den Fußnoten der Ausgabe von H. Jansen in den Text von Winckelmann einzufügen und umgekehrt.⁷⁵

Der Zeitraum von fast achtzig Jahren nach der Erstpublikation der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ und das veränderte nationale Umfeld veranlassten Grigorovič, manche Thesen Winckelmanns mit eigenen Anmerkungen zu aktualisieren und gelegentlich russische Leistungen zu erwähnen. So wies der Herausgeber des „Žurnal izjaščnych iskusstv“ nicht ohne patriotischen Stolz auf die Sammlung von altgriechischen Vasen hin, welche die Gräfin A. G. Laval' besaß.⁷⁶

⁷¹ Vgl.: „Произведения художеств были вначале просты и грубы; ибо происхождение и совершенство художеств, подобно рождению и зрелости, не вдруг одно за другим следуют. В том и другом случае потребны время и благоприятствование обстоятельств. Многие или, можно сказать, почти все известнейшие народы древнего мира имели художества; но египтяне, этруски и греки оставили памятники многочисленнейшие и достойнейшие“ (Žurnal izjaščnych iskusstv. 1823. Č. I. Nr. 1. S. 18); „§ 2. Dans le principe, les beaux-arts étoient informes comme les beaux hommes le sont à leur naissance; et ils se ressembloient entr'eux, comme les graines de quelques plantes, qu'on distingue à peine les unes des autres. Dans leur origine et dans leur décadence, ils sont semblables à ces grandes rivières, qui, aux endroits où elles devroient être le plus larges, se partagent en petits ruisseaux, ou se perdent dans les sables“ (WINKELMANN J. J. Histoire de l'art chez les anciens, traduit de l'allemand [par H. Jansen]. T. 1. P. 2).

⁷² Žurnal izjaščnych iskusstv. 1823. Č. I. Nr. 4. S. 271.

⁷³ Es ist nicht ausgeschlossen, dass dies sogar ein Ergebnis eines Eingriffes seitens der kirchlichen Zensur war.

⁷⁴ Vgl.: „Он держит перед собою кинкефала (обезьяну, обоготворяемую египтянами) [...]“ (Žurnal izjaščnych iskusstv. Nr. 6. S. 436). Genauso erläuterte Grigorovič, was Winckelmann unter der groben und unklaren Aussprache der Römer und der Toskaner verstand: „[...] имеют произношение грубое и неясное (т. е. выпускают некоторые слова)“ (Žurnal izjaščnych iskusstv. 1823. Č. I. S. 196).

⁷⁵ Ebenda. 1823. Č. I. Nr. 2. S. 100; Nr. 4. S. 269; Nr. 5. S. 360; S. 437; 1825. Č. II. Nr. 3. S. 1–2.

⁷⁶ Ebenda. Č. I. Nr. 2. S. 103.

Er stellte zufrieden fest, dass sowohl die Pockenvorbeugung⁷⁷ als auch die Porzellanherstellung⁷⁸ am Ende des 18. Jahrhunderts erhebliche Fortschritte erzielt hatten. In der französischen Kunst sah Grigorovič am Anfang des 19. Jahrhunderts eine Wendung zum Besseren: Habe das Publikum in Frankreich zu Winckelmanns Zeiten Darstellungen vom „Angenehmen und Sinnlichen“ von seinen Künstlern gefordert, hätten sich dort später Künstler gefunden, die „das Schöne und das Erhabene“ thematisierten – J. L. David, J. A. Ingres und ihre Schüler.⁷⁹ Gleichzeitig bekräftigte Grigorovič die für ihn unumstößliche These, dass der Staat als Hauptgönner der Kunst zu fungieren habe.

Von Grigorovičs Anmerkungen sind diejenigen von besonderem Interesse, in denen er Stellung zu Winckelmanns Auslegungen nimmt, seine Thesen erläutert und nacherzählt. Er distanziert sich z. B. von der Klimatheorie und fordert die Leser auf, außer Klima, Erziehung, Regierungsformen „Tausende von sowohl inneren als auch äußeren, sowohl natürlichen als auch übernatürlichen Begebenheiten“ bei der Untersuchung des menschlichen Charakters, Intellekts und Herzens in Betracht zu ziehen.⁸⁰

Den für die Winckelmannsche Ästhetik so grundlegenden Begriff der „idealischen Schönheit“ versah Grigorovič bei der ersten Erwähnung mit einer umfangreichen Fußnote, deutete ihn ausführlich und proklamierte erneut die Unerreichbarkeit der Antike:

Красота идеальная есть красота в целом, едва ли существующая в природе. Почти утвердительно сказать можно, что нет в свете человека, который соединял бы в себе совершенную соразмерность главных частей к целому, равно как и частей, взятых отдельно со всеми их подробностями; и потому-то художники, основываясь на правилах, выведенных из тысячи соображений и сравнений красоты, порознь встречаемой в человеке, созидают, так сказать, своего человека в том виде, в каком он быть бы должен, не потерпев ни малейших изменений от физических и нравственных причин, так много на наружное образование человека действующих. Чем более художники имеют в сем успеха, тем

⁷⁷ Ebenda. Č. I. Nr. 3. S. 203–204.

⁷⁸ Ebenda. Č. I. Nr. 2. S. 116.

⁷⁹ „Во Франции было время, когда публика требовала от художников только приятного, чувственного, а не изящного, возвышенного, и об этом времени, вероятно, мыслил Винкельман. В новейшее время явились там достойные художники, именно от той причины, что предметы занятий их были благороднее, возвышеннее, – что правительство обращало внимание свое только на истинное достоинство“ (Ebenda. 1823. Č. I. Nr. 3. S. 209).

⁸⁰ „Винкельман приписывает влиянию климата на физическое образование народов ту великую разницу, которую замечаем между художественными их произведениями. Мнение сие может быть если не опровергнуто, то по крайней мере сильно оспариваемо. Впрочем, так как мы поставили себе за правило делать извлечение из его творения, а не переделывать оное, то помещаем сию статью почти слово в слово так, как она составляет 3-ю главу 1-й книги его ‘Истории искусства у древних’“ (Žurnal izjaščnych iskusstv. 1823. Č. I. Nr. 3. S. 194).

ближе они к выражению того, что разумеется под красотой идеальной, иначе мысленною красотой, понятною и осязательною, так сказать, для одних гениев. Величайшие художники Греции постигли сию красоту и оставили нам образцы оной в изображениях богов своих и героев, можно сказать, совершенные, но по возрождении искусств в Европе, не было еще ни одного художника, который бы в сем отношении мог почтен быть их соперником.⁸¹

Die Anmerkung beginnt mit der Nacherzählung der Passage, die einige Seiten nach der Erklärung des Wesens der „idealischen Schönheit“ in der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ enthalten ist. Nach dieser These über das Fehlen von vollkommen schönen Menschen in der Natur schlägt Grigorovič eine Brücke zu dem, was er eigentlich erläutern will. Als solche dient eine Winckelmann nicht widersprechende, aber seinen Gedankengang vereinfachende Behauptung, dass die Künstler „ihren Menschen“ so erschaffen, wie er sein sollte, wenn er unberührt von physischen Einwirkungen und moralischen Eindrücken wäre. Konstatierte Winckelmann die Möglichkeit einer „individuellen“ Schönheitsbildung,⁸² ist diese Möglichkeit in Grigorovičs Fußnote nicht erwähnt. Der Schwerpunkt liegt also auf der Idealisierung, und diese wird dadurch betont.

Im Einklang mit der oben angeführten Passage erklärte Grigorovič das Streben nach der vollkommenen Schönheit zur Hauptaufgabe des Künstlers (bei Winckelmann: „Die Schönheit, als der höchste Entzweck und als Mittelpunkt der Kunst“⁸³), indem er die Notwendigkeit beteuerte, dass Bildhauer nach Modellen aus Lehm oder Wachs arbeiten sollten.⁸⁴

In einer anderen umfangreichen Fußnote, worin erklärt wird, warum die ägyptische Kunst geringere Erfolge als die der alten Griechen aufzuweisen habe, versucht Grigorovič, im 19. Jahrhundert geltende nationale Unterschiede in Kunstwerken zu erklären. Obwohl es an antiken Vorbildern nicht mangle, seien jedoch nicht alle – nur „ausgezeichnete Genies“ – zur Erschaffung der „idealen Schönheit“ fähig. Die meisten ahmten die Natur nach, die in den Ländern differiere, und dies spiegele sich in ihren Schöpfungen:

Теперь, когда народы разных стран несравненно более сблизились между собою, когда отличнейшие произведения лучших художников Европы известны нередко даже и начинающему художнику и когда существуют превосходнейшие образцы древних, можно заметить разницу в физиогномии лиц, представляемых художниками. Опытный наблюдатель (не говоря о манерах в художестве) может отличать произведение немецкого, французского, итальянского

⁸¹ Ebenda. 1823. Č. I. Nr. 4. S. 266.

⁸² WINCKELMANN J. J. Geschichte der Kunst des Alterthums. S. 151. Vgl. Einführung, 1.

⁸³ Ebenda. S. 142. Vgl. auch über die Schönheit als „die vornehmste Absicht der Kunst“ in: WINCKELMANN J. J. Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst. In: Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste. Leipzig 1759. Fünften Bandes erstes Stück. S. 2.

⁸⁴ Žurnal izjaščnych iskusstv. 1823. Č. I. Nr. 2. S. 102.

и другого художника именно по характеру лиц. От чего же это? От того, что не всякий художник, имея пред глазами образец, заимствованный между своими соотечественниками, в состоянии видеть его с лучшей стороны. Только тому это возможно, кто, владея трудным искусством рисования и имея самое живое воображение, употребляет натуру единственно для цвета или проверки освещения; но как таких художников несравненно бывает меньше, то и не удивительно, что большая часть из них изображают только то, что видят. Это краткое замечание доказывает, во-первых, то, что печать национальности невольно является на всех произведениях подражательных художеств, и, во-вторых, то, что изображать высшую совершеннейшую красоту могут только не многие отличные гении, коих египтяне, как мы увидим далее, не могли иметь и по другим причинам.⁸⁵

Mit diesen Analogien versuchte Grigorovič offenkundig die Aktualität des von ihm publizierten Kapitels über die ägyptische Kunst zu betonen und mögliche Kritik abzuwenden. Dies gelang ihm offenbar nicht, denn er musste bald zur Feder greifen, um seine Zeitschrift gegen die zwiespältigen Bewertungen der Öffentlichkeit zu verteidigen. So platzierte Grigorovič im dritten Heft der Zeitschrift von 1825 ein polemisches Nachwort gegen N. A. Polevoj, Herausgeber des „Moskovskij telegraf“. Zwar begrüßte dieser Literat das Erscheinen eines neuen, der Kunst gewidmeten Organs, doch empfand er die Orientierung an Winckelmann als altmodisch und unzeitgemäß. Als Alternative schlug er vor, häufiger kritische Berichte und Mitteilungen über das künstlerische Leben in Europa zu veröffentlichen.⁸⁶

Anscheinend ohne zu ahnen, dass dieses Heft des „Žurnal izjaščnych iskusstv“ das letzte sein würde, schwor Grigorovič Winckelmann Treue und bezeichnete die „Geschichte der Kunst des Alterthums“ als „unsterbliches Werk“. Er versprach, die Publikationen von Auszügen über die etruskische und altgriechische Kunst fortzusetzen und begründete ihre Notwendigkeit mit dem Interesse des Publikums und dem Defizit von „klassischen Abhandlungen“ in russischer Sprache. In einer abschließenden Fußnote lehnte Grigorovič Polevojs Ratschläge ab und sah in ihnen lediglich den Wunsch, dem Geschmack der Liebhaber französischer Neuigkeiten zu schmeicheln.⁸⁷

⁸⁵ Ebenda. 1823. Č. I. Nr. 4. S. 266.

⁸⁶ Vgl. „Ваяние, архитектура, живопись обогащают беспрестанно Европу новыми превосходными произведениями: почему не говорить о них и о гравировании и литографии? Теория художеств также представляет множество сочинений, из которых (и без Винкельмана) можно составлять статьи прекрасные и новые“ ([POLEVOJ N. A.] Otečestvennye izvestija. Moskovskij telegraf. 1825. Č. II. Nr. V. März. S. 76). Wohlwollender war F. V. Bulgarins Urteil, der „Žurnal izjaščnych iskusstv“ als erstklassig bezeichnete (Literaturnye listki. 1824. Č. II. Nr. XI/XII. Mai. S. 436. Vgl.: Ebenda. 1824. Nr. III. Februar. S. 110–111). Vgl. Informationen über „Žurnal izjaščnych iskusstv“ in „Blagonamerennyj“ (1823. Č. 21. Nr. 5. S. 378–382; Č. 25. Nr. 3. S. 227–231) und O. Somovs allgemein gehaltene positive Einschätzung (SOMOV O. Obzor Rossijskoj slovesnosti na 1827 god. In: Severnye cvety na 1828 god. SPb. 1827. S. 3–82).

⁸⁷ Žurnal izjaščnych iskusstv. 1825. Č. I. Nr. 3. S. 10.

Obwohl Grigorovič nur aus den ersten fünf Kapiteln der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ Auszüge gemacht hatte, brachten sie Lesern in einer komprimierten Form wichtige Thesen Winckelmanns nahe. Dazu trugen Grigorovičs Anmerkungen erheblich bei, in denen sogar Informationen aus nicht abgedruckten Teilen der Monographie enthalten waren. Das Hauptergebnis war eine umfangreiche Übersetzung aus dem zentralen Werk Winckelmanns. Dies war ein bedeutender Schritt zur Entstehung eines Textkorpus seiner Schriften in russischer Sprache. Grigorovič hat sorgfältig übersetzt und zusammengefasst, jedoch fehlte ihm die kritische Distanz zum Schaffen Winckelmanns und zur H. Jansen-Ausgabe. Diese betrachtete er als Resultat einer nicht zu revidierenden Aufarbeitung. Sie fortzusetzen, war er nicht imstande, da ihm entsprechende Kenntnisse fehlten – in der neueren archäologischen und insbesondere deutschen Fachliteratur war er nicht belesen. Die „Geschichte der Kunst des Alterthums“ erschien daher im „Žurnal izjaščnych iskusstv“ in einer Aura naiver Begeisterung. Fußnoten und andere Beiträge in der Zeitschrift sollten ihr aktuell wirksames Potential verstärken. Der Winckelmannsche Gedankenkomplex gab dem „Žurnal izjaščnych iskusstv“ sein Gepräge, bestimmte seinen Stil und künstlerische Richtlinien und durchzog viele Publikationen dieser Zeitschrift.

4. Lessing- und Mengs-Übersetzungen im „Žurnal izjaščnych iskusstv“

„Izvlačenija“ aus Lessings berühmten Traktat „Laokoon, oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie“ (1766)⁸⁸ erschienen im fünften und im sechsten Heft des ersten Teils des „Žurnal izjaščnych iskusstv“.⁸⁹ Obwohl der Name des Übersetzers nicht angegeben wurde, war es zweifellos Grigorovič selbst. Auf die Autorschaft des Traktats wurde auf etwas eigenartige Weise hingewiesen: erst im zehnten Absatz erscheint eine Erklärung (von Lessings Text nicht getrennt), dass vorliegender Text ein Auszug („izvlačenija“) aus einer „sehr wichtigen Abhandlung ‘Laokoon, oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie’ des berühmten Philosophen Lessing“ sei.⁹⁰

⁸⁸ Die Autoren der vorliegenden Beiträge zur russischen Lessing-Rezeption haben diese Publikation bisher nicht behandelt: KONOVALOV V. N. Lessing v ruskoj kritike i estetike XIX veka. In: Deutsch-russische Sprach- und Literaturbeziehungen im 18. und 19. Jahrhundert. Hrsg. von H. Jellite, V. N. Kononov, Ja. G. Safiullin. Fr. a. M., Berlin et al. 1994. S. 113–127; LAUER R. Skizze der Lessing-Rezeption in Russland. In: Nation und Gelehrtenrepublik. Lessing im europäischen Zusammenhang. Hrsg. von W. Barner, A. M. Reh. Detroit; München 1984. S. 325–343.

⁸⁹ [LESSING G. E.] O predele mezdu živopis'ju i poeziju i o tom, čto sii iskusstva mogut zaimstvovat' odno ot drugogo. In: Žurnal izjaščnych iskusstv. 1823. Č. I. Nr. 5. S. 381–400; Nr. 6. S. 460–483.

⁹⁰ Es sei darauf hingewiesen, dass Grigorovič in seiner eingegliederten Einleitung von „izjaščnye iskusstva, koi odnosjatsja k risunku“ (bei Winckelmann: „Die Künste, welche von der Zeichnung abhängen“) spricht. Diesen Winckelmannschen Ausdruck verwandte Grigorovič bereits in seinen „izvlačenija“ aus der „Geschichte der Kunst des Alterthums“.

Da Grigorovič im Unterschied zu seinen Helfern Plisov und Pletnev der deutschen Sprache nicht mächtig war, benutzte er offensichtlich eine französische Übersetzung des „Laokoon“, ⁹¹ was zahlreiche Ungenauigkeiten und Fehler bei der Übertragung erklärt. Das berühmte Traktat erschien im „Žurnal izjaščnych iskusstv“ in sehr verknappter Form: die Kapitel I, V, VI, XVII, XIX, XXVI–XXIX wurden weggelassen und die anderen wesentlich reduziert. Diese Veränderungen gehen auf H. Jansen zurück, da seine Ausgabe der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ eine ebenso gekürzte Version des „Laokoon“ enthält. ⁹² Bekanntlich polemisierte Lessing in seiner Abhandlung gegen Winckelmann, dessen Interpretation der Statuengruppe er konsequenter Kritik unterzog. ⁹³ Auffallenderweise taucht der Name Winckelmanns, des Hauptopponenten von Lessing, in keinem Auszug Jansens auf (daher auch nicht in dem von Grigorovič); die ganze gegen Winckelmann gerichtete Argumentation kommt nicht zur Sprache. Zahlreiche Beispiele, Zitate aus antiken Autoren (falls sie von der theoretischen Betrachtung abweichen) fallen weg.

Im Unterschied zur „Geschichte der Kunst des Alterthums“ wurde „Ursprung, Fortgang und Verfall der zeichnenden Künste“ von Anton Raphael Mengs von H. Jansen fast nicht gekürzt. Dies lag sicher daran, dass der deutsche Maler auf keine Einzelheiten einging und Winckelmanns kunsthistorisches Konzept in einer leicht verständlichen Form für das breitere Publikum aufbereitete. Mengs' Abhandlung wurde 1825 in drei Heften des „Žurnal izjaščnych iskusstv“ abgedruckt. ⁹⁴ Grigorovič können noch weitere Übersetzungen aus dem Französischen zugeordnet werden. ⁹⁵

⁹¹ Zu dieser Zeit existierte schon eine ausführliche französische Übersetzung des berühmten Traktats, die Grigorovič anscheinend nicht zugänglich war: LESSING G. E. *Du Laokoon, ou Des limites respectives de la poésie et de la peinture, traduit de l'allemand [...] par Ch. Vanderbourg, supplément au Laocoon, composé des matériaux destinés à la continuation de cet ouvrage.* Paris 1802.

⁹² LESSING G. E. *Des limites de la peinture et de la poésie; et de ce que ces deux arts peuvent emprunter l'un de l'autre.* In: WINKELMANN J. J. *Histoire de l'art chez les anciens, traduit de l'allemand [par H. Jansen],* T. 2. P. 602–624. Der dritte Band enthält weitere Auszüge aus Lessing Schriften unter dem Titel „Observations de Lessing sur l'Histoire de l'art“.

⁹³ Vgl. Einführung, 1, 6.

⁹⁴ MENGES A. R. *O proischoždenii, uspechach i upadke iskusstv, osnovyvujuščichsja na risunke.* In: *Žurnal izjaščnych iskusstv.* 1825. Č. II. Nr. 1. S. 19–32; Nr. 2. S. 20–34; Nr. 3. S. 24–32. Grigorovič benutzte die o. a. Edition H. Jansens.

⁹⁵ 1) [MONZES A.] *O kostjume persov vo vremena vladýčestva carej Achemenidov i carej dinastii preemnikov Aleksandra.* In: *Žurnal izjaščnych iskusstv.* 1823. Č. I. Nr. 4. S. 277–288; Nr. 5. S. 362–376; Nr. 6. S. 441–456; 1825. Č. II. Nr. 2. S. 10–19; Nr. 3. S. 11–18. Auf S. 18 des letzten Abschnitts bedankte sich Grigorovič bei P. M. Jakovlev für die Übersetzung eines Teils dieser Abhandlung. Übersetzungsquelle: MONGEZ A. *Recherches sur les habillemens des anciens.* In: *Mémoires de l'Institut National des sciences et des arts.* T. IV. 1818. S. 222–314. 2) *Pis'mo L. Dol'če k G. Ballini.* In: *Žurnal izjaščnych iskusstv.* 1825. Č. II. Nr. 1. S. 33–39. Übersetzungsquelle: *Recueil de lettres sur la peinture, la sculpture et l'architecture [...] publiées à Rome par G. G. Bottari en 1754; traduites et augmentées [...] par L.-J. Jay.* Paris 1817. S. 169–177. 3) *Sravnienie glavnejšich tívskich i v osobennosti kamakskich zdanij*

Grigorovič beschränkte sich in seiner Übersetzungspraxis offenkundig auf französischsprachige Texte. Die beiden deutschen Ästhetiker, Lessing und Mengs, rezipierte er daher unkritisch, nämlich durch das Prisma von Jansens Vorlage.

5. Grigorovičs Aufsätze zur europäischen und russischen Kunst

Winckelmanns zahlreiche Bezüge auf die neuzeitliche italienische Malerei bedingen eine Hinwendung zu Grigorovičs Aufsätzen über Caravaggio, Raffael und Michelangelo in „Žurnal izjaščnych iskusstv“.⁹⁶

In der Besprechung des „Martyriums des heiligen Petrus“ von Caravaggio⁹⁷ hob Grigorovič die generelle Notwendigkeit von derartigen Analysen hervor und versuchte, seinen Lesern einige Begriffe zu vermitteln (nämlich der französischen Kunstkritik des 17. Jahrhunderts, die Winckelmann und Mengs benutzten): die Ausführung, die Zeichnung, die Kleidung, die Beleuchtung, das Kolorit, den Ausdruck, die Erfindung, die Grazie u. ä.⁹⁸ Wenn Grigorovič auf den Faltenwurf eingeht, zitiert er mit Hochachtung folgende Stelle aus Winckelmann in eigener Übersetzung: „Die Bekleidung ist hier gegen das Nackende, wie die Ausdrücke der Gedancken, das ist, wie die Entkleidung derselben gegen die Gedancken selbst [...]“.⁹⁹

Die eigentliche Besprechung des Bildes orientiert sich an den oben aufgezählten Begriffen. Am „Martyrium des heiligen Petrus“ bewundert Grigorovič die Komposition, das Kolorit und den Ausdruck sowie Caravaggios Kenntnisse in der Anatomie, die er mit einer außerordentlichen Fähigkeit zur Nachahmung erklärt. Sein

s grečeskimi, rimskimi i novejšimi pamjatnikami. In: Žurnal izjaščnych iskusstv. 1825. Č. II. Nr. 3. S. 33–45. Übersetzungsquelle: Description de l’Égypte, ou Recueil des observations et des recherches, qui ont été faites en Égypte pendant l’expédition de l’armée française. Paris 1809–1820. Vol. 1–20. 4) Opisanie postroenija cerkvi Sv. Petra v Rime. In: Žurnal izjaščnych iskusstv. 1825. Č. II. Nr. 3. S. 63–77. Übersetzungsquelle: PATTÉ P. Mémoires sur les objets les plus importants d’architecture. Paris 1769.

⁹⁶ [GRIGOROVIČ V. I.] 1) Razbor Karavaževoj kartiny „Mučenie Sv. Apostola Petra“, nachodjaščej v Imp[eratorskom] Ermitaže. In: Žurnal izjaščnych iskusstv. 1823. Č. I. Nr. 1. S. 70–84; 2) Rafael’ Sancio. In: Ebenda. 1823. Č. I. Nr. 2. S. 153–166; 3) Mikel’ Angelo Buonarroti. In: Ebenda. 1823. Č. I. Nr. 5. S. 401–419. Obschon sie nicht unterzeichnet sind, geht Grigorovičs Autorschaft aus seiner Antwort an einen unbekannten Maler „N“ hervor (Ebenda. 1823. Č. I. Nr. 4. S. 340–341). Hier verrät er seine Quellen: bei der Zusammenfassung der Biographie Raffaels sei er Abhandlungen von A. R. Mengs, C. H. Watelet, P.-Ch. Levesque, S. d’Agincour und Ch. P. Landon gefolgt.

⁹⁷ Diese Zuschreibung wurde erst Mitte des 20. Jahrhunderts revidiert. Heutzutage wird dieses 1808 für den russischen Hof in Paris gekaufte Bild Lionello Spada attribuiert (Imperatorskij Ermitaž. Kratkij katalog kartinnoj galerei. Pg. 1916. S. 22. Nr. 216; Gosudarstvennyj Ermitaž. Zapadnoevropejskaja živopis’. Katalog. L. 1976. [T.] I. S. 137. Nr. 28).

⁹⁸ Vgl.: „Истина во всем. Это необходимое условие исполнения. Под словом исполнения разумеются рисунок, драпирование (одевание фигур), освещение, колорит или расцветивание, выражение, согласие и, наконец, приятность, грация“ (Žurnal izjaščnych iskusstv. 1823. Č. I. Nr. 1. S. 72).

⁹⁹ WINCKELMANN J. J. Werke. Dresden 1812. Bd. 5. S. 89.

Gesamturteil, wie leicht zu erraten ist, fällt negativ aus.¹⁰⁰ Eine der für Winckelmann zentralen Kategorien – der „edle Contour“ – sorgt dafür: Grigorovič bezeichnet den Stil von Caravaggios Zeichnung als „simpel und niedrig“¹⁰¹. Der italienische Maler habe die Natur blind nachgeahmt, seine Vorbilder nie sorgfältig ausgewählt und von einander qualitativ unterschieden. Unverzeihlich sei seine anachronistische Darstellung der Petrus umringenden Menschen: sie glichen eher den Zeitgenossen Caravaggios und nicht Römern oder Judäern.¹⁰²

Der größte Teil der Raffael-Biographie Grigorovičs besteht aus einer Übersetzung des Artikels von Ch. P. Landon aus „Vies et œuvres des peintres les plus célèbres de toutes les écoles“.¹⁰³ Als Grigorovič auf die Stärken und die Schwächen des italienischen Malers zu sprechen kommt, werden zwei umfangreiche Passagen aus „Über die drei großen Maler Raffael, Correggio und Tizian wie über die älteren Maler überhaupt“ von A. R. Mengs zitiert. Dieses Werk bestimmt Grigorovičs Schlüsse: Raffael sei ein exzellenter Zeichner, obwohl seine früheren Zeichnungen etwas hart seien; der große Maler habe römische Basreliefs und leider keine griechischen Plastiken zum Vorbild gewählt; er sei ein ausgezeichnete Nachahmer der Natur, die er zu veredeln wusste; die idealische Schönheit sei ihm aber abhanden gekommen; die „Verklärung Christi“ (1519–20) sei der Gipfel seines Schaffens etc. Raffael ist für Grigorovič zweifellos der größte Künstler der Neuzeit. Seine Mängel seien höchstens wie Flecken auf der Sonne.

Für genauso bedeutend hielt der Herausgeber des „Žurnal izjaščnych iskusstv“ Michelangelo. Zwar folgte er bei der Darlegung der Biographie des italienischen Meisters zuerst Ch. P. Landon,¹⁰⁴ doch kommen seine eigenen, obwohl nicht besonders originellen Gedanken im zweiten Teil des Artikels zum Ausdruck, als Grigorovič zu einer Gesamteinschätzung übergeht: Michelangelos Werke seien „voll von Glut und Größe“ („полны жара и величия“). In seiner Hauptschlussfolgerung wiederholt Grigorovič fast wörtlich Winckelmanns Urteil über Michelangelo aus „Über die Grazie in Werken der Kunst“ (1759):

¹⁰⁰ Vgl. Winckelmanns abwertendes Urteil über Caravaggio: [WINCKELMANN J. J.] Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst. Dresden; Leipzig 1756. S. 16.

¹⁰¹ „Стиль рисунка у Караважа всегда был простой и даже низкий [...]“ (Žurnal izjaščnych iskusstv. 1823. Č. I. Nr. 1. S. 80).

¹⁰² Ebenda. S. 83. Im abschließenden Teil stützt sich Grigorovič großenteils auf das winckelmannisch geprägte Lexikon (vgl. Einführung, 7): WATELET C. H., LEVESQUE P.-CH. Dictionnaire des arts [...]. Vol. IV. P. 284 (Artikel „Michel-Ange Amerigi, dit le Caravage“).

¹⁰³ Vies et œuvres des peintres les plus célèbres [...]. Vol. II: Ecole Romaine. Vie et œuvres complète de Raphael Sanzio. P. 13–40.

¹⁰⁴ Ebenda. Paris 1811. Vol. VI: Ecole Florentine. Vie et œuvres complète de Michel-Ange Buonarroti. P. 1–45. Aus dieser Quelle übernahm Grigorovič ein langes Zitat aus dem fünften „Discours“ von Joshua Reynolds (REYNOLDS J. Discours prononcée à l'Académie Royale de Londres. Paris 1787. S. 153–194).

Микель Анжело везде и во всем оригинален, величествен, но Грации не украшали его творений. Идеал его творил людей какими-то особенными существами, способными более вселять ужас, нежели привлекать, и потому-то по справедливости должно сказать: в изображении истинной красоты он далек от Древних.¹⁰⁵

Indem er sich auf westliche Ausgaben stützte,¹⁰⁶ gab Grigorovič eine detaillierte Beschreibung des athenischen Parthenons,¹⁰⁷ in der er u. a. Folgendes behauptete: die charakteristische Eigenschaft jedes Tempels müsse die „Größe“ sein, welche die Frömmigkeit fördere. So sehe man im Parthenon „die Einfalt, den Adel und eine vollendete Harmonie in den Einzelheiten und im Ganzen“.¹⁰⁸

Von den insgesamt fünf Aufsätzen Grigorovičs, russische Kunst betreffend, sind zwei für das Thema relevant.¹⁰⁹ In beiden Fällen geht es um zeitgenössische russische Kunst, die literarische Werke illustriert.

Im sechsten Heft des ersten Teils des „Žurnal izjaščnych iskusstv“ erschien die Besprechung eines Sticks des Grafen F. P. Tolstoj zu I. F. Bogdanovičs Dichtung „Dušin'ka“ (1783) – basierend auf „Les Amours de Psyché et de Cupidon“ von J. de La Fontaine (1669). Dieses Meisterwerk der Literatur des 18. Jahrhunderts regte Grigorovič zu einem Text-Bild-Vergleich an, da es sich um dieselbe Szene handelte. Zur Bewertung der Qualität zieht Grigorovič Raffaels Zeichnungen zu Apuleius' „Amor und Psyche“ heran. Zwar seien die Kontur, der Ausdruck der Gesichter, die Körperformen und der Faltenwurf in den Zeichnungen des italienischen Malers unübertrefflich, doch stelle Tolstoj das altgriechische Leben

¹⁰⁵ Žurnal izjaščnych iskusstv. 1823. Č. I. Nr. 5. S. 419.

¹⁰⁶ STUART J. The Antiquities of Athens measured and delineated [...]. London 1762–1816. Vol. 1–4; LE ROY J. D. Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce [...]. Paris 1770. Vol. 1–2; CHANDLER R. Travels in Greece or an Account of a Tour Made at the Expense of the Society of dilettanti. Oxford 1776; LEGRAND J.-G. Monumens de la Grèce, ou Collection des chefs-d'œuvre d'architecture, de sculpture et de peinture antique [...]. Paris 1808; QUATREMÈRE DE QUINCY A.-CH. Le Jupiter olympien, ou l'Art de la sculpture antique [...]. Paris 1815; VISCONTI E. Q. Mémoires sur des ouvrages de sculpture du Parthénon [...]. Paris 1818; DODWELL E. A Classical and Topographical Tour through Greece during the Years 1801, 1805 and 1806. London 1819. Vol. 1–2.

¹⁰⁷ [GRIGOROVICH V. I.] Vzgljad na Parfenon Afinskij i izvajanija, služivšije onomu ukrašeniu, izvestnye pod imenem El'ginskich mramorov. In: Žurnal izjaščnych iskusstv. 1823. Č. I. Nr. 4. S. 314–334.

¹⁰⁸ „Простота, благородство и совершенная гармония в частях и целом“ (Ebenda. S. 325).

¹⁰⁹ [GRIGOROVICH V. I.] 1) Svedenija o G. I. Ugrjumove i ego proizvedenijach. In: Ebenda. 1823. Č. I. Nr. 1. S. 62–69; 2) O K. I. Glovačevskom i ego proizvedenijach. In: Ebenda. Nr. 3. S. 248–257; 3) O kartinach, izvestnyh pod imenem Kaponjanovyh. In: Ebenda. 1823. Č. I. Nr. 1. S. 53–61. Im dritten Aufsatz bezog sich Grigorovič vor allem auf I. G. Buhles Beitrag „Kartiny Kaponjanovy, chranjaščiesja v Vatikanskoj biblioteke“ (Žurnal izjaščnych iskusstv, izdavaemyj na 1807 god I. G. Buhle. Kn. 2. S. 26–50).

genauer dar.¹¹⁰ Ein höchstes Kompliment gesteht Grigorovič dem plastischen Charakter der Zeichnung von Tolstoj zu, die ihn an antike Basreliefs erinnere.

Im zweiten Heft des zweiten Teils von „Žurnal izjaščnych iskusstv“ analysierte Grigorovič zwei Statuen („Achilles“ von S. I. Gal’berg und „Hektor“ von M. G. Krylov),¹¹¹ die von diesen Stipendiaten der Akademie der Schönen Künste auf Wunsch des Großfürsten Michail Pavlovič in Italien geschaffen wurden.¹¹²

Der Artikel beginnt mit dem für Grigorovič üblichen Vergleich von Merkmalen zweier Künste – in diesem Fall der Bildhauerei und der Malerei: Ihr Ziel sei ähnlich, da sie die Augen erquickten und die Seele mit erhabenen, edlen oder wenigstens angenehmen Gefühlen nährten. Obwohl die Malerei nach Grigorovičs Ansicht über mehr Möglichkeiten verfüge, sei die strengere Bildhauerkunst die nobelste und schönste („прекраснейшее искусство“), die ohne Zugang zur „Natur und den erstauentlichen Werken der alten Griechen“ für keinen Laien verständlich sei.

Um die Statuen von Achilles und Hektor einschätzen zu können, hält Grigorovič es für notwendig, den Leser an den Streit der Helden in der „Ilias“ zu erinnern. Dafür druckt er einen Abschnitt aus dem XXII. Lied der „Ilias“ in Gnedičs Übersetzung ab. Die Verse 250 und 265–267 enthalten laut Grigorovič eine Beschreibung des Augenblicks, der für die Darstellung der Helden am besten geeignet ist. Eine derartige Darstellung sei aber unmöglich, ohne das Wesen beider Charaktere begriffen zu haben.

In Achilles und Hektor sieht Grigorovič eine Synthese des Körperlichen mit dem Geistigen, eine Vereinigung aller möglichen Gaben der Natur, eine harmonische und vollständige Entfaltung verschiedener menschlicher Qualitäten im Sinne der Kalokagathie:

Представляя себе мысленно сии два лица необыкновенные, можно ли допустить, чтобы наружность не отвечала в полном смысле великому духу их и не представляла той души, той силы характера, для которых она служить должна только оболочкою? Нет! – воображение рисует нам Героев сих в самом прекраснейшем и поразительнейшем виде: сила, крепость, стройность, величие, красота, все, что только может отличать человека, на которого природа излила все возможные дары свои, к которому она была щедра с избытком и который достиг полного развития, полного цвета жизни, все, говорю, соединяется в идеале Ахиллеса и Гектора; – первый есть более нежели человек, он близок к богам, а последний – образец совершенства между людьми. Так изображены они Гомером. Так долженствовало изобразить их и Художникам.¹¹³

¹¹⁰ Gegen diesen Vergleich protestierte F. P. Tolstoj in einem Brief an den Herausgeber von „Žurnal izjaščnych iskusstv“ heftig, obwohl er die Richtung der Zeitschrift insgesamt bejahte (Žurnal izjaščnych iskusstv. 1825. Č. II. Nr. 2. S. 60).

¹¹¹ [GRIGORVIČ V. I.] Razbor statuj Achilleša i Gektora, proizvedennyh gospodami Gal’bergom i Krylovym. In: Ebenda. 1825. Č. II. Nr. 2. S. 44–58.

¹¹² Zu Gal’berg und Krylov siehe Kap. IX, 4–5.

¹¹³ Ebenda. S. 54.

Zwar werden Gal'bergs und Krylovs Leistungen von Grigorovič als außerordentlich eingestuft, doch wird den beiden der allerhöchste Erfolg abgesprochen: Der erstere sei lediglich der Natur gefolgt („Ахиллес прекрасен как простой сын природы“), der letztere habe vor Beginn seiner Arbeit „ein Ideal zusammengesetzt“ („составил идеал для своего героя“).¹¹⁴ das er aber nicht zu erreichen imstande sei. Krylovs Hektor ist für Grigorovič nicht stattlich genug, seine Muskeln seien zu wenig ausgeprägt. Der Bildhauer habe zwar versucht, den Weg der Griechen einzuschlagen, habe das aber nur äußerlich, nicht in der inneren Würde verwirklichen können.

Diese Bemerkungen veranlassten den Herausgeber des „Žurnal izjaščnych iskusstv“, die eigene Begeisterung für die griechische Plastik zu äußern. Die Passage schließt mit einem enthusiastischen Ausruf, der fast wörtlich demjenigen aus Karamzins „Afinskaja žizn“ gleicht: „O Griechen! Griechen! Wer liebt euch nicht? O Griechen! Griechen! man kann lediglich hinzufügen: wer wird bei der Betrachtung eurer unsterblichen Schöpfungen nicht in Erstaunen versetzt?“¹¹⁵

Am Ende des Aufsatzes weigert sich Grigorovič, eine der beiden Skulpturen als Beste zu bewerten. Wenn sie von einem Fachmann ohne Kenntnis der Bildhauer beurteilt worden wären – so vermutet er weiter –, würde dieser sicher sagen: Achilles sei von einem Canova-Nachfolger, Hektor sei einem griechischen Meister aus der Zeit vor Phidias zuzuschreiben. Grigorovič wünscht Krylov, dass sein nächstes Werk solchen aus dem griechischen goldenen Zeitalter gleichgestellt werden möge.¹¹⁶

Trotz thematischer Unterschiede gibt es vieles, was Grigorovičs oben analysierte Artikel mit einander gemeinsam haben. In allen tritt, wie bei Winckelmann, die antike Bildhauerei als Maßstab und Höhepunkt der neuzeitlichen Kunstleistungen auf. Mit diesen Veröffentlichungen deckte der Herausgeber des „Žurnal izjaščnych iskusstv“ die Bereiche der Kunstkritik ab und demonstrierte die Aktualität der theoretischen Ansätze, die den Übersetzungen aus Winckelmann zu entnehmen waren. Ihre Anwendbarkeit für die Literatur überließ er anderen Mitarbeitern der Zeitschrift zu beweisen.

6. Beiträge anderer Mitarbeiter im „Žurnal izjaščnych iskusstv“

Wie ersichtlich ist, bestand „Žurnal izjaščnych iskusstv“ überwiegend aus Artikeln und Übersetzungen Grigorovičs. Doch war er in seinem Unternehmen nicht allein. Schon im Entwurf seiner Zeitschrift schrieb Grigorovič, dass zwei sich durch breite

¹¹⁴ Die zweite Arbeitsmethode der Arbeit imponiert Grigorovič mehr, wie sich dies aus der weiteren Darlegung schließen lässt, da der Künstler auf diese Weise an die Winckelmannsche „idealische Schönheit“ eher heranreicht.

¹¹⁵ „О Греки, Греки! Кто вас не любит? О Греки, Греки, прибавить можно, кто не приходит в изумление при воззрении на ваши бессмертные произведения!“ (Ebenda. S. 55. Vgl. Kap. II, 6).

¹¹⁶ Zweifellos bezieht sich der Herausgeber des „Žurnal izjaščnych iskusstv“ hier auf Winckelmanns Periodisierung der altgriechischen Kunst (WINCKELMANN J. J. Geschichte der Kunst des Alterthums. S. 213–248).

Kenntnisse auszeichnende Personen ihre Mitwirkung zugesagt hätten:¹¹⁷ Puškins Freund Petr Aleksandrovič Pletnev (1791–1865)¹¹⁸ und Moisej Gordeevič Plisov (1783–1853).¹¹⁹ Bescheidener war die Beteiligung anderer Autoren: P. M. Jakovlev,¹²⁰ vermutlich ein Student der Akademie, übertrug ein chronologisches Verzeichnis der Werke von Antonio Canova aus dem Deutschen;¹²¹ der Hauptgönner Grigorovičs, A. N. Olenin, war durch zwei Briefe vertreten;¹²² der Architekt A. P. Brjullov publizierte im letzten Heft der Zeitschrift einen kurzen Bericht über seine Eindrücke von Italien.

Die literarische Plattform der Zeitschrift stellten Pletnevs Besprechungen zweier Gedichte dar: Goethes „Der Wanderer“ (1772)¹²³ und K. N. Batjuškovs Elegie „Der sterbende Tasso“.¹²⁴ Dasselbst erschien auch sein eigenes Gedicht „Tass“, das unter starkem Einfluss von Batjuškovs Elegie steht.

Pletnevs Widersprüchlichkeit – er sympathisiert einerseits mit antikisierenden Tendenzen in der Kunst, andererseits bekennt er sich zur Romantik – zeigt sich in seiner Beweisführung, dass Goethes „Wanderer“ eine romantische Elegie sei, und wenn Pletnev seine so gar nicht romantischen Kriterien formuliert: Er wolle einer alten Regel folgen, d. h. dem „gebildeten Geschmack“ überlassen, ein Kunstwerk allen Forderungen entsprechend einzuschätzen.¹²⁵ Ebenso wie Grigorovič zog er Parallelen zwischen verbalen und darstellenden Künsten. Im Auftakt des „Wanderers“ sieht Pletnev eine „anmutige Einfalt“, die der Seele des Lesers eine „besondere Stille“ vermittelt.¹²⁶ Nachdem die Komposition des „Wanderers“ gelobt wurde, bezeichnet Pletnev den Stil von Goethe (und zugleich den seines Übersetzers Žukovskij) als rein, genau, schön, echt poetisch und von ungewöhnlicher Prägnanz.

¹¹⁷ RGIA, Bestand 789, Inventarliste 20, Nr. 26 (Kanzlei A. N. Olenins, 1822), Bl. 2.

¹¹⁸ In dem Brief an V. K. Kjučel'beker vom 8. September 1823 versuchte Pletnev seinen Freund zur Beteiligung am „Žurnal izjaščnych iskusstv“ anzuregen und erwähnte Plisov als aktiven Mitarbeiter der Zeitschrift (Russkaja starina. 1875. Nr. 7. S. 372).

¹¹⁹ Pletnev schrieb seinen Namen vollständig aus, Plisov unterzeichnete seine Beiträge mit dem Anfangsbuchstaben seines Namens, dem drei Punkte folgten.

¹²⁰ Es ist nicht ausgeschlossen, dass es der früh verstorbene Pavel Michajlovič Jakovlev (1795–1827) war, der in der Kartothek von B. L. Modzalevskij im Puškinskij Dom erwähnt wird.

¹²¹ [JAKOVLEV P. M.] Chronologičeskaja rospis' izvajaniam znamenitogo Antonija Kanovy. In: Žurnal izjaščnych iskusstv. 1825. Č. II. Nr. 2. S. 65–71.

¹²² Ebenda. 1823. Č. I. Nr. 4. S. 314–334; Ebenda. 1825. Č. II. Nr. 1. S. 78–85.

¹²³ PLETNEV P. A. Putešestvennik (Iz Gete). In: Ebenda. 1823. Č. I. Nr. 2. S. 126–141.

¹²⁴ PLETNEV P. A. Razbor elegii Batjuškova „Umirajuščij Tass“. In: Ebenda. 1823. Č. I. Nr. 3. S. 210–227.

¹²⁵ Vgl.: „[...] разбирая какое-нибудь произведение Поэзии, сперва должно доказать, удовлетворяет ли оно всем требованиям вкуса, и по этому оценить его, а потом уже определить, к какому роду можно его отнести. Это правило старое, но наше время повторить его не лишнее дело“ (Ebenda. Č. I. Nr. 2. S. 126).

¹²⁶ „Прелестная простота сего начала сообщает душе читателя особенное спокойствие. Здесь все дышит тишиною жизни“ (Ebenda. Č. I. Nr. 2. S. 130).

Pletnevs Besprechung der Elegie „Der sterbende Tasso“ von K. N. Batjuškov ist ein noch deutlicherer Versuch, literarische Texte aus der Perspektive der darstellenden Künste einzuschätzen. Der Kritiker beginnt mit der Behauptung, dass kein sprachliches Kunstwerk ohne das bleiben dürfe, was von der Theorie der Schönen Künste „das Idealische“ („ideal'noe“) genannt wird.¹²⁷ Es sei keinem Dichter erlaubt, sich nur auf die Nachahmung der Natur zu beschränken; jeder Dichter wie auch jeder Maler müsse zu einer „idealischen“ Synthese in seinem Schaffen kommen.¹²⁸

Die Art, in der Pletnev Batjuškofs Gedicht preist, zeigt, was dieser Literat von einem sprachlichen Kunstwerk fordert. Die noch von Lessing bestrittene Formel „ut pictura poesis“ von Horaz stellt Pletnev nicht in Abrede, sondern bringt sie in seinen Text ein. Jeder Teil der Elegie „Der sterbende Tasso“ ist für ihn ein „vollendetes, vortreffliches Gemälde“ („каждая часть есть оконченная, превосходная картина“), und er formuliert die Vorstellung, dass die Sprache der Dichtung „plastisch schön“ sein muss („Первая прелесть языка Поэзии состоит в так называемой пластической красоте“). Anders gesagt: die Gegenstände sollten so dargestellt werden wie in antiken Plastiken. Der Kritiker bezweifelt das didaktische Wesen der Kunst nicht; die Belehrung müsse aber unmerklich stattfinden. Die Aufgabe der Dichtung bestehe darin, dem Leser einen „edlen hohen Genuß“ („благородное, высокое наслаждение“) zu verschaffen, so wie: Mitleidstränen, reine Freude, echte Rührung usw. Wenn Pletnev Batjuškofs Gedicht zum Höhepunkt von dessen Schaffen erklärt, hebt er „den Adel, die Klarheit, die Genauigkeit und Harmonie“ seiner Verse hervor.

Im Gedicht „Tass“ wendet sich Pletnev demselben Thema, dem Tod Tassos zu und beschreibt das Treffen des Dichters mit seiner Schwester, als er auf dem Sterbebett gelegen hat (ein Motiv, das bei Batjuškov fehlt). Grigorovič hat diese Verse mit zwei Fußnoten versehen, in denen er Meinungen äußert, die meist denjenigen von Pletnev in dem Artikel über Batjuškofs Elegie gleichen. Der Ausgangspunkt für Grigorovičs Auslegungen ist die nahe Verwandtschaft der Dichtung und der Malerei: „Поэзия и живопись суть две родные сестры. Оне стремятся к одной цели и потому могут служить одна другой взаимно“.¹²⁹

M. G. Plisovs Mitarbeit am „Žurnal izjaščnych iskusstv“ ist eher ein Zufall und ist durch freundschaftliche Beziehungen zu Grigorovič und Plisovs schwere Lebens-

¹²⁷ „Несправедливо думают, что Поэзия в подобном случае должна ограничиться верным списыванием с Природы. Тогда не будут выполнены требования изящных искусств. В них ни одно произведение не должно оставаться без того, что в их теории называется *идеальным*“ (Ebenda. 1823. Č. I. Nr. 3. S. 211).

¹²⁸ Hiernit knüpft er vor allem an Mengs' einleitende These in „Über die drei großen Maler Raphael, Correggio und Tizian, wie über die älteren Maler überhaupt“ an, wo der deutsche Maler das Winckelmannsche Konzept der idealischen Schönheit wiedergibt und weiterentwickelt (MENGS A. R. Œuvres complètes [...] contenant différents traités sur la théorie de la peinture [...] traduits de l'Italien [par H. Jansen]. Paris 1786. Vol. I. P. 203–207).

¹²⁹ Žurnal izjaščnych iskusstv. 1823. Č. I. Nr. 4. S. 291.

situation im Jahr 1823 zu erklären.¹³⁰ Im Juli 1820 war er Professor der Petersburger Universität geworden, wo er römisches Recht unterrichtet hatte. Da er sich an der ideologisch bedingten Verfolgung anderer Professoren – E. B. S. Raupach, A. I. Galič, C. Th. Hermann, und des Adjunkten K. I. Arsen'ev 1821 nicht beteiligt und dagegen Stellung bezogen hatte, war er gezwungen, die Universität zu verlassen.¹³¹

Von seinem Studium 1808–1811 in Göttingen und Heidelberg brachte Plisov gute Kenntnisse der deutschen Sprache mit. Für Grigorovič fertigte er eine nicht wesentlich gekürzte Übersetzung des Artikels „Kunst“ aus J. G. Sulzers „Allgemeinen Theorie der Schönen Künste“ an.¹³² Am Ende von Sulzers Text verrät ein Anhang die persönliche Handschrift Plisovs. Diese abschließenden Seiten enthalten eine scharfe Kritik an der Klimatheorie Winckelmanns, die von Sulzer zitiert wird. Plisov weigert sich, die Überlegenheit der südlichen Völker, ihre angeborene Anlage für schöpferische Tätigkeiten anzuerkennen: Klimaunterschiede könnten lediglich Gesichtszüge, ihre Farbe und den Körperbau prägen, seien aber nicht imstande, Talente und seelische Fähigkeiten zu beeinflussen. Sich auf Ch. G. Heyne berufend,¹³³ äußerte er sich gegen die Verherrlichung der Freiheit bei den alten Griechen; sie sei immer relativ gewesen und hinge von den Vorstellungen, Zeiten und Gegenden ab:

Различие климата разнообразит наружные черты лица, цвет, строение и сложение тела; но не имеет никакого влияния на дарования и способности душевные; иначе в Италии всегда пели бы Вергилии и Тассы, а в Константинополе вечно бы курился фимиам Музам. Искусства и науки не имеют своего особого климата; они могут процветать и созревать на Севере, подобно тому как процветали под прекрасным Ионическим небом. То же можно сказать об образе правления и о свободе греков. Свобода греков, говорит Гейне, есть нечто столь неопредетельное и, по различию понятия, времени и места, столь разнообразное, что все то не прочно, что на оном ни основывают.¹³⁴

Ganz zum Schluss schnitt Plisov die Problematik des berühmten Streites zwischen den „Alten“ und den „Neuen“ an und fand Ch. Perraults Argumentation in der „Parallèle des anciens et modernes en ce qui regarde les arts et les sciences“¹³⁵ zu Gunsten der Moderne zu einseitig. Griechenland bedeutete für Plisov einen Höhe-

¹³⁰ Zur Fortsetzung der freundschaftlichen Beziehungen zwischen Grigorovič und Plisov in den 1830er Jahren: STASOV V. V. Stat'i i zametki, ne vošedšie v sobranie sočinenij, M. 1954. Bd. II. S. 300.

¹³¹ Delo o Sankt-Peterburgskom universitete v 1821 godu. In: Čtenija v Imperatorskom Obščestve istorii i drevnostej rossijskich. 1866. Kn. III (jul'–sentjabr'). Otd. V (Smes'). S. 61–164.

¹³² [ZUL'CER I. G.] Suščnost' i cel' izjaščnych iskusstv (po teorii Zul'cera). In: Žurnal izjaščnych iskusstv. 1823. Č. I. Nr. 2. S. 89–99; Nr. 3. S. 177–193.

¹³³ Plisov weist auf Heynes Aufsatz „Über die Künstlerepochen bey Plinius“ hin (HEYNE CH. G. Sammlung antiquarischer Aufsätze. Leipzig 1778. Erstes Stück. S. 165–235).

¹³⁴ Žurnal izjaščnych iskusstv. 1823. Č. I. Nr. 3. S. 189.

¹³⁵ PERRAULT CH. Parallèle des anciens et modernes en ce qui regarde les arts et les sciences. 2-me éd. Paris 1692–1693. Vol. 1–2.

punkt in der Kunstgeschichte; und obwohl die neuzeitlichen Maler die künstlerischen Verfahren besser beherrschten, mangle es ihnen oft an Geschmack und an den richtigen Vorstellungen von den wahren Zwecken der Schönen Künste. Das Fehlen der Abgrenzung zwischen Sulzers Text und den Hinzufügungen konnte die Leser des „Žurnal izjaščnych iskusstv“ in Verwirrung bringen und sogar als komisch empfunden werden (so in Plisovs Gedanken zur damaligen russischen Oper am Ende des Aufsatzes).

Aus Plisovs Feder stammt noch eine genaue, unwesentlich gekürzte Übertragung aus dem Deutschen; es handelt sich um E. H. Tölkens „Über das verschiedene Verhältniß der antiken und modernen Malerei zur Poesie, ein Nachtrag zu Lessings Laokoon“.¹³⁶ In dieser Abhandlung versucht der deutsche Archäologe die Kluft zwischen den Positionen Winckelmanns und Lessings zu überbrücken, indem er die Richtigkeit beider Meinungen in Bezug auf die Besonderheiten der Malerei und der Dichtung unter Beweis stellt. Er erklärt zudem die Notwendigkeit für die Künstler, die Fackel von Lessing, Winckelmann und Mengs wieder aufzunehmen.¹³⁷

Winckelmanns Begeisterung für die Formel „ut pictura poesis“ erklärt Tölken dadurch, dass sich Winckelmann weitgehend mit der Antike identifiziert hat.¹³⁸ Seine Meinung gelte also für die antike Kunst (es ist jedoch zu bezweifeln, ob Winckelmann selbst dieser Auffassung von seinem Ideengut zugestimmt hätte), die zur konsequenten Schilderung historischer Ereignisse, zur Erzählung in Bildern tendiere. Folglich sei sie in der Tat eine stumme Poesie gewesen.

Im weiteren konzentriert sich Tölken auf die Betrachtung dreier Thesen von Lessing. Sich auf Lessings Gedanken im XVI. Kapitel des „Laokoon“ stützend, formuliert er diese Thesen folgendermaßen um:

Der eigentliche Gegenstand der Poesie sind Handlungen; der eigentliche Gegenstand der Malerei sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften; [...]

Die Poesie schildert Körper nur in sofern sie handeln; die Malerei kann Handlungen darstellen, nur in sofern sie durch Körper sichtbar geschehen; [...]

Die Darstellung der Poesie ist eine fortschreitende, sie zeigt nacheinander das auf einander folgende; die Darstellung der Kunst dagegen zeigt immer nur einen einzigen Augenblick.¹³⁹

Die Richtigkeit dieser Thesen für neuzeitliche Kunst stellt Tölken nicht in Frage. Was für die Antike ganz natürlich gewesen sei, könne aber in der Moderne lediglich

¹³⁶ [TĚL'KEN E. G.] Ob otnošenii drevnej i novejšej živopisi k poesii. In: Žurnal izjaščnych iskusstv. 1823. Č. I. Nr. 1. S. 43–52; Nr. 2. S. 145–152; Nr. 3. S. 228–235. Quelle: TÖLKEN E. H. Über das verschiedene Verhältniß der antiken und modernen Malerei zur Poesie, ein Nachtrag zu Lessings Laokoon. Berlin 1822.

¹³⁷ TÖLKEN E. H. Über das verschiedene Verhältniß. S. 5. Vgl. in Plisovs Übersetzung: „тот самый факел, который оставили Лессинг, Винкельман и Менгс“ (Žurnal izjaščnych iskusstv. 1823. Č. I. Nr. 1. S. 45).

¹³⁸ TÖLKEN E. H. Über das verschiedene Verhältniß. S. 7.

¹³⁹ Ebenda. S. 8.

zu Misserfolgen führen, wie die Gemälde von Ch. Le Brun in Versailles¹⁴⁰ bewiesen, welche die Kriegszüge Ludwigs XIV. darstellen; sie seien ohne ausführliche Kommentare zu den dargestellten Schlachten nicht zu verstehen. Dies führt Tölken zu der Schlussfolgerung, dass es für die moderne Malerei unmöglich sei, den antiken Regeln zu folgen.¹⁴¹ Hier bevorzugt Tölken offensichtlich Lessings Meinung. Winckelmann wird jedoch nicht vom Podest gestürzt und Kritik wird vermieden – die erzählende Malerei habe in der Antike existiert, also gebühre Winckelmann das Verdienst, sie betrachtet zu haben.¹⁴²

Pletnevs und Plisovs Beiträge, die zweifelsohne aus regem Meinungs Austausch mit Grigorovič entstanden sind, rundeten das Programm des „Žurnal izjaščnych iskusstv“ ab. In Anlehnung an Winckelmanns Ideen entwarf Pletnev die Konzeption der „plastischen“ Dichtung, deren Beispiele in der literarischen Abteilung der Zeitschrift präsentiert wurden. Mit der Übersetzung von Tölkens Abhandlung schlug Plisov eine Brücke zwischen Winckelmann und Lessing, deren scheinbare Eintracht nun die Einheitlichkeit der ästhetischen Plattform des „Žurnal izjaščnych iskusstv“ verkörpern sollte.

7. Die literarische Abteilung im „Žurnal izjaščnych iskusstv“

Es unterliegt keinem Zweifel, dass Grigorovič Winckelmanns Begeisterung für Homer und seine Vorstellung von der Bildhaftigkeit der Dichtung teilte. Als Grigorovič sein Konzept der literarischen Abteilung publik machte, schrieb er, dass „Bilder von antiken und modernen Schriftstellern, Besprechungen ihres Schaffens, Bilder aus der russischen sowie der Weltgeschichte samt Auslegungen von Gegen-

¹⁴⁰ Gemeint sind Ch. Le Bruns Werke im „Kriegssaal“ und im „Friedensaal“ in Versailles, die Ludwigs XIV. Kriegshandlungen zwischen den Pyrenäen- und Nimwegen-Friedensverträgen darlegen. Winckelmann indessen äußerte seine Begeisterung über diese Gemälde und pries sie als Inbegriff der „dichterischen Malerey“ (WINCKELMANN J. J. Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst; und Beantwortung des Sendschreibens über diese Gedanken. Dresden 1756. S. 158).

¹⁴¹ TÖLKEN E. H. Über das verschiedene Verhältniß. S. 30. Dieses negative Fazit kommt in der russischen Version des Textes noch deutlicher zum Ausdruck: „Таким образом в наше время совершенно невозможно подражать Древним: чрез такое подражание мы произвели бы тело без души и без движения, т. е. без всякого выражения и значения. В Природе нет для нас языческих богов, и мы созерцаем оную в естественном ее виде. У нас понятия не требуют уже чувственной одежды: мы разумеем оные и без того“. (Žurnal izjaščnych iskusstv. 1823. Č. I. Nr. 3. S. 234).

¹⁴² Plisov gehört auch die folgende Kompilation: O kostjume. Ebenda. 1823. Č. I. Nr. 1. S. 25–32; Nr. 2. S. 117–125. Quelle: WATELET C. H., LEVESQUE P.-CH. Dictionnaire des arts [...]. Vol. I. P. 498–508. Ihm sind auch Auszüge aus dem Buch von F. Adelong zuzuordnen: O vorotach, imenuemych Korsunskimi, nachodjaščichsja v kafedral'noj cerkvi Sv. Sofii, v Novgorode. In: Žurnal izjaščnych iskusstv. 1823. Č. I. Nr. 2. S. 145–152; Nr. 3. S. 236–247. Quelle: ADELUNG F. Die Korsinischen Thüren in der Kathedalkirche zur Heil. Sophia in Novgorod. Berlin 1823.

ständen, schöne Künste betreffend“¹⁴³ veröffentlicht wurden. Diese „verbalen Gemälde“ sollten den Malern veredelte Themen für ihre Schöpfungen liefern.¹⁴⁴

Hier erschienen ein Abschnitt aus der „Ilias“ in Gnedičs Übersetzung (Achilles' Kampf mit Skamandros),¹⁴⁵ eine Szene aus Racines „Phädra“, übertragen von M. E. Lobanov, sieben Gedichte von F. N. Glinka, ein Ausschnitt aus der „Äneis“,¹⁴⁶ übersetzt von Dmitrij Potapovič Šelechov (1792–1854), ein Teil der orientalischen Verserzählung „Cvetok“ („Die Blume“) von Vladimir Dmitriev. Auch A. A. Del'vigs Idylle „Izobretenie vajanija“ („Erfindung der Bildhauerei“) sollte dort veröffentlicht werden, jedoch machte die Einstellung der Zeitschrift dieses Vorhaben zunichte.¹⁴⁷

Grigorovičs Empfehlungen folgte F. N. Glinka in seinen Gedichten am genauesten. So wirkt sein „Večer na razvalinach“ („Abend auf den Ruinen“) wie das Programm eines Gemäldes für Studierende der Akademie. Bei der Aufzählung der vorzustellenden Objekte geraten ihre Farben fast aufdringlich: weiße Reste der Kolonnade, bläulicher Dunst, eine silberne Bucht, gelber Mond etc. Was vom Leser erwartet wird, ist aus dem Kontext des „Žurnal izjaščnych iskusstv“ ersichtlich – sie sollten ein erhabenes ästhetisches Erlebnis hervorrufen, was gerade in „Večer na razvalinach“ thematisiert wird. Jedoch führt das abschließende Bild einer Seele, die sich „auf den Ruinen der klassischen Kunst mit Zeitaltern unterhält“, eher zu einem unfreiwilligen komischen Effekt:

Белеют пышные остатки колоннады,
Разбросаны обломки алтарей
И храмов, и жилищ царей...
За сизою дымкою рисуются громады

¹⁴³ „Картины из древних и новейших писателей, разбор их творений, картины из истории всемирной и отечественной, рассуждения о предметах, имеющих отношения к художествам и т. п.“ (Žurnal izjaščnych iskusstv. 1823. Č. I. Nr. 5. S. 431).

¹⁴⁴ Vgl. in Grigorovičs Fußnote zu Pletnevs Gedicht „Tass“: „Поместив в III книжке 'Журнала изящных искусств' разбор элегии Батюшкова 'Умиравший Тасс', мы имели в виду: возобновить в памяти читателей наших превосходнейшее творение отечественного Поэта, показать во всей полноте достоинства сего творения и представить художникам предмет, способный одушевить их воображение и достойнейший кисти творческой“ (Žurnal izjaščnych iskusstv. 1823. Č. I. Nr. 4. S. 290).

¹⁴⁵ Wie bereits bemerkt, enthält Grigorovičs Artikel „Razbor statuj Achillea i Gektora, proizvedennyh gospodami Gal'bergom i Krylovym“ einen Abschnitt aus dem XXII. Lied der „Ilias“ in Gnedičs Übersetzung. Es ist bedauerlich, dass in A. N. Egunovs gründlicher Monographie zur Homer-Rezeption in Russland Gnedičs Beziehung zu „Žurnal izjaščnych iskusstv“ weder erwähnt noch untersucht wurde (EGUNOV A. N. Gomer v russkich perevodach XVIII–XIX vekov. M.; L. 1964).

¹⁴⁶ Aus einer Fußnote können die Leser erfahren, dass Grigorovič vorgehabt hatte, auch die Beschreibung von Laokoons Tod aus der „Äneis“ zu veröffentlichen; er verzichtete darauf, da dieser Abschnitt früher in Šelechovs Übersetzung in „Syn Otečestva“ erschienen war (Žurnal izjaščnych iskusstv. 1823. Č. I. Nr. 4. S. 377).

¹⁴⁷ VACURO V. Ė. Zapiski kommentatora. SPb. 1994. S. 188–202.

Как образы мечты, как видение сна...
 И чешуей мелькает серебристой
 Залив морей... и вышина
 Скруглилась куполом стеклянным
 И желтая луна
 По облакам, из бисеров истканым,
 Чуть видимо сама себя катит;
 Душа полна возвышенного чувства
 И на классических развалинах искусства
 С веками говорит.¹⁴⁸

Ebenso bildhaft sind Glinkas andere Gedichte. „Kartiny (k drugu)“ bestehen aus drei Beschreibungen: eines sommerlichen Regens, der die Gegend erfrischt, eines herbstlichen Unwetters, einer abendlichen Gebirgsstraße.¹⁴⁹ Dasselbe gilt für „Nočnaja kartina (s balkona)“¹⁵⁰ und „Čerty iz kartin prirody“.¹⁵¹ In „Blesk očej“ handelt es sich um den Sonnenaufgang und den Sonnenuntergang. In „K Aline (pri posylke krasok)“¹⁵² wird eine Reihe von Landschaftsansichten entworfen, die zum Malen geeignet sind.

Die Bildhaftigkeit der Gedichte in dem „Žurnal izjaščnych iskusstv“ wurde seitens der Kritik bemerkt und als Kriterium bei ihrer Einschätzung eingesetzt. So bemängelte N. A. Polevoj allerdings nicht zu Recht, dass in „Alina“ von dieser ursprünglichen Tendenz abgewichen worden sei.¹⁵³ In diesem mit „Пеп...“ unterschriebenen Gedicht¹⁵⁴ ist die Erwartung eines Verliebten beschrieben, was durchaus als Gemälde vorstellbar ist.

Das Vorhaben, streng bildhafte Gedichte zu veröffentlichen, ist offenkundig ein schwieriges Unterfangen, was die Thematik der literarischen Abteilung in dem „Žurnal izjaščnych iskusstv“ erheblich eingeschränkt hat. Dies erklärt zum Teil, aus welchem Grund die hier veröffentlichte Lyrik – verglichen mit Höhepunkten der Puškinzeit – über recht bescheidene Qualitäten verfügt. Von ungleich größerer Bedeutung war Pletnevs Versuch, über Eigenschaften der anthologisch-plastischen Dichtung zu reflektieren und ihre Spezifika theoretisch zu begründen. Dies geschah, wie gezeigt, in enger Verbindung mit Grigorovičs Anliegen, Malerei und Dichtung im Geiste Winckelmanns als sich gegenseitig bereichernd darzustellen und unterschiedliche Kunstbereiche antikisierend zu beeinflussen.

¹⁴⁸ Žurnal izjaščnych iskusstv. 1825. Č. II. Nr. 3. S. 19.

¹⁴⁹ Ebenda. 1823. Č. I. Nr. 6. S. 457–459.

¹⁵⁰ Ebenda. 1825. Č. II. Nr. 3. S. 20.

¹⁵¹ Ebenda. 1823. Č. I. Nr. 2. S. 142–144.

¹⁵² Ebenda. S. 21.

¹⁵³ [POLEVOJ N. A.] Otečestvennye izvestija. In: Moskovskij telegraf. 1825. Č. II. Nr. V. März. S. 76.

¹⁵⁴ Žurnal izjaščnych iskusstv. 1825. Č. II. Nr. 2. S. 9–11.

XIII. DEL'VIGS UND PUŠKINS BERÜHRUNG MIT WINCKELMANNS GEDANKENGUT

1. Die Winckelmannsche Komponente im Unterricht am Lyzeum von Carskoe Selo

Das 1811 als elitäre Schule für künftige Staatsbeamte gegründete Lyzeum von Carskoe Selo genießt einen besonderen Platz in den Annalen der russischen Kultur. Die hier herrschende freie Atmosphäre, inhaltsreiche Kurse und eine umfangreiche Bibliothek¹ förderten die geistige Entwicklung der ersten Lyzeisten. Eine Hinwendung zu den Lehrprogrammen dieser Bildungseinrichtung ermöglicht einen Einblick in die Formung ästhetischer Ansichten dreier bedeutender Dichter – Del'vigs, Puškins und Kjučel'bekers, die hier 1811–1817 gemeinsam lernten.

Von 1811 bis 1828 hatte N. F. Košanskij eine Professur am Lyzeum inne, von dem die Lyzeisten sicher häufig Winckelmanns Namen hörten. Wie bereits erwähnt, beteiligte sich Košanskij 1807 aktiv an Buhles „Žurnal izjaščnych iskusstv“, für den er die Laokoon- und Apoll von Belvedere-Beschreibungen Winckelmanns übersetzt hatte.² 1815 bemühte er sich vergeblich um finanzielle Unterstützung für eine vollständige Übersetzung der „Geschichte der Kunst des Altertums“.³

Es gibt zwar nur bescheidene Quellen, die Košanskij's Unterricht dokumentieren,⁴ doch kann ein Eindruck von den Vorlesungen seines Adjunkten Petr Egorovič Georgievskij (1791–1852)⁵ aus A. M. Gorčakovs ausführlichen Aufzeichnungen gewonnen werden.⁶ Von Interesse ist der dritte Kurs „Vvedenie v estetiku“ („Einführung

¹ Kürzlich ist ein Teil (622 Bände) der Lyzeumsbibliothek im Petersburger Allrussischen Puškin-Museum von N. A. Ašešova und V. A. Nilova katalogisiert worden. Unter der Nummer 617 findet sich in diesem Verzeichnis ein Hinweis auf von C. L. Fernow herausgegebene „Winckelmanns Werke“ (Dresden 1812–1820; Bd. 1–8), die den ersten Lyzeisten wohl zugänglich waren (BOKARIUS M. V. Putevoditel' po biblioteke Vserossijskogo muzeja A. S. Puškina. SPb. 2000. S. 275).

² Vgl. Kap. V, 5.

³ LJUBAVIN M. A. Licejskie učitelja Puškina i ego knigi. SPb. 1997. S. 96.

⁴ Lediglich der Text des 1812–1814 im Lyzeum gehaltenen Einführungskurses in die antike Literatur von Košanskij ist erhalten: Iz materialov Puškinskogo Liceja. Publikacija N. N. Petrunin. In: Puškin. Issledovanija i materialy. M. 1989. Bd. 13. S. 314–327.

⁵ Seine Stelle erhielt Georgievskij 1816 nach Abschluss des Pädagogischen Instituts (Pedagogičeskij institut) in Sankt Petersburg. Georgievskij genoss die Achtung der Lyzeisten, die meinten, dass sich „hinter seinen abgehobenen Phrasen gründliche Kenntnisse versteckten“ (Zapiska grafa M. A. Korfa. 1854. In: GROT JA. K. Puškin, ego licejskie tovarišči i nastavniki. SPb. 1899. S. 235).

⁶ 1937 veröffentlichte B. S. Mejlach Gorčakovs Aufzeichnungen zu drei Kursen Georgievskij's („Oratorskaja izjaščnaja prosa, ili Krasnorečie“, über die Dichtung und „Vvedenie v estetiku“): Licejskie lekci (Po zapisjam Gorčakova). Publ. B. S. Mejlacha. In: Krasnyj archiv. 1937. T. 1(80). S. 75–136, 136–162, 162–205. Vgl.: Russkie estetičeskie traktaty pervoj treťi XIX veka. Hrsg. von Z. A. Kamenskij. M. 1974. Bd. 1. S. 194–259.

in die Ästhetik“).⁷ in dem die Lyzeisten die Meinungen von Ch. Wolff, A. Baumgarten, E. Platner, Sulzer, Lessing, Mendelssohn, Herder, Ch. Meiners, Kant, J.-F. de La Harpe, Ch. Batteux und J. F. Marmontel zu wesentlichen ästhetischen Problemen kennenlernten.⁸

Am Anfang seiner „Einführung in die Ästhetik“ führt Georgievskij drei Definitionen der Schönheit an, welche in der Antike entstanden seien. Zuerst wird Platos Formulierung zitiert – nämlich die Passage, die von Winckelmann in die „Geschichte der Kunst des Alterthums“ fast wörtlich übernommen worden war.⁹ Diese Definition kann Georgievskij jedoch nicht akzeptieren; Plato zeige sich hier als Metaphysiker; aus seinen Ausführungen könne man nicht verstehen, wie Schönheitsempfindungen entstünden. Mit den Begriffsbestimmungen des Aristoteles („Schönheit als Maß und Ordnung“)¹⁰ und des Hl. Augustinus („Schönheit als Angemessenheit der Teile zu dem Ganzen“)¹¹ gab sich Georgievskij ebenfalls nicht zufrieden. Die letztere wäre eher in seinem Sinne, wenn Augustinus seiner Definition nicht Platos „Träumereien“ beigelegt hätte.¹²

Eine Wiederbelebung des Interesses an der ästhetischen Problematik stellt er für das 18. Jahrhundert fest. Ch. Crusius, Sulzer, Mendelssohn, Meiners seien Augustinus gefolgt, indem sie das Schöne als „Einheitlichkeit des Ganzen samt der Vielfalt des Einzelnen“ definiert hätten. Sowohl diese Begriffsbestimmung als auch diejenigen von F. Hutcheson (die Empfindung des Schönen sei eine Art von sechstem moralischem Sinn), von Wolff und Baumgarten (die Schönheit bestehe in der Vollkommenheit) und von den französischen Enzyklopädisten (äußere Umstände bestimmten, ob etwas schön oder hässlich sei) könnten nicht ohne Vorbehalte angenommen werden.

Georgievskij verbindet das Schönheitsgefühl mit menschlichen Empfindungen („чувствования“), die er in physische und seelische unterteilt. Die seelischen bestünden aus moralischen, intellektuellen und religiösen („нравственные, умственные и набожные“). Keine von ihnen sei mit der des Schönen identisch; dieses bilde

⁷ Einige Scherzlieder in handschriftlichen Lyzeumszeitschriften spiegeln ironisch den Verlauf des Kurses wider und enthalten die von Georgievskij verwendeten Namen und Begriffe: GROT K. JA. Puškinskij licej (1811–1817). Bumagi I-go kursa. SPb. 1911. S. 229–230.

⁸ Aus dem Kurs ist eine prodeutsche und zugleich antifranzösische Einstellung Georgievskijs ersichtlich: „[...] французский вкус ошибся, сочтя красоту за сущность греческой красоты“, „Французы имеют свой идеал, искусственный и потому ложный“ (Krasnyj archiv. 1937. T. 1(80). S. 184, 187).

⁹ „Платон (см. его ‘Гиппиаса’ и ‘Федра’) говорит, что красота есть вещь самостоятельная, что она существует в недрах божества, что она есть тот великий образец, по которому творец мира устроил вселенную, что если бы мы могли увидеть ее, то она произвела бы в нас такое впечатление, какого ничто на земле произвести не может“ (Krasnyj archiv. 1937. T. 1(80). S. 163). Bei Winckelmann: „Schönheit ist in Gott [...]“ etc. (WINCKELMANN J. J. Geschichte der Kunst des Alterthums. Dresden 1764. S. 149).

¹⁰ „Аристотель полагал изящное в определенной величине и порядке“ (Krasnyj archiv. 1937. T. 1(80). S. 163).

¹¹ Vgl.: „По его мнению, красота состоит в сообразности частей с целым, в единстве“ (Ebenda. S. 163).

¹² Ebenda. S. 162.

sich beim „Zusammenfließen“ von allen oben genannten Empfindungen heraus. Diese These wird am Beispiel der Lieblingsstatue Winckelmanns illustriert, an deren vorbildlichem Status nicht gerüttelt wird. Georgievskij bezieht sich auf die Interpretation der Statue in der „Geschichte der Kunst des Alterthums“, übernimmt einige Ausdrücke und versucht sein auf menschliche Empfindungen bezogenes Schema anschaulich zu machen:

Вероятнее всего, что сии различные чувствования более или менее сливаются вместе и возбуждают чувствования прекрасного, как то в Аполлоне Бельведерском. При первом взгляде рождаются физические чувствования посредством наших глаз; благородная гордость, написанная на челе, сообщает чувствование нравственное; мера, во всем наблюденная, и окружность требует сведений математических и, следовательно, производят чувствования умственные. Образ человеческий, сколько можно возвышенный до божественного, исполняет чувства благоговения и страха, следовательно, чувства набожного.¹³

Georgievskij's Abhängigkeit von Winckelmann zeigt sich in seiner Lehre vom Ideal, den er von dem metaphysischen Hintergrund zu befreien versucht. Die Reinigung des Gegenstandes im Kopf des Künstlers solle der Entstehung von idealen menschlichen und göttlichen Bildern vorangehen. Die besten Beispiele für diese These liefere die altgriechische Bildhauerei. Zu den Nachfolgern der Griechen werden in Übereinstimmung mit Winckelmann die Italiener erklärt:

Истинное идеальное в самой области сверхъестественного носит на себе печать естественного. Каким сие образом происходит, не изяснено; воображение, конечно, следует известным правилам, но сии правила остаются непроницаемыми в строении тела и души. Разве только в некоторых случаях сия непроницаемая завеса позволяет взглянуть в таинства природы, как-то: в стихотворном изображении идеальных характеров и в пластическом искусстве. Воображение художника очищает предмет свой от всего общего нам с животными, не обезображивая и не нарушая однако ж печати естественного. Таким образом является чистой человеческой и лучший божеской образ; в человеческом подобно Аполлону из-под резца какого-либо Фидиаса. Таким образом произошли греческие статуи богов. Все прочие нации около того времени имели ложное понятие об идеальном, сливая оное с чудесным. [...] Из новейших народов италийцы наиболее приближаются к греческому идеалу в пластическом искусстве и в живописи.¹⁴

Offenkundig stützte sich Georgievskij auf Winckelmann, als er die Kategorien der Einheitlichkeit und des Ausdrucks¹⁵ beleuchtete und sich nochmals dem Apoll von Belvedere zuwandte.¹⁶ Namentlich wird Winckelmann lediglich einmal in der „Ein-

¹³ Ebenda. S. 165.

¹⁴ Ebenda. S. 186.

¹⁵ Zu diesen Kategorien: WINCKELMANN J. J. Geschichte der Kunst des Alterthums. S. 150, 167.

¹⁶ Krasnyj archiv. 1937. T. 1(80). S. 165.

führung in die Ästhetik“ erwähnt, als Georgievskij den Begriff der Grazie erläutert und auf den „schönen Stil“ altgriechischer Kunst zurückgreift.¹⁷

Georgievskijs Kurs machte die Lyzeisten mit wichtigen ästhetischen Gesichtspunkten anhand zahlreicher Beispiele aus verschiedenen Kunstbereichen bekannt und förderten dadurch fachübergreifendes Denken. Die von Winckelmann beeinflussten Ausführungen zur antiken Bildhauerei bildeten einen wesentlichen Bestandteil der Vorlesungen und bereiteten eine Hinwendung Puškins und Del'vigs zu dieser Problematik vor.¹⁸

2. Antike Plastiken in Del'vigs Idyllen

Dass Del'vigs Dichtung dominierenden romantischen Tendenzen seiner Zeit widerstand und ihre Inspirationen aus der Antike schöpfte, wurde mehrfach betont. Das verursachte sowohl die Umstrittenheit seiner Werke bei den Zeitgenossen als auch widersprüchliche Urteile über sein Schaffen in der Forschung. V. Ė. Vacuro wies erstmals 1992 sowohl auf die Relevanz der Ideen Winckelmanns und Herders für Del'vigs Schaffen als auch auf das Streben des Dichters nach einer plastischen Dichtung hin.¹⁹

In seinem Artikel „Del'vig i iskusstvo“²⁰ stellte Vacuro unter Beweis, dass Del'vigs Idylle „Izobretenie vajaniija“ („Erfindung der Bildhauerei“)²¹ ursprünglich für Grigorovičs „Žurnal izjaščnych iskusstv“ bestimmt war²² und dass die Idee dieses Grigorovič gewidmeten Gedichtes auf 1825 datiert werden muss (es wurde erst 1829 nach der Einstellung der Zeitschrift vollendet). Inhaltlich sei die Idylle mit Grigorovičs Ansichten und mit dem Programm des „Žurnal izjaščnych iskusstv“²³ eng verbunden – fast alle kunsttheoretischen Thesen in der „Erfindung der Bildhauerei“ seien in den Publikationen dieser Zeitschrift enthalten.²⁴

¹⁷ Ebenda. S. 185.

¹⁸ Vgl. zu Kjučel'beker Kap. IX, 6.

¹⁹ „Ориентируясь на эстетику преромантического периода (И. Г. Гердер, И. И. Винкельман) [...]“ (VACURO V. Ė. A. A. Del'vig. In: Russkie pisateli. 1800–1917. M. 1992. Bd. 2: G–K. S. 101).

²⁰ VACURO V. Ė. Del'vig i iskusstvo. In: Sovetskoe iskusstvoznanie. 1987. Vyp. 22. S. 330–360 (Nachdruck: VACURO V. Ė. Zapiski kommentatora. SPb. 1994. S. 172–202).

²¹ Erstveröffentlichung: Severnye cvety na 1830 god. SPb. 1829. [Č. II: Poëzija.] S. 126–131.

²² N. O. Lerner meinte auf Grund des von ihm publizierten Briefs Del'vigs an Grigorovič vom 10. Oktober 1825, dass die „Erfindung der Bildhauerei“ für Del'vigs „Severnye cvety“ geschrieben wurde (Golos minuvšego. 1917. Nr. 1. S. 267–268; vgl.: DEL'VIG A. A. Sočinenija. L. 1986. S. 304, 308).

²³ Zu Grigorovič, der von ihm herausgegebenen Zeitschrift und seinem Programm der wechselseitigen Beeinflussung von Literatur und bildenden Künsten siehe Kap. XII, 2–7.

²⁴ V. Ė. Vacuro führt parallele Stellen zu den folgenden, sich in Del'vigs Idylle widerspiegelnden Thesen an: über die Erfindung der Bildhauerei aus dem Bosseln von Lehm; über die Schönheit des „griechischen Profils“ etc.

Bekanntlich enthält die „Naturalis historia“ (XXXV. 151) von Plinius dem Älteren eine Episode über die Erfindung der Bildhauerei: Vor der Abreise ihres Geliebten habe die Tochter des Korinther Töpfers Butades²⁵ sein Profil an der Wand umrissen, wie es sich als Schatten von Kerzenlicht abgezeichnet habe; ihr Vater habe diese Zeichnung mit Lehm ausgefüllt, ihr Plastizität verliehen und so das erste Relief gebrannt.

Möglicherweise schien diese Version sowohl Del'vig als auch Grigorovič zu prosaisch ausgefallen. Ohne Winckelmanns Meinung in Frage zu stellen, dass die Bildhauerei zuerst entstanden sei, erfand der Dichter eine eigene Legende: der unter der unerwiderten Liebe zu einer Hirtin leidende Töpfer Likidas bittet Aphrodite um Hilfe, die ihm im Traum befiehlt, eine Skulptur aus Lehm zu schaffen; dabei hilft ihm Eros. Nach Fertigstellung dieser ersten eine Grazie darstellenden Plastik ertönt Zeus' Stimme, die Prometheus seine Schuld vergibt. Das von ihm entführte Feuer müsse ab jetzt dem Kult der Götter dienen. Die Menschen sollten es beim Brennen ihrer Lehmfiguren benutzen.

Likidas ist es vergönnt, die Götter für einen Augenblick in ihrer ganzen Pracht und Schönheit zu sehen, so, wie seine Nachkommen sie später dank der Bildhauerei darstellen werden. Nach diesem Einblick in die Zukunft wird Likidas das Augenlicht genommen. Vor seiner Blendung sieht Likidas drei Götter, deren Äußeres berühmten antiken Statuen gleicht. Die Offenbarung der höheren Götter- und Schönheitswelt geschieht also in plastischer Form:

[...] Где я? Стрела прорезала небо! Олимп предо мною!
 Феб-Аполлон, это ты, это ты! Тетива еще стонет!
 Взор за стрелой еще следует, славой чело и ланиты
 Блещут; лишь длань успокоилась, смерть со стрелою пустивши!
 Мне ли пред вами стоять, о бессмертные боги! Колени
 Гнутся, паду! Тебе я сей лик приношу, Киферея,
 Дивно из моря ишедшая в радость бессмертным и смертным!
 Слепну! Узрел я Зевеса с Горгоной на длани могучей!
 Кудри, как полные грозды, венчают главу золотую,
 В легком наклоне покрывшую вечный Олимп и всю землю!²⁶

Die erste Skulptur, auf die in dieser Kulminationspassage angespielt wird, ist zweifellos der Apoll von Belvedere, wie schon von Vacuro vermerkt wurde. Die „stöhnende Bogensehne“ und andere Details bezeugen die Relevanz der Winckelmannschen Interpretation für Del'vig: Der Sonnengott sei in dem Moment dargestellt, als er die Python erlegt hatte. Die Verse sollen also die berühmte Passage in der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ und ein ganz bestimmtes Bild in der Vorstellung der Leser wachrufen.

²⁵ Winckelmann erwähnt diese Episode flüchtig in den „Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke“ (1756).

²⁶ *Severnye cvety na 1830 god.* SPb. 1829. [Č. II: Poézija.] S. 129–131. Vgl. Prosaentwurf dieser Idylle: DEL'VIG A. A. *Sočinenija*. L. 1986. S. 375.

Unterliegt die Winckelmannsche Herkunft der Apoll-Beschreibung in der Idylle Del'vigs keinem Zweifel, ist dagegen eine bestimmte Aphrodite-Statue im oben zitierten Abschnitt nicht sofort zu erkennen. Nach der „Winckelmannschen Logik“ sollte es die Mediceische Venus sein.²⁷ In Del'vigs Zeus-Beschreibung sah Vacuro zu Recht eine Anspielung auf die Goldelfenbeinstatue des Zeus von Phidias für den Zeustempel in Olympia.²⁸

Die dramatische Episode (Likidas' Blendung), welche die „Erfindung der Bildhauerei“ beschließt, bringt eine Dissonanz in das von dem Dichter geschaffene ideale Bild eines naturnahen Lebens. Dies erinnert an Del'vigs Idylle „Konec zolotogo veka“ („Ende des Goldenen Zeitalters“, 1828), die vom Wassertod der jungen Schäferin Amarilla erzählt. Im selben Jahr schrieb Del'vig eine weitere Idylle, nämlich „Ostavnoj soldat“ („Der Veteran“, 1828), die thematisch an Gnedičs „Rybaki“ („Die Fischer“, 1822) anknüpft und ein Sujet aus dem modernen russischen Leben behandelt. Obwohl sich Del'vig von Gnedičs „homerischem Stil“ distanzierte, indem er markante Gräzismen in der Idylle vermied, folgte er seiner Hauptempfehlung – sowohl der Erzähler als auch sein Auditorium (einfache Leute aus dem Volk) werden nobilisiert und idealisiert dargestellt.²⁹

Winckelmanns Einfluss auf Del'vigs Idyllen zeigt sich also auf zwei Weisen. Erstens sind für „Izobretenie vajanija“ sowohl argumentative als auch lyrisch-deskriptive Passagen aus der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ von Relevanz, die für zahlreiche Anspielungen Stoff bieten. Zweitens ist Del'vigs bewusstes Streben, die Figuren in seinen Idyllen idealisiert darzustellen, als Übertragung von entsprechenden Empfehlungen Winckelmanns auf die Literatur zu verstehen. Darin folgte Del'vig vor allem Gnedičs Erfahrungen.

3. Künstlerische Themen in Del'vigs „Severnye cvety“

Die umfangreichste Publikation zu den Kunstfragen im von Del'vig redigierten Almanach „Severnye cvety“ war V. I. Grigorovičs Abhandlung „O sostojanii chudožestv v Rossii“ („Über den Zustand der Künste in Russland“).³⁰ Als Ausgangspunkt

²⁷ Seine Begeisterung für die Mediceische Venus brachte Del'vig in der Rezension zu A. I. Podolinskij's „Niščij“ („Bettler“, 1830) zum Ausdruck: „Как женская красота вполне выразилась в формах Венеры Медичейской, так у истинных поэтов каждая мысль и каждое чувство облакаются в единый, им свойственный гармонический образ“ (Literaturnaja gazeta. 1830. Nr. 19 vom 1. April. S. 152).

²⁸ QUATREMÈRE DE QUINCI A. CH. Le Jupiter Olympien, ou L'art de la sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue. Paris 1815; LIEGLE J. Der Zeus des Phidias. Berlin 1952.

²⁹ Vgl. Kap. XI, 4.

³⁰ [GRIGOROVIC V. I.] 1) O sostojanii chudožestv v Rossii. [Pis'ma I–IV]. In: Severnye cvety na 1826 god, sobrannye baronom Del'vigom. SPb. 1826. S. 3–100; 2) O sostojanii chudožestv v Rossii. [Pis'mo V]. In: Severnye cvety na 1827 god, sobrannye baronom Del'vigom. SPb. 1827. S. 3–30 [Unterschrieben mit dem kyrillischen Buchstaben „B“]. Zur Mitarbeit Gri-

seiner Reflexionen formulierte der Hauptredakteur des 1825 eingestellten „Žurnal izjaščnych iskusstv“ die These über den geringeren Wert der altrussischen Kunst im Vergleich zu der westlichen.³¹

„O sostojanii chudožestv v Rossii“ ist von klarem Aufbau: im ersten Brief werden das Gesamtkonzept des Autors formuliert und die Bedeutung der petrinischen Reformen für ihre Entwicklung begründet; im zweiten und dritten werden Leistungen in der Malerei, der Architektur und der Bildhauerei unter Katharina II. beschrieben; im vierten behandelt Grigorovič die künstlerischen Errungenschaften seiner Zeitgenossen; der letzte, fünfte Brief präsentiert die Tätigkeit der 1820 gegründeten Gesellschaft zur Förderung der Künstler („Obščestvo pooščrenija chudožnikov“).

Winckelmanns Einfluss lässt sich besonders gut erkennen, wenn Grigorovič von der Bildhauerei spricht. So sieht er eines der größten Verdienste Peters des Großen darin, dass er diese Kunst in Russland praktisch eingeführt und antike Plastiken zu sammeln begonnen habe. Stolz beschreibt er die Venus von Tauris, die im Westen unbekannt war, ordnet sie der Epoche des „schönen Stils“ zu und vergleicht sie mit der Mediceischen Venus.³²

Grigorovič zeigt seine anti-französische und antibarocke Haltung an den Stellen, die den Bildhauern der katarineischen Zeit gewidmet sind. Wortkarg fallen Charakterisierungen F. I. Šubins, F. F. Šcedrins und I. P. Prokov'evs aus, da sie unter französischem Einfluss stünden. Grigorovič greift auf die für ihn zentrale Kategorie der „idealischen Schönheit“ zurück: dass Šcedrin in seinen Werken nicht nach ihr suchte, wird bemängelt. Die Winckelmannsche Kritik an Michelangelo wird auf seinen Nachahmer M. I. Kozlovskij ausgeweitet. Als Gegenpol wird F. G. Gordeev bezeichnet, der immerhin den Prinzipien der Zeichnung und der Nachahmung der alten Griechen treu geblieben sei. Sein Geschmack sei rein, seine Faltenwürfe seien fast wie altgriechische.³³

Aus dieser Sicht wird I. P. Martos Lob gespendet. Fünf von den zehn Seiten über die Bildhauer der katarineischen Zeit bilden einen wahren Panegyrikos für ihn; in dem „edle Einfalt, stille Größe“ stets präsent ist. Eine wohlüberlegte Nachahmung der alten Griechen habe Martos zum höchsten Grad der Schönheit geführt. Seine edlen Schöpfungen seien nicht so auffallend wie diejenigen von Kozlovskij und nicht so anmutig wie diejenigen von Canova, aber sie hätten nichts Manieriertes, nichts Gezwungenes. In seinen Drapierungen sei er Canova überlegen; in Basreliefs habe er nicht Seinesgleichen; in der Figur eines Engels, den Martos für den Grabstein eines Würdenträgers entworfen habe, sei „die Einfalt und die Größe der Denkweise“ des Meisters („простота и величие мысли“) zu erkennen.

gorovičs an „Severnye cvety“; VACURO V. Ė. „Severnye cvety“. Istorija al'manacha Del'viga – Puškina. M. 1978. S. 62–64).

³¹ Der Hauptgrund dafür bestehe darin, dass die altrussischen Künstler von den antiken nicht hätten lernen können: „Им не доставало образцов. Они не знали древних“ (Severnye cvety na 1826 god, sobrannye baronom Del'vigom. SPb. 1826. S. 9–10). Dies erklärt Grigorovičs abwertende Äußerungen zu Andrej Rublev und der altrussischen Baukunst.

³² Ebenda. S. 46–47.

³³ Ebenda. S. 48–49.

Von den neueren Bildhauern werden V. I. Demut-Malinovskij, S. S. Pimenov, S. I. Gal'berg und M. G. Krylov im vierten Brief flüchtig erwähnt (in Bezug auf die beiden Letztgenannten verwies Grigorovič auf entsprechende Publikationen im „Žurnal izjaščnych iskusstv“).³⁴

Grigorovičs Abhandlung „O sostojanii chudožestv v Rossii“ war die umfangreichste Publikation die Kunst betreffend und eine der umfangreichsten überhaupt, die in „Severnye cvety“ während ihrer sechsjährigen Existenz erschienen sind. Sie erhob den Anspruch, die Entwicklung der russischen Kunst aus der Winckelmannschen Sicht zu beleuchten und eine Brücke zwischen Literaten und Bildenden Künstlern zu schlagen. Als Herausgeber der „Severnye cvety“ stellte sich Del'vig mit dieser Abhandlung in Grigorovičs Nachfolge.

In diesem Zusammenhang ist F. N. Glinkas ausführlich aufgefächerte Allegorie „Dve sestry“ („Zwei Schwestern“) in „Severnye cvety“ zu nennen, in der Winckelmanns Ideen bei der Beschreibung der ersten Schwester als antiker Statue umgesetzt wurden – sie habe etwas Griechisches in ihrem hellen Gesicht, in ihren blauen Augen seien Vernunft und Stille zu sehen, das Unberührbare sei dem Akkord vorzüglicher Musik gleich, ihre Dichtung beruhige Leidenschaften und erhebe die Seele:

Как прекрасна старшая! Вообразите стан и поступь Минервы. Что-то греческое в лице светлом, что-то римское в осанке величественной. Разум и тишина сияют в больших, голубых очах ее, ненарушимое спокойствие в чертах лица, в чертах, которых согласие есть превосходной музыки. [...] Что скажу о песнях, которые она поет о царях, о народах, о великом, о божественном?.. Величественны и бессмертны, как возвышенная поэзия, оне важны, усладительны и согласны, как гармония вселенной, как беседа веков, коей внимают поколения мимотекущие. Сии песнопения действуют прямо на разум, утоляют страсти, возвышают душу. [...] Сама прекрасная, как поэма, она внушает восторги высокие, рождает думы величественные, вводит душу в сферу благороднейших наслаждений, знакомит ее с высокими идеалами.³⁵

In der zweiten Schwester sieht Glinka keine wahre Schönheit, er vergleicht sie mit einem Regenbogen, mit einem Nachtigallenlied. Sie habe nichts Bedeutendes, sogar nichts Regelgerechtes an sich; sie sei der wilden Natur, Wäldern, Felsen, Ruinen verbunden; sie liebe Spaziergänge während des Gewitters; sie singe Elegien und Balladen. Die ältere Schwester vertiefe sich in die Werke der großen Dichter der Antike; die jüngere lese Dante, Ariost und Goethes „Faust“; der Autor schwanke, welche der zwei Schwestern bevorzugt werden solle.³⁶

³⁴ Der folgende Aufsatz ist gemeint: [GRIGOROVIC V. I.] Razbor statuj Achillesa i Gektora, proizvedennyh gospodami Gal'bergom i Krylovym. In: Žurnal izjaščnych iskusstv. 1825. Č. 2. Nr. 2. S. 44–58. Siehe dazu Kap. XII, 6.

³⁵ Severnye cvety na 1828 god. SPb. 1827. S. 153–155, 160.

³⁶ Ebenda. S. 164.

Zum Schluss des Aufsatzes verrät der Autor, dass mit den zwei Schwestern die klassische und die romantische Dichtung gemeint sind, die er als universal und gleichberechtigt betrachtet. Unter der ersteren verstand er offenkundig die antiki-sierende Dichtung der 1820er Jahre, die in „Severnye cvety“ mit anthologischen Gedichten Puškins, Del'vigs, Baratynskijs, Illičevskijs, Delarjus und Gnedičs Übersetzungen aus Homer reichlich vertreten war.

Ist Del'vigs antikisierender Geschmack sowohl in den „Severnye cvety“ (1825–1826) als auch in der späteren „Literaturnaja gazeta“ („Literarischen Zeitung“; 1830–1831) mehrfach zu bemerken, so kann jedoch im Unterschied zu Grigorovičs „Žurnal izjaščnych iskusstv“ von einem konsequent vertretenen Winckelmannschen Thema bzw. einem entsprechenden Leitfaden in ihnen keine Rede sein. Die beiden von dem Dichter redigierten Ausgaben verfolgten vorwiegend rein literarische Ziele und brachten Ansichten eines recht engen Kreises mit Puškin an der Spitze zum Ausdruck.

4. Eine Erwähnung Winckelmanns durch Puškin

Winckelmanns Name war Puškin seit der Lyzeumszeit geläufig. Er erwähnte ihn 1830 zum ersten und zugleich zum letzten Mal in einem Fragment unter dem später festgelegten Titel „O kritike“ („Über die Kritik“, 1830).³⁷ In den ersten drei Absätzen dieses Entwurfs (er zählt insgesamt fünf) behauptet der Dichter, dass die Literatur- und Kunstkritik sich „auf das gründliche Studium von Vorbildern und eine aktive Betrachtung bemerkenswerter Erscheinungen der Gegenwart stützt“ („основана [...] на глубоком изучении образов и на деятельном наблюдении современных замечательных явлений“). Puškin lehnt jede Voreingenommenheit ab und entwickelt dann den Gedanken von der Notwendigkeit der „reinen Liebe zur Kunst“ („чистой любви к искусству“), die ihm als unabdingbare Voraussetzung für ein echtes kritisches Urteil gilt. Diese These erinnert ihn an Winckelmann und gibt den Anstoß dafür, ihn zu zitieren: „Wo es keine Liebe zur Kunst gibt, gibt es auch keine Kritik. Möchten Sie ein Kenner der Kunst sein? – sagt Winckelmann. Bemühen Sie sich, den Künstler zu lieben, suchen sie nach Schönheiten in seinen Werken“.³⁸

Als Quelle dieses Zitats wird in der akademischen Puškin-Ausgabe Winckelmanns „Abhandlung von der Empfindung des Schönen in der Kunst“ (1763) angegeben. Dass dieser Hinweis recht unbefriedigend ist, haben bereits zwei Forscher konstatiert. B. S. Mejlach schrieb in seinem Artikel „Puškins Konzept von der Entwicklung der Weltliteratur“ (1974), dass die Idee von der Liebe zu den Kunstwerken höchst charakteristisch für Winckelmann sei. In dessen Schriften hat er dennoch

³⁷ PUŠKIN A. S. *Polnoe sobranie sočinenij*. M.; L. 1949. Bd. XI. S. 139; Varianten auf S. 383 (Diese Ausgabe wird im Kapitel mit der Angabe des Bandes und der Seite zitiert).

³⁸ Im Russischen: „Где нет любви к искусству, там нет и критики. Хотите ли быть знатоком в художествах? говорит Винкельман. Старайтесь полюбить художника, ищите красот в его созданиях“ (XI, 139).

keine entsprechende Stelle gefunden.³⁹ I. E. Babanov war der Meinung, dass die berühmte Nachahmungsthese⁴⁰ Puškin beeinflusst habe.⁴¹

Der betreffende Abschnitt stellt jedoch keine überzeugende Parallele dar. Winckelmann schreibt, dass man die Alten wie einen eigenen Freund kennen müsse, aber von der Liebe zur Kunst ist hier nicht die Rede. Da sich in den Werken Winckelmanns keine Passage findet, die Puškin unmittelbar beeinflusst haben könnte,⁴² ist anzunehmen, dass es sich hier um eine Vermittlung handelt. Hier kommt Mme de Staël mit ihrem berühmten Buch „De l'Allemagne“ (1810)⁴³ in Frage, und zwar das sechste Kapitel des zweiten Teils „Lessing und Winckelmann“.⁴⁴

Mme de Staël zählt Winckelmann zu den ersten deutschen Schriftstellern („la beauté de son style est telle qu'il doit être mis au premier rang des écrivains allemands“) und legt seine Biographie im Sinne ihres allgemeinen Konzepts (der Gegensatz zwischen den Kulturen des Nordens und des Südens etc.) dar. Sie bewundert Winckelmanns Stil, seine Fähigkeit, antike Skulpturen zu beschreiben (das gilt vor allem für Apoll von Belvedere und für Laokoon) und äußert zum Schluss einen Gedanken, der Puškin besonders am Herzen lag:

Il faut que l'attention qu'ils excitent vienne de l'amour, et qu'on découvre dans les chefs-d'œuvre du talent, comme dans les traits d'un être chéri, mille charmes révélés par les sentiments qu'ils inspirent.⁴⁵

³⁹ MEILACH B. S. Puškinskaja koncepcija razvitija mirovoj literatury. In: Puškin. Issledovanija i materialy. L. 1974. Bd. VII. S. 34–35; STÄDTKE K. Ästhetisches Denken in Rußland. Kultursituation und Literaturkritik. Berlin 1978. S. 82, 159ff.

⁴⁰ „Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten [...]“ (WINCKELMANN J. J. Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke. S. 3).

⁴¹ BABANOV I. E. „Pokrovennaja glava Agamemmona“. In: Russkaja literatura. 1979. Nr. 4. S. 171.

⁴² Der Katalog der Puškin-Bibliothek enthält keine Hinweise auf das Vorhandensein von Schriften Winckelmanns: MODZALEVSKIJ B. L. Biblioteka A. S. Puškina (Bibliografičeskoje opisanije). SPb. 1910.

⁴³ Bekanntlich hat dieses Werk der Mme de Staël eine außerordentliche Rolle in der Entwicklung des Interesses an der deutschen Kultur gespielt und einen gravierenden Einfluss auf die europäische Romantik ausgeübt. Nach der Vernichtung der ersten Auflage (1810) erlebte das im Jahr 1813 neu gedruckte Buch innerhalb kurzer Zeit zahlreiche Auflagen. Die Rezeption des Werks in Russland ist ausführlich erforscht worden: DURYLIN S. N. G-ža de Stal' i ee russkie otnošenija. In: Literaturnoe nasledstvo. M. 1939. Bd. 33–34. S. 215–330; ZABOROV P. R. Žermena de Stal' i Russkaja literatura pervoj treći XIX veka. In: Rannie romantičeskie vejanija. L. 1972. S. 168–221.

⁴⁴ 1820 übersetzte Puškins enger Freund P. A. Pletnev dieses Kapitel (Sorevnovatel' prosveščenijs i blagotvorenija. Trudy vysočajše utverždennogo Vol'nogo obščestva ljubitelej rossijskoj slovesnosti. 1820. Č. XI, Nr. 9. S. 314–324).

⁴⁵ MME DE STAEL. De l'Allemagne. Nouvelle édition publiée d'après les manuscrits et les édition originales [...] par Comtesse J. de Pange avec le concours de S. Belayé. Paris 1958. Vol. 2. P. 67.

Bekanntlich war Puškin des Deutschen kaum mächtig,⁴⁶ was sich als hinderlich erwies, als er im reifen Alter versuchte, mit der deutschen Kultur vertraut zu werden. Französische Vermittler schufen da Abhilfe: Schiller und Schlegel hat er in französischen Übersetzungen rezipiert.⁴⁷ Wie B. V. Tomaševskij und V. M. Žirmunskij nachgewiesen haben,⁴⁸ benutzte Puškin, als er an der „Scena iz Fausta“ („Szene aus Faust“) schrieb, die ausführliche Faust-Nacherzählung der Mme de Staël und die von ihr angefertigte Prosäübersetzung einiger Abschnitte aus Goethes Tragödie als Grundlage. In diesem Kontext ist es nicht verwunderlich, dass Puškin eine Idee zitiert, die Mme de Staël Winckelmann zuschreibt und die zugleich aus ihrer Lektüre von Winckelmanns Schriften und aus Gesprächen mit den beiden Schlegels entstanden ist.

Wie gezeigt, war Puškins Interesse an Winckelmann allgemeiner Art. Jedoch rechtfertigt die Kenntnis von Winckelmanns wesentlichsten Thesen,⁴⁹ die Puškin Mme de Staël und anderen vermutlichen Quellen verdankte, die Frage nach dem Einfluss des Winckelmannschen Gedankenguts auf andere Schriften des Dichters und vor allem auf seine Lyrik.

5. „Aber dieser Marmor ist doch Gott!“ (Apoll von Belvedere in Puškins Lyrik)

In Puškins Gedichten kommt Apoll als Sonnengott und Gönner der Kunst mehrfach vor. Der Dichter beschrieb seinen Kampf gegen die Python zum ersten Mal im frühen Sendschreiben „K Žukovskomu“ („An V. A. Žukovskij“, 1816), ohne damit das berühmte plastische Bildwerk zu meinen. Puškin folgte dabei einer Tradition in der russischen Dichtung des 18. Jahrhunderts, für die diese Szene eine allgemein verständliche Allegorie für den aufklärerischen Kampf gegen die Ignoranz war (I, 197).

⁴⁶ Die Einschätzung von Puškins Kenntnisstand im Lyzeumszeugnis aus dem Jahre 1812 lautet: „Немецкий язык. При всей остроте и памяти нimalo не успевает“ (Dnej Aleksandrovyč prekrasnoe načalo, Sost. L. B. Michajlova, SPb. 1996, S. 88). Im Zeugnis von 1816 findet man die schlechteste Note „худо“ (Ebenda, S. 92).

⁴⁷ Dazu: XIII, 151, 163, 255.

⁴⁸ TOMAŠEVSKIJ B. V. Puškin i Bualo. In: Puškin v mirovoj literature. L. 1926, S. 352; ŽIRMUNSKIJ V. M. Gete v russkoj literature. L. 1981, S. 105–106. Die beiden Gelehrten haben den autobiographischen Hintergrund der folgenden Zeilen aus der Rohfassung zu „Eugen Onegin“ nicht angezweifelt: „Он знал немецкую словесность / По книге госпожи де Сталь“, (VI, 219). Sogar R.-D. Keil, der manche Argumente zu Gunsten Puškins Kenntnis des deutschsprachigen Originals gebracht hat, stellt die entscheidende Vermittlerrolle des Textes von Mme de Staël nicht in Frage (KEIL R.-D. Fünf kleine Puškin-Studien mit einem Vorwort. In: Canadian-American Slavic Studies. 1980, Nr. 14 (Summer), P. 245–248).

⁴⁹ Detaillierte Äußerungen zu Winckelmanns Bedeutung für die europäische Geistesgeschichte hatte Puškin von A. N. Olenin, von K. N. Batjuškov, N. I. Gnedič, P. A. Pletnev, A. A. Del'vig hören können. Es kommen auch Georgievskijs Vorlesungen, Veröffentlichungen im „Žurnal izjaščnych iskusstv“ u. ä. in Frage.

Für das Thema sind diejenigen Erwähnungen Apolls von Bedeutung, wo eine Bezugnahme auf die delphische Statue deutlich wird.

So schrieb Puškin 1827 ein gegen den Dichter Andrej Nikolaevič Murav'ev (1806–1874) gerichtetes Epigramm („Épigramma (iz antologii)“), dessen erste vier Zeilen der Apoll-Beschreibung Winckelmanns folgen – der antike Gott ist im Moment des Sieges über die Python dargestellt.⁵⁰ Die Entstehungsgeschichte dieses Epigramms wurde in V. Ė. Vacuros Artikel „Puškina's Epigramm auf A. N. Murav'ev“ sorgfältig untersucht.⁵¹ Den Anlass bot ein Vorfall in dem Moskauer Haus von Z. A. Volkonskaja:⁵² Während eines literarischen Abends zerbrach Murav'ev die Hand einer Gipskopie des Apolls von Belvedere, die hier ausgestellt war und schrieb ein grob gezimmertes Stegreifgedicht auf den Bruchstücken der Statue nieder:

О Аполлон! Поклонник твой
Хотел померяться с тобой,
Но оступился и упал,
Ты горделивца наказал:
Хотел пожертвовать рукой,
Чтоб оказался он с ногой.⁵³

Dies kam für Puškin einer Blasphemie gleich, und er verhöhnte Murav'ev in einem sarkastischen Achtzeiler, der zu Recht als eines der Meisterwerke des Dichters in Kleinform angesehen wird:

Лук звенит, стрела трепещет,
И клубясь издох Пифон,
И твой лик победой блещет,

⁵⁰ Dass diese Anspielung von den Zeitgenossen lebhaft diskutiert wurde, lässt sich z. B. Pogodins Erinnerungen an die von ihm im Vatikan besichtigte Statue des Apolls von Belvedere entnehmen (dazu Kap. XVII, 4).

⁵¹ VACURO V. Ė. Épigramma Puškina na A. N. Murav'eva. In: Puškin: Issledovanija i materialy. L. 1989. Bd. 13. S. 222–241 (Nachdruck: VACURO V. Ė. Puškinskaja pora. SPb. 2000. S. 135–163). Im selben Jahr erschien Mur'janovs Artikel, der sich mit den Prätexten der Apoll-Beschreibung in den ersten Zeilen des Epigramms auseinandersetzt: MUR'JANOV M. F. Ob odnoj puškinskoj épigramme. In: Izvestija AN SSSR. Serija literatury i jazyka. 1989. T. 48. Nr. 3. S. 215–230 (Im Folgenden zitiert nach: MUR'janov M. F. Puškin i Germanija. M. 1999. S. 313–338).

⁵² Murav'ev berichtete darüber später in seinen Erinnerungen: „Часто бывал я на вечерах и маскарадах – и тут однажды, по моей неловкости, случилось мне сломать руку колоссальной гипсовой статуи Аполлона, которая украшала театральную залу. Это навлекло мне злую эпиграмму Пушкина, который, не разобрав стихов, сейчас же написанных мною, в свое оправдание, на пьедестале статуи, думал прочесть в них, что я называю себя соперником Аполлона“ (A. S. Puškin v vospominanijach sovremennikov. M. 1974. Bd. 2. S. 44).

⁵³ Poëty 1820–1830-ch godov. L. 1972. Bd. 2. S. 125.

Бельведерский Аполлон!
 Кто ж вступился за Пифона,
 Кто разбил твой истукан?
 Ты, соперник Аполлона,
 Бельведерский Митрофан. (1827; III, 51).⁵⁴

Im Unterschied zu Vacuro schenkt M. F. Mur'janov den intertextuellen Beziehungen des Epigramms Aufmerksamkeit. Den Prätext der ersten vier Verszeilen sieht der Forscher in M. G. Krylovs Beschreibung des Apolls von Belvedere,⁵⁵ obwohl der ihm gewidmete Abschnitt aus der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ vor 1827 mehrfach ins Russische übersetzt wurde und recht bekannt war. Also muss entweder eine direkte Wirkung dieser Passage Winckelmanns oder eine solche dank einem anderen, höchstwahrscheinlich französischen Vermittler angenommen werden. Zudem wirkt Krylovs Text eher träge und ausdruckslos, verglichen mit dem lapidaren Vierzeiler Puškins.⁵⁶

Puškins Anspielung am Anfang des Epigramms erfüllt mehrere Aufgaben: In einem solch kurzen Gedicht entsteht sofort eine Verknüpfung mit einem allgemein bekannten Bild; gleichzeitig werden diejenigen, die Volkonskajas Salon frequentierten, an einen bestimmten Abguss der Apoll-Statue erinnert; dadurch werden sowohl die Fremdheit A. N. Murav'evs in der Welt der Kunst als auch seine Ignoranz samt der Unzulässigkeit seines Vorgehens glänzend angeprangert.

Sowohl Vacuro als auch Mur'janov brachten das programmatische Gedicht „Poët i tolpa“ („Der Dichter und die Menge“, 1828)⁵⁷ in Verbindung mit dem Epigramm auf A. N. Murav'ev. In einer der zentralen Strophen wird der Apoll von Belvedere als Inbegriff des Schönen den plebejischen Forderungen nach dem Nutzen der Kunst entgegengestellt:

Молчи, бессмысленный народ,
 Поденщик, раб нужды, забот!
 Несносен мне твой ропот дерзкой,
 Ты червь земли, не сын небес;
 Тебе бы пользы всё – на вес
 Кумир ты ценишь Бельведерской,
 Ты пользы, пользы в нем не зришь.

⁵⁴ In diesem Zusammenhang stehen ebenfalls die Epigramme auf A. N. Murav'ev von den nächsten Freunden Puškins E. A. Baratynskij („Убог умом, но не убог задором...“, 1827) und S. A. Sobolevskij („Бельведерский Митрофан / Благотворно окрестился...“). Vgl. Kap. XVII, 4.

⁵⁵ KRYLOV M. G. Razbor nekotorych skul'pturnych proizvedenij. In: Sorevnovatel' prosveščeniya i blagotvorenija. Trudy vysočajše utverždennogo Vol'nogo obščestva ljubitelej rossijskoj slovesnosti. 1825. Č. XXXI. Kn. IX. S. 269–271. Dazu Kap. IX, 5.

⁵⁶ Bei Krylov: „Аполлон отходит от пресмыкающегося, дерзнувшего нарушить его спокойствие; лук, поднятый в левой руке, привел в ужас чудовище, другая рука, без усилия нанеся смерть, опущена [...]“ etc. (Ebenda. S. 269).

⁵⁷ Erstmals unter dem Titel „Сем“ veröffentlicht.

Но мрамор сей ведь Бог!... так что же?
 Печной горшок тебе дороже.
 Ты пищу в нем себе варишь. (III, 141–142).

V. Ė. Vacuro behauptete zu Recht, dass Puškins Vers „Aber dieser Marmor ist doch Gott!“ („Но мрамор сей ведь бог!...“) als Verweis auf den Winckelmannschen Ideenkomplex gelten kann.⁵⁸ Genauso wichtig ist, dass Puškin hier einen Ausdruck aus dem Apoll von Belvedere gewidmeten Abschnitt in Batjuškovs Brief an D. V. Daškov vom 25. April 1814 aus Paris zitiert: „Начну с Аполлона Бельведерского. Он выше описания Винкельманова: это не мрамор – бог!“⁵⁹ Obschon L. N. Majkov und V. I. Saitov bereits 1886 auf diese intertextuelle Beziehung in ihren Kommentaren zu Batjuškovs Briefen hinwiesen,⁶⁰ blieb dies von Puškin-Forschern unbeachtet.⁶¹ Lediglich V. A. Grechnev sah hier mehr als eine einfache Erwähnung eines der berühmtesten antiken plastischen Meisterwerke und versuchte, eine Verbindung zu Kants Definition der Schönheit in der „Kritik der Urteilskraft“ herzustellen.⁶²

Die Berücksichtigung der Anspielung auf Batjuškovs Brief und damit auch auf die Apoll-Beschreibung Winckelmanns erscheint für eine treffende Auslegung dieser Schlüsselpassage im programmatischen Gedicht Puškins recht ergiebig. Der Dichter verweist hier nicht nur auf einen Gegenstand, sondern auf einen Gedankenkomplex, den die Statue als Verkörperung der „jugendlichen idealischen Schönheit“ für seine Zeitgenossen symbolisierte. Er zeigt dem erhabenen Begriff der Kunst seine Ergebenheit.

Zwei Jahre später wandte sich Puškin derselben Plastik wieder zu. Puškins Terzinen „Ich erinnere mich an die Schule zu Beginn meines Lebens...“ („В начале жизни школу помню я...“; 1830) und „Und weiter gingen wir, und Angst fasste mich an...“ („И дальше мы пошли – и страх объял меня...“; 1832)⁶³ wurden 1841 unter dem gemeinsamen Titel („Dante-Nachahmung“) von V. A. Žukovskij herausgebracht.⁶⁴ Seitdem dauern die Streitigkeiten hinsichtlich ihrer Interpretation und der

⁵⁸ „За этим представлением стояла целая эпоха эстетического сознания – эпоха Винкельмана“ (VACURO V. Ė. *Zapiski kommentatora*. SPb. 1994. S. 199).

⁵⁹ Zitat nach der Erstveröffentlichung in: *Pamjatnik otečestvennych muz.*, izdannij na 1827 god B. Fedorovym. SPb. 1827. S. 34. Dazu Kap. X, 3–4.

⁶⁰ Vgl.: „Слова Батюшкова о статуе Аполлона повторены Пушкиным в стихотворении ‘Чернь’: [...] ‘Чернь’ написана в 1828 г., а письмо Батюшкова к Дашкову было напечатано впервые в 1827 году“ (BATJUŠKOV K. N. *Sočinenija. So stat’eju o žizni i sočinenijach K. N. Batjuškova, napisannoju L. N. Majkovym, i primečanijami, sostavlennymi im že i V. I. Saitovym*. SPb. 1886. Bd. III. S. 710).

⁶¹ Vgl. z. B.: STEPANOV N. L. *Lirika Puškina. Očerki i éťjudy*. M. 1959. S. 81–89; GORODECKIJ B. P. *Lirika Puškina*. M.; L. 1962. S. 347; SOLOVEJ N. JA. A. S. Puškin o poëte i poëzii (Programmnij triptich: „Poët“, „Poët i tolpa“, „Poëtu“). In: *Poëzija A. S. Puškina i ee tradicii v russkoj literature XIX – načala XX veka: Mežvuzovskij sbornik naučnych trudov*. M. 1989. S. 34–50; KIBAL’NIK S. A. *Chudožestvennaja filosofija Puškina*. SPb. 1993. S. 82–83ff.

⁶² GRECHNEV V. A. *Éťjudy o lirike Puškina*. Nižnij Novgorod 1991. S. 51, 55.

⁶³ Heute wird der zweite Text meist in zwei Gedichte geteilt (III, 281–282).

⁶⁴ PUŠKIN A. S. *Sočinenija*. SPb. 1841. Bd. IX. S. 172–174; 175–176.

in der ersten Terzine erwähnten Skulpturen an. Versuche, in diesem Gedicht eine autobiographische Anspielung auf Puškins Kindheitsjahre in Moskau oder auf die Lyzeumszeit in Carskoe Selo auszumachen, sind wenig überzeugend.⁶⁵ Zu Recht wurde vermerkt, dass das Gedicht im Mittelalter oder in der Frührenaissance handelt, dass die Kontrastierung der katholischen Frömmigkeit zur heidnischen Sinnlichkeit in den Terzinen „Ich erinnere mich an eine Schule am Anfang meines Lebens...“ deutlich ausgeprägt ist,⁶⁶ dass Puškin in der Anfangszeile auf den ersten Vers von Dantes „La Divina Commedia“ anspielt.

Eines der zentralen Themen der Terzinen ist das Erwachen der Sinnlichkeit eines christlich erzogenen Jungen, der häufig in einen benachbarten Garten flieht, wo er antike Statuen betrachten kann. Einerseits überschatten antike Götzen seine Seele („[...] кумиры сада / На душу мне бросали тень“), andererseits fühlt der Junge „eine süße Furcht“ und „Tränen der Inspiration“, ahnt unbekannte Genüsse und ist von den entblößten Körpern der Plastiken angeregt. Insbesondere zwei von ihnen erlebt er als Dämonen der Versuchung – „den delphischen Götzen“ und das „weibliche, wollüstige, zweifelhafte und verlogene Ideal“:

Другие два чудесные творенья
Влекли меня волшебною красой:
То были двух бесов изображенья.

Один (Дельфийский идол) лик молодой –
Был гневен, полон гордости ужасной,
И весь дышал он силой неземной.

Другой женообразный, сладострастный,
Сомнительный и лживый идеал –
Волшебный демон – лживый, но прекрасный. (III, 255).

Die meisten Interpreten sind sich einig, dass Puškin im ersten Fall eine Apoll-Statue meinte.⁶⁷ Ohne den allegorischen Aspekt in Abrede zu stellen, kann belegt werden,

⁶⁵ Dieser Interpretation widerspricht die Erwähnung einer frommen Frau, welche die Schule leitete.

⁶⁶ Erstmals in Belinskijs Rezension der Bände IX, X und XI der von Žukovskij herausgegebenen Werke Puškins angemerkt: BELINSKIJ V. G. Polnoe sobranie sočinenij. M. 1954. Bd. V. S. 270.

⁶⁷ Der unter starkem Einfluss Nietzsches stehende D. S. Merežkovskij behauptete, dass der zweite Gott der androgyne Dionysos sein müsse: „Эти два демона – два идеала языческой мудрости: один – Аполлон, бог знания, солнца и гордыни, другой – Дионис, бог тайны, неги и сладострастия“ (MEREŽKOVSKIJ D. S. Večnye spутniki. SPb. 1897. S. 516). 1912 wies Vjačeslav Ivanov auf „dantische“ Ursprünge der Terzine hin und betonte, dass Puškin das Wort „женообразный“ im Sinne „имеющий образ женщины“ gebraucht und mit „zwei Dämonen“ Apoll und Venus meint (IVANOV VJAČ. Marginalia. In: Trudy i dni. Dvuchme-sjačnik izdatel'stva „Musaget“. 1912. Nr. 4/5. S. 41). M. N. Rozanov verstärkte Ivanovs Argumentation (ROZANOV M. N. Puškin i Dante. In: Puškin i ego sovremenniki. 1928. Vyp. 37.

dass Puškin auf zwei bestimmte antike Plastiken hinwies, die in seiner Zeit als Schönheitsideale der Antike galten. Die Bezeichnung „der delphische Götze“ schließt jegliche Zweifel aus: Apoll von Belvedere ist eben die Statue, die in der Antike in Delphi aufgestellt war.

Die Identifikation des Apolls von Belvedere mit einem Dämon führt zu einer kurzen Charakteristik der Statue, die den wichtigsten Punkten der Interpretation Winckelmanns entgegensteht: es gebe keine Stille in seiner Gestalt, er sei zornig, er sei von einem schrecklichen Stolz und übernatürlichen Kräften erfüllt. Der zweite, „lügenrische, aber schöne Zauberdämon“, „weiblich und wollüstig“ ist meiner Ansicht nach die Mediceische Venus, die noch in Puškins Zeiten als weibliches Pendant zu Apoll galt. Der von Puškin gewählte, ungewöhnliche Blickwinkel bringt, wie gezeigt, das feststehende Bild der beiden antiken Statuen ins Wanken und sorgt für einen starken künstlerischen Schockeffekt zu Beginn der Terzinen. Auf keine andere Art hätte Puškin den Gegensatz zwischen den mittelalterlichen Vorstellungen und denen seiner Zeit so gut unterstreichen können. Winckelmannschen Interpretationen wird die Rolle eines Kontrasthintergrundes zugesprochen – so fällt die Verzertheit der mittelalterlichen Wahrnehmung dieser zwei heidnischen Meisterwerke ins Auge.

Noch drei spätere Gedichte Puškins aus dem Jahr 1836 enthalten Bezüge auf den Winckelmannschen Gedankenkomplex. Alle drei sind plastischen Themen gewidmet; im letzten wird der Apoll von Belvedere zusammen mit der Niobe mit Bewunderung erwähnt.

Im Dezember 1836 erschienen zwei vierzeilige Gedichte Puškins in der Petersburger „Chudožestvennaja gazeta“ („Künstlerischen Zeitung“). Sie sind zwei männlichen Statuen gewidmet, die zwei russische Volkssportarten darstellen („Na statuju igrajuščego v svajku“; „Na statuju igrajuščego v babki“).⁶⁸ Die erstere wurde von A. V. Loganovskij, die letztere von S. S. Pimenov angefertigt. Puškin erklärt den von Loganovskij dargestellten jungen Mann für würdig, den antiken Diskuswerfer nach der sportlichen Übung zu umarmen und mit ihm zusammen zu rasten („Вот и товарищ тебе, дискобол! Он достоин, клянуся, / Дружно обнявшись с тобой, после игры отдыхать“). Die von vielen Russen so schmerzhaft empfundene Problematik vom Wert ihrer Kunst wird von Puškin mit diesem Bild positiv gelöst: die einheimische Bildhauerei habe die Qualität der antiken erreicht.

S. 27, 28). Spätere Forscher fügten wenig Neues zu dieser Interpretation hinzu: BLAGOJ D. D. Duša v zavetnoj lire. Očerki žizni i tvorčestva Puškina. M. 1977. S. 156 (der Aufsatz „Il gran padre (Puškin i Dante)“); VACURO V. Ė. Puškinskaja pora. SPb. 2000. S. 235–253 (der Aufsatz „Puškin i Dante“); DAVIDSON P. Divine Service or Idol Worship? Russian Views of Art as Demonic. In: Russian Literature and its Demons. Edited by P. Davidson. New York; Oxford 2000. P. 149–150. S. A. Fomičev ignoriert unverständlicher Weise sowohl Ivanovs als auch Rozanovs Argumentation und vertritt die Meinung, dass die zweite Statue diejenige von Eros sei. Der Hauptgrund ist dafür die Grammatik – Ideal sei im russischen männlichen Geschlechts (FOMIČEV S. A. Služen'e muz. O lirike Puškina. SPb. 2001. S. 156–157).

⁶⁸ Chudožestvennaja gazeta. 1836. Nr. 9–10. Dezember. S. 141.

Ein ähnliches Thema und dasselbe Versmaß (elegisches Distichon) weisen auf die Verwandtschaft des Gedichtes „Chudožniku“ („An den Künstler“) hin, dessen Autograph Puškin mit dem Datum „Den 25. März 1836“ versah.⁶⁹ Da im Text russische Heerführer, M. B. Barklaj-de-Tolli und M. I. Goleniščev-Kutuzov, genannt werden, verbanden viele Kommentatoren dieses Gedicht mit einem mutmaßlichen Besuch Puškins in der Werkstatt des Bildhauers B. I. Orlovskij, der bekanntlich 1828–1836 Denkmäler für diese Helden der Napoleonischen Kriege schuf.

In „Chudožniku“ geht es eher um eine imaginäre Werkstatt eines russischen Bildhauers, der sich dem Niveau der antiken Meister annähert – die Figuren von Barklaj-de-Tolli und Goleniščev-Kutuzov bezeugen das (dadurch wird auch das Motiv der zwei oben genannten Gedichte fortgesetzt). Hier nimmt aber das Thema der antiken Vorbilder einen breiteren Platz ein. Zwar kann darüber gestritten werden, welche Zeus-Statue und welcher Satyr mit Schalmey von Puškin gemeint waren, doch ist es klar, welche Plastiken Puškin mit Apoll und Niobe im Sinne hatte. Der lyrische Held des Gedichtes von Puškin betritt einen Raum, in dem ebenfalls Statuenabgüsse von Werken russischer Bildhauer ausgestellt sind. Da sie von Del'vig bewundert worden waren, rufen sie nun eine Erinnerung an den verstorbenen „Freund und Ratgeber der Künstler“ wach – er hätte sich über die Erfolge des russischen Künstlers gefreut:

Грустен и весел вхожу, ваятель, в твою мастерскую:
 Гипсу ты мысли даешь, мрамор послушен тебе:
 Сколько богов, и богинь, и героев!.. Вот Зевс Громовержец,
 Вот из подлобыя глядит, дуя в цевницу, сатир.
 Здесь зачинатель Барклай, а здесь совершитель Кутузов.
 Тут Аполлон – идеал, там Ниобея – печаль...
 Весело мне. Но меж тем в толпе молчаливых кумиров –
 Грустен гуляю: со мной доброго Дельвига нет;
 В темной могиле почил художников друг и советник.
 Как бы он обнял тебя! как бы гордился тобой! (III, 416).

Die Zeile „Тут Аполлон – идеал, там Ниобея – печаль...“ („Hier Apoll, das Ideal; da Niobe, die Trauer“) ist zweifellos zentral in dem Gedicht. Die mit Klangmotiven gefüllte Verszeile Puškins ist im Russischen besonders schön, was ihre Popularität bewirkte.⁷⁰ Stützt sich der erste Teil des Verses wörtlich auf eine Aussage Winckelmanns („Die Statue des Apollo ist das höchste Ideal der Kunst unter allen Werken des Alterthums [...]“),⁷¹ sah dieser „Todesfurcht“ und nicht Trauer in der Niobe.

⁶⁹ Das Gedicht wurde erst 1841 veröffentlicht.

⁷⁰ Erwähnenswert ist, dass Nabokov diesen Vers Puškins in seinem Roman „Dar“ („Die Gabe“, 1937) zur Lieblingszeile Fedor Godunov-Čerdynevs (alter ego des Autors) erklärt. Dabei distanziert sich der Autor ironisch von seinem Helden, da unter Nioben und Apollen gewisse Schmetterlingsarten gemeint sind (NABOKOV V. V. *Sobranie sočinenij russkogo perioda v pjati tomach*. SPb. 2000. Bd. V. S. 281).

⁷¹ WINCKELMANN J. J. *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Dresden 1764. S. 170, 392.

Höchstwahrscheinlich steht Puškin im Bann von Gnedičs Interpretation – dieser benutzte das Wort „gorest“ (das Synonym von „pečal“) bei der Beschreibung Niobes in „Akademija chudožestv“. ⁷²

Es ist sehr unwahrscheinlich, dass Puškin Winckelmanns Beschreibung des Apolls von Belvedere direkt aus der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ gekannt hat. Eher war ihm ein Ausschnitt oder seine Nacherzählung zugänglich. Dennoch zeigte der Dichter eine auffallende Empfänglichkeit für das Bild, die Deutung der Haltung und letztlich für die Werteskala. Er beleuchtet die Statue unter diversen Blickwinkeln und findet immer wieder neue Zugänge und Ausdrücke, um die Bedeutung der berühmten Plastik zu betonen. Dank Puškins Versen empfanden Generationen von Russen den Apoll von Belvedere als Inbegriff für das höchste Kunstwerk aller Zeiten – meist ohne zu wissen, dass Puškin ihnen eine Interpretation aus der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ meisterhaft eingeprägt hatte.

6. „Veličavost“ als Eigenschaft des Schönen und der Antike bei Puškin

In ihrer Monographie über den Klassizismus in der russischen Kunst (1964) streifte N. N. Kovalenskaja die Bedeutung Winckelmanns für Puškin. So behauptete sie, dass sein Vers „Прекрасное должно быть величаво“ („Das Schöne muss erhaben sein“) von der Formel „edle Einfalt und stille Größe“ abzuleiten sei. ⁷³ Es ist nicht erstaunlich, dass dieser kurze Kommentar zu dem aus Puškins Gedicht „19 oktjabrja“ („Der 19. Oktober“, 1825) herausgerissenen Zitat von der Literaturwissenschaft unbeachtet geblieben ist. Dennoch verdient Kovalenskajas Anmerkung, in Erwägung gezogen zu werden. Bekanntlich bezeichnet das Datum im Titel den Tag der feierlichen Eröffnung des Lyzeums 1811, der später zum Tag des traditionellen Treffens der alumni wurde. 1825 verbrachte der verbannte Dichter diesen Tag einsam auf seinem Gut Michajlovskoe. Puškin wendet sich denjenigen seiner Freunde zu, die ihn auf dem Land besucht haben. Die Del'vig gewidmete Passage geht in eine Hymne an die profunde Verwandtschaft beider Dichter über; in ihr finden die Gespräche Widerhall, die im April 1825 in Michajlovskoe geführt wurden, als sich Del'vig dort kurz aufhielt. Puškin beschreibt seinen Freund als einen Menschen, der stolz und in Einsamkeit „für die Musen und für die Seele“ sang (sich selbst stilisiert er indessen als denjenigen, der dem Vergänglichen gefrönt habe):

С младенчества дух песен в нас горел,
И дивное волнение мы познали;
С младенчества две музы к нам летали,
И сладок был их лаской наш удел:

⁷² Vgl. Kap. XI, 3.

⁷³ KOVALENSKAJA N. N. Russkij klassicizm: živopis', skul'ptura, grafika. M. 1964. S. 72. 1983 wiederholte I. M. Nachov diese Bemerkung, ohne Kovalenskaja namentlich zu erwähnen (NACHOV I. M. Winckelmann in Rußland. In: Antikerezeption, Antikeverhältnis, Antikebegegnung in Vergangenheit und Gegenwart. Stendal 1983. S. 367).

Но я любил уже рукоплесканья,
Ты, гордый, пел для муз и для души;
Свой дар как жизнь я тратил без вниманья,
Ты гений свой воспитывал в тиши.

Служенье муз не терпит суеты;
Прекрасное должно быть величаво:
Но юность нам советует лукаво,
И шумные нас радуют мечты [...]. (II, 427).

Zu der idealisierten Charakteristik Del'vigs gehören die zwei von Kovalenskaja gemeinten Verszeilen („Der Musendienst duldet keine Eitelkeit: / Das Schöne muss erhaben sein“) – das seien die von ihm vertretenen Werte, die sich auf ein verklärtes Antikebild stützten. Lediglich dank diesem Kontext darf Puškins Vers über die Größe und Erhabenheit des Schönen und die berühmte Formel Winckelmanns einander angenähert werden. Diese spiegelt sich ebenfalls in der Rohfassung von Puškins Aufsatz „Vozraženie na stat'i Kjučel'bekera v 'Mnemozine“ („Erwiderung auf Kjučel'bekers Artikel in der 'Mnemozina“, 1825–1826) wider. Hier wird die Stille als unverzichtbare Bedingung des Schönen angegeben:

Восторг исключает спокойствие, необходимое условие прекрасного. Восторг не предполагает силу ума, располагающего частями в отношении к целому. Восторг непродолжителен, непостоянен, следовательно, не в силах произвести истинное, великое совершенство. (XI, 41–42).

Im Zusammenhang mit Kovalenskajas Behauptung soll der Gebrauch des Adjektivs „veličavyj“ in Puškins Dichtung untersucht werden. Das Wörterbuch der Sprache Puškins unterscheidet vier Bedeutungen: 1. „majestätisch, imposant (in Bezug auf das Äußere)“; 2. „voll von Größe, erhaben, Achtung einflößend“; 3. „stolz, arrogant“; 4. „aufgeblasen, schwülstig“. Es ist aufschlussreich, dass sich „veličavyj“ in der zweiten Bedeutung fast immer auf die Antike oder auf mit ihr verbundene Themen bezieht.

Erst in einem Brief an N. I. Gnedič vom 24. März 1821 spricht der Dichter vom „veličavyj“ Achilles, den der Ilias-Übersetzer wiederbelebt hat:

О ты, который воскресил
Ахилла призрак величавый,
Гомера музу нам явил. (II, 170).⁷⁴

⁷⁴ Zur selben Zeit entwarf Puškin ein Gedicht, das unvollendet blieb („Все также [ль] осеняют своды [...]“); in ihm spricht der Dichter vom „veličavyj“ Genie des Aischylos und wiederholt Ausdrücke aus dem Brief an Gnedič in anderem Zusammenhang: „Младой Катенин воскресит / Эсхила гений величавый / И ей порфиру возвратит“ (II, 175).

Zwei Jahre später begann Puškin ein Homer gewidmetes Gedicht („Внемли, о Гелиос, серебряным луком звенящий...“;⁷⁵ 1823), in dem es um antike Priester geht, die einen blinden Alten sehen, der von der „erhabenen Grazie“ geschmückt ist, so dass es sie dünkt, er sei ein Gott:

[...] Не бойся,
Ежели только не скрыт в земном и дряхлеющем теле
Бог, покровитель Греции – столь величавая прелесть
Старость твою украшает, – вещали они незнакомцу [...].
(II, 283).

Im Entwurf des Artikels „О поэзии классической и романтической“ ([1825]) nahm Puškin Stellung zu einer der bedeutendsten literarischen Diskussionen seiner Zeit. Zwar war dabei in erster Linie die Dichtung neuerer Völker ins Auge gefasst, doch wurden zunächst „Schöpfungen der erhabenen Antike“ erwähnt:

Не считаю за нужное говорить о поэзии гр[еков] и римл[ян] – каждый образованный европеец должен иметь достаточное понятие о бессмертных созданиях величавой древности. (XI, 36).

Derselbe Ausdruck „veličavaja drevnost“ wurde von Puškin 1830 wieder aufgegriffen, als er das Erscheinen der russischen Ilias-Übersetzung nicht ohne Pathos in einem kurzen Artikel auf einigen Seiten in „Severnye cvety“ begrüßte:

Наконец вышел в свет так давно и так нетерпеливо ожидаемый перевод Илиады! Когда писатели, избалованные минутными успехами, большею частью устремились на блестящие безделки; когда талант чуждается труда, а мода пренебрегает образцами величавой древности, когда поэзия не есть благоговейное служение, но токмо легкомысленное занятие: с чувством глубоким уважения и благодарности взираем на поэта, посвятившего гордо лучшие годы жизни исключительному труду, бескорыстным вдохновениям и совершению единого высокого подвига. (XI, 88).

Das Adjektiv „veličavyj“ in der zweiten von den oben aufgezählten Bedeutungen lässt sich von einem bestimmten Antikebild bei Puškin nicht trennen und tritt fast immer zusammen mit dem Thema Del’vigs bzw. Gnedičs im Schaffen Puškins auf, die unter einem starken Winckelmannschen Einfluss gestanden haben. In einem Epigramm definierte Puškin seinen Freund Del’vig sogar als einen „jungen Slaven,

⁷⁵ Vgl. in dem Epigramm auf A. N. Murav’ev: „Лук звенит“. Diese Parallele blieb von Mur’janov unbeachtet, der im Epigramm auf A. N. Murav’ev einen Bogen aus Metall vermutet und das auf das Homerische Epitheton „ἰργυρὸ τοξοῦ“ zurückführt (MUR’JANOV M. F. Puškin i Germanija. M. 1999. S. 323).

Griechen vom Geiste, Deutschen von der Abstammung“⁷⁶ und unterstrich die „klassische Harmonie“⁷⁷ seiner Verse.

In der Forschung hat sich längst das Konzept vom Schaffen Puškins als einer komplexen Einheit eingebürgert, in der unterschiedliche Ideen und Wirkungen spürbar sind und sich als fruchtbar erweisen, indem sie in komplizierte Wechselbeziehungen miteinander treten. Obwohl das Zusammentreffen mit der Winckelmannschen Ideenwelt unmittelbar und dank vielerlei Vermittlern vonstatten ging, wurden manche Grundgedanken und Bilder des deutschen Kunstgelehrten profund rezipiert und hinterließen eine deutliche Spur in den Werken des großen Dichters. Wie ich zu zeigen versuchte, lässt sich deutlich ein Winckelmannscher Klang in der Symphonie von Puškins Schaffen vernehmen.

⁷⁶ Vgl. in Puškins Epigramm beim Absenden einer Bronzesphinx: „Кто славянин молодой, грек духом, а родом германец? / Вот загадка моя: хитрый Эдип, разреши!“ (III, 157).

⁷⁷ In einem erst 1841 veröffentlichten Nachruf für Del'vig schrieb Puškin über die ersten Gedichte seines Freundes: „В них уже заметно необыкновенное чувство гармонии и той классической стройности, которой никогда он не изменял“ (XI, 274). Vgl. Puškins Meinung über Del'vigs Idyllen, die den wahren Geist der antiken Dichtung wiedergäben („Otryvki iz pisem, mysli i zamečanija“, 1828; XI, 58).

XIV. ŠEVYREVS LEHRJAHRE

I. Ševyrevs frühe Beziehungen zur deutschen Kultur

In der Geschichte der russischen Literatur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gibt es vielleicht keine andere so markante und vielseitig begabte Persönlichkeit wie Stepan Petrovič Ševyrev (1806–1864). Er ist einer der Auslöser der romantischen Bewegung, eine Schlüsselfigur des russischen literarischen Lebens im Laufe von mehr als drei Jahrzehnten, ein brillanter Kenner der alten und neuen Sprachen und Literaturen, der die Zeitgenossen durch seinen nie erlahmenden Fleiß beeindruckte („Schreib-, Denk- und Dichtungs-Maschine“ nannte ihn S. A. Sobolevskij¹). Er gehörte zu den kompetentesten Lehrkräften der Moskauer Universität, ließ sich allerdings auf verhängnisvolle Weise in die Politik hineinziehen, dabei kompromitierte er sich durch eine ambivalente Beziehung zur obersten Regierungsschicht des Zarenreichs. Er war ein stark europäisierter Vertreter der russischen Gesellschaft. Später jedoch bekannte er sich zur Ideologie der Slawophilen und propagierte die These vom sich „zersetzenden, faulen Westen“.²

Ševyrevs Verhältnis zu Winckelmann ist in mehrerlei Hinsicht von Bedeutung: Erstens kann es erhellen, welche Rolle das Gedankengut der Weimarer Klassik für den russischen Dichter spielte. Zweitens ist Ševyrevs Italomanie sonst nicht zu verstehen. Sie beeinflusste nachhaltig seinen Bekanntenkreis.³ Drittens ist es Bestandteil eines anderen, umfangreicheren Themenkreises „Ševyrev und Deutschland“, zu dem seine Auseinandersetzung mit dem Schaffen von Lessing,⁴ Goethe, Schiller, Herder, den Brüdern Schlegel, Schelling, Wackenroder, Baader u. a. gehört.⁵ Einige

¹ In S. A. Sobolevskij's Brief an Ševyrev vom 20. Oktober 1830: „[...] о мой паровой котел и Schreib-, Denk- und Dichtungs-Maschine, называемый Степаном Шевыревым“ (Russkij archiv. 1909. Kn. 2. Nr. 7. S. 490).

² Dazu: STRUVE P. B. S. P. Ševyrev i zapadnye vnušenija i istočniki teorii-aforizma o „gnijom“ ili „gnijuščem“ Zapade. Izyskanija, sopostavlenija i materialy. In: Zapiski Russkogo naučnogo instituta v Belgrade. Belgrad 1940. Vyp. 17. S. 201–263.

³ In Ettore Lo Gattos „Russen in Italien“ ist Ševyrev lediglich eine Seite gewidmet (LO GATTI E. Russi in Italia. Dal secolo XVII ad oggi. Roma 1971. P. 95–96); vgl. spätere Beiträge italienischer Kollegen: ROSSI V. Tre testi inediti di S. P. Ševyrev. In: Russica Romana. 1994. Vol. I. P. 183–188; GARDZONIO S. Lettere di S. P. Ševyrev a corrispondenti italiani. In: Ebenda. 1995. Vol. II. P. 255–260.

⁴ Ševyrevs Interesse an kunsttheoretischen Problemen veranlasste A. M. Peskov, ihn „zum russischen Lessing“ zu erklären, was nicht ohne große Vorbehalte (wenn überhaupt) akzeptiert werden darf: PESKOV A. M. Ein „russischer Lessing“ – Stepan Ševyrev. In: Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht. 19. Jahrhundert: Von der Jahrhundertwende bis zu den Reformen Alexanders II. Hrsg. von D. Hermann und A. L. Ospovat. München 1998. S. 825–843.

⁵ Zu Ševyrevs Rezeption der oben genannten Schriftsteller: DANILEVSKIJ R. Ju. Schiller in der russischen Literatur. 18. Jahrhundert – erste Hälfte 19. Jahrhundert. Dresden 1998. S. 189–200; ČIŽEVSKIJ D. I. Baader i Rossija. In: Novyj žurnal. 1953. Kn. 35. S. 301–310; AZADOV-

wichtige Bemerkungen zur Bedeutung Winckelmanns für Ševyrev sind bis jetzt lediglich in der Dissertation von Ludger Udolph zu finden: Winckelmanns Einfluss tritt bei der Einschätzung und Interpretation antiker Kunstwerke zu Tage sowie in Ševyrevs Ansichten über kulturelle und künstlerische Blütezeiten, über Raffael als Höhepunkt der neuzeitlichen Malerei, über die Bedeutung des antiken Erbes für die moderne Kunst u. a.⁶ Leider beschränkte sich L. Udolph in seiner Studie auf die Betrachtung einer Periode von 16 Jahren und unterzog die späteren Werke des Dichters keiner Analyse.

Der Grundstein von Ševyrevs vielseitigen Kenntnissen wurde während seines Studiums im Adelpensionat an der Moskauer Universität (von 1818 bis 1822) gelegt.⁷ Hier schloss er die erste Bekanntschaft mit der deutschen Kultur; hier fanden seine ersten literarischen Versuche statt. Welche deutschen Autoren zu dieser Zeit von Ševyrev gelesen wurden, lässt sich nur ungefähr bestimmen, indem man seine autobiographischen Angaben miteinander vergleicht. So bezeugt der Dichter, dass er „Auszüge aus Schillers Traktat über das Erhabene“ während einer Versammlung der Schüler des Internats vorgelesen hat. Einer der Lehrkräfte, V. I. Obolenskij, habe Herders, Novalis' und Schillers Schriften aus seiner Bibliothek an Ševyrev ausgeliehen.⁸ Sogar diese spärlichen Angaben erlauben die Behauptung, dass auch Winckelmann (zumindest namentlich) Ševyrev um diese Zeit bekannt war.

In seiner späteren Autobiographie betonte Ševyrev die Bedeutung der deutschen Philosophie, Literatur und Ästhetik für die Formung seiner Persönlichkeit; all dies gehörte auch nach dem Abschluss des Internats zu seiner Lieblingslektüre.⁹

2. Beginn der literarischen Karriere Ševyrevs

Nach erfolglosen Versuchen, eine Laufbahn an der Moskauer Universität einzuschlagen, nahm Ševyrev am 31. Dezember 1823 eine Stelle am Moskauer Archiv des Auswärtigen Amtes an, wo er alte Manuskripte studierte. Der kaum anstrengende und mit wenigen Verpflichtungen verbundene Dienst eines „Archivjünglings“ bot genügend Freiraum für literarische Aktivitäten: Ševyrev besuchte Abendgesellschaften von S. E. Raič, nahm an den Sitzungen des Ljubomudry-Zirkels teil, redigierte zusammen mit M. P. Pogodin den Almanach „Uranija“ (1826). Die gemeinsam mit V. P. Titov und N. A. Mel'gunov angefertigte Übersetzung der „Herzens-

SKII K. M. Franz von Baader v russkich dnevnikach i pis'mach (A. I. Turgenev). In: Die Welt der Slawen. 1999. Bd. XLV. Heft 1. S. 63–83.

⁶ UDOLPH L. S. P. Ševyrev, 1820–1836. Ein Beitrag zur Entstehung der Romantik in Rußland. Köln; Wien 1986. S. 98, 122, 134, 137, 140, 147–148, 154–155.

⁷ Zum Moskauer Adelpensionat und seinen literarischen Traditionen siehe Kap. VII.

⁸ ŠEVYREV S. P. A. A. Prokopovič-Antonskij (posvjaščajetsja vsem vospitannikam universitetskogo pansiona). In: Moskvitjanin. 1848. Č. 4. Nr. 8. S. 198.

⁹ Biogr. slovar' profesorov i prepodavatelej Imperatorskogo Moskovskogo universiteta [...]. M. 1855. Č. 2. S. 605.

ergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ von Wackenroder,¹⁰ die als eine der schrillsten Deklarationen der russischen Romantik Aufsehen erregte, bedingte Ševyrevs Reputation als Hauptvertreter dieser literarischen Bewegung, was nicht ohne gewisse Vorbehalte angenommen werden darf.

So war Ševyrev noch ganz im Banne der normativen Ästhetik, wie aus seiner ersten großen Abhandlung in „Moskovskij vestnik“ ersichtlich ist – dem „Gespräch über die Möglichkeit, ein einheitliches Gesetz für das Schöne zu finden“.¹¹ Wie Ju. V. Mann zu Recht vermerkte, war Ševyrevs erste ästhetische Deklaration de facto gegen Wackenroders Ansichten gerichtet.¹² Dies war in der Tat ein etwas schüchterner Versuch, das rationalistische Wesen der Ästhetik und die Idee der Intelligibilität des Schönen in Schutz zu nehmen.¹³ Trotz scheinbarer Unterschiede vertreten die Antipoden des fiktiven Dialogs, Evgenij und Licinij, dieselben Werteskalen, wie es sich dann aus ihrer Unterhaltung ergibt. Die beiden sind sich einig, was schön sei: das seien „sowohl die göttliche Madonna Raffaels als auch die Psyche von Canova und die lebendigen Gemälde des treuerzigen Teniers“ sowie die sprachlichen Meisterwerke von Sophokles, Shakespeare, Schiller, Goethe. Es ist daher nicht erstaunlich, dass Evgenij (alter ego Ševyrevs) ohne viel Mühe seinen Opponenten überzeugt, dass das Schöne trotz der Vielfalt der Formen einem gewissen „ewigen Gesetz“ unterworfen sei. Die Idee eines „einheitlichen Gesetzes für das Schöne“ zog den Gedanken an die Existenz von Regeln und Vorbildern nach sich.

Diese Überzeugung belegt Ševyrevs geistige Verwandtschaft nicht etwa mit der deutschen Romantik, sondern mit der Weimarer Klassik, was folgerichtig eine spätere Auseinandersetzung mit Winckelmann mit sich brachte. Daher wird die große Anzahl von Übersetzungen Ševyrevs aus Goethe in „Moskovskij vestnik“ verständlich¹⁴ sowie seine Aufsätze, die Goethes Werke und ihre Übersetzungen ins Russische behandeln.

¹⁰ [WACKENRODER V. G.] Ob iskusstva i chudožnikov. Razmyšlenija otšel'nika, ljubitelja izjaščnogo, izdannye L. Tikom. M. 1826.

¹¹ ŠEVYREV S. P. Razgovor o vozmožnosti najti odin zakon dlja izjaščnogo. In: Moskovskij vestnik. 1827. Č. 1. Nr. 1. S. 32–52.

¹² MANN JU. V. Russkaja filosofskaja estetika (1820–1830-e gody). M. 1969. S. 155.

¹³ So in Winckelmanns „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“ (1755): „Der Pinsel, den der Künstler führet, soll im Verstand getunkt seyn [...]“ etc.; dazu ebenfalls die ersten Seiten der „Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst“ (1756–1758).

¹⁴ Hier sei auf ein bereits existierendes Register dieser Zeitschrift verwiesen: ПОПКОВА N. A. Moskovskij vestnik. Žurnal, izdavaemyj M. Pogodinym, 1827–1830. Ukazatel' soderžanija. Saratov 1991. Leider müssen diesbezüglich einige Vorbehalte geäußert werden. Erstens: Obwohl die Autorin im Geleitwort behauptet, dass ihr Register eine chronologische Aufzeichnung aller in „Moskovskij vestnik“ veröffentlichten Materialien darstelle, ist nur ein Teil aus dem Jahr 1830 bearbeitet worden (in diesem Jahr erschienen insgesamt 24 Nummern, die sechs Teile bilden). Zweitens: Dieser bibliographische Versuch bestätigt noch einmal, dass ohne Kenntnis wissenschaftlicher Literatur kein qualitativ akzeptables Register erarbeitet werden kann. Hätte sich N. A. Popkova mit den Veröffentlichungen von N. P. Koljupanov, N. P. Barsukov, V. V. Straten und Ju. V. Mann vertraut gemacht, wären ihr gewiss nicht so

Zu Recht sprach S. N. Durylin Ševyrevs Veröffentlichungen einen zentralen Platz unter der Goetheana in „Moskovskij vestnik“ zu; der deutsche Klassiker sei für ihn in mehrerlei Hinsicht relevant (als erster Dichter seiner Zeit, als Kritiker, als Ästhetiker, als souveräner Schöpfer einer neuen Kultur).¹⁵ Durylin war zugleich der erste Forscher, der Ševyrev als Übersetzer von vier Abschnitten aus Goethes „Skizzen zu einer Schilderung Winckelmanns“ annahm.¹⁶ Diese Veröffentlichung ist als unübersehbare Brücke zu Ševyrevs späteren Aneignung von Winckelmanns Gedankengut zu sehen.

3. Vier Kapitel aus Goethes „Skizzen zu einer Schilderung Winckelmanns“ im „Moskovskij vestnik“ (1827)

Im zweiten Teil von „Moskovskij vestnik“ erschienen 1827 „Mysli Gete o družbe“ („Goethes Gedanken über die Freundschaft“) und „Ob izjaščnom“ („Über das Schöne“),¹⁷ d. h. das dritte und das vierte Kapitel („Freundschaft“ und „Schönheit“) aus Goethes „Skizzen zu einer Schilderung Winckelmanns“.¹⁸ Die ersten zwei Kapitel („Antikes“, „Heidnisches“) mit den Titeln „Drevnie“ und „Idolopoklonstvo“ wurden drei Jahre später in „Moskovskij vestnik“ veröffentlicht;¹⁹ ihnen folgte ein anonym Bericht „O vystavke chudožestvennych proizvedenij v Rime (Rim – 10 aprlja n. s. 1830)“ („Über die Ausstellung von Kunstwerken in Rom (Rom – 10. April neuen Stils 1830)“); hier besteht an Ševyrevs Autorschaft kein Zweifel.²⁰ Diese unterbrochene, in umgekehrter Reihenfolge abgedruckte Publikation („Einleitung“ und „Eintritt“ wurden dabei übergangen) scheint eine begonnene, aber nicht zu Ende gebrachte Übersetzung zu sein. Sie wirkt so, als ob ein Teil recht rasch publiziert

viele Fehler unterlaufen. Z. B.: Ševyrev ist nicht der Autor des Dialogs „Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke“, er trat lediglich als Übersetzer dieses Dialogs von Goethe hervor (Nr. 144); es ist längst bekannt, dass Ševyrev der Verfasser folgender Aufsätze ist: „Pis'mo k izdatelju“ (Nr. 10), „Obozrenie russkoj slovesnosti za 1827-j god“ (Nr. 459), „Obozrenie russkich žurnalov v 1827 godu. 'Moskovskij telegraf'“ (Nr. 535) und „Obozrenie russkich žurnalov v 1827 godu. 'Severnaja pčela'“ (Nr. 582) usw.

¹⁵ DURYLIN S. N. Russkie pisateli u Gete v Veimare. In: Literaturnoe nasledstvo. M. 1932. Bd. 4–6. S. 454 (Kap. „Ševyrev i Gete“).

¹⁶ Ebenda. S. 473. Die angesehene Bibliographie russischer Goethe-Übersetzungen ignoriert diese Hypothese (ŽITOMIRSKAJA S. V. J. V. Gete. Bibliogr. ukazatel' russkich perevodov i kritičeskoj literatury na ruskom jazyke: 1780–1971. M. 1972. Nr. 2118, 2119). L. Udolph tendiert anscheinend zu Durylins Meinung (UDOLPH L. S. P. Ševyrev, 1820–1836. Ein Beitrag zur Entstehung der Romantik in Rußland. S. 25).

¹⁷ Moskovskij vestnik. 1827. Č. 2. Nr. VII. S. 283–284, 284–286.

¹⁸ Der Aufsatz wurde zum ersten Mal in dem von Goethe 1805 herausgegebenen Sammelband „Winckelmann und sein Jahrhundert“ (Tübingen 1805) veröffentlicht. Eine umfangreiche Rezension dieses Buches erschien bald darauf in der Moskauer Zeitschrift „Moskovskie učenyje vedomosti“ (Nr. 47 vom 25. November 1805. S. 369–375). Siehe dazu Kap. V, 2.

¹⁹ Moskovskij vestnik. 1830. Č. 3. Nr. III. S. 256–260, 261–262.

²⁰ Ebenda. 1830. Č. 3. Nr. III. S. 262–273.

worden wäre, während der andere aus unklaren Gründen auf dem Stapel zu veröffentlichender Materialien darauf gewartet hätte, an die Reihe zu kommen.

Dass diese vier Kapitel in „Moskovskij vestnik“ erschienen sind, darf nicht unterschätzt werden: sie propagierten Goethes ästhetische Konzepte, seine Interpretation der Persönlichkeit Winckelmanns als Verkörperung einer harmonischen antiken Weltanschauung, seine Ansichten zur antiken Kunst und zur außerordentlichen Bedeutung der Werke, die der Neuzeit die wahre Antike eröffneten.

Es mag sein, dass die vorab erfolgte Veröffentlichung des dritten und des vierten Kapitels das Ziel einer möglichst raschen Verbreitung der Vorstellung von den Ideen Goethes über das Wesen des Schönen verfolgte. Der Beginn der Publikation mit dem Abschnitt „Freundschaft“ ist nicht leicht zu verstehen: Nach allgemeinen Darlegungen charakterisierte Goethe die Beziehung zu Frauen, zur Familie und ging dann zu einer Darstellung von männlichen Verhältnissen in der Antike über (dabei wurde auf die Homosexualität Winckelmanns angespielt):

Страстное исполнение обязанностей дружества, сладость неразлучности, взаимная готовность жертвовать собою для другого, решительная клятва на целую жизнь быть верным другу, умереть вместе, – все это удивляет во взаимной связи двух греческих юношей: краснеешь, когда в древних стихотворцах, бытописателях, философах, витиях находишь столько вымыслов, повествований, чувств, мыслей, посвященных единственно предмету пламенной дружбы.²¹

Das Kapitel „Schönheit“ enthält viele Lieblingsgedanken Goethes, die im Zusammenhang mit Winckelmann und seinen Antikevorstellungen dargelegt wurden und welche die Übersetzung sinngetreu wiedergibt:

Последнее произведение природы, беспрерывно восходящей на высшие степени, есть прекрасный человек. [...]

[...] говоря собственно, прекрасный человек одну только минуту в жизни бывает прекрасен. [...]

Заключая природу, человек представляет самого себя особенною, целою природой, которой также нужен венец и крайняя степень.²²

Von besonderem Gewicht war für Ševyrev die Passage,²³ in der die erhöhende bzw. veredelnde Wirkung der altgriechischen Plastiken am Beispiel der Goldelfenbeinstatue des Zeus von Phidias für den Zeustempel in Olympia auf menschliche Seelen beschrieben wird:²⁴

²¹ Ebenda. 1827. Č. 2. Nr. VII. S. 283.

²² Ebenda. S. 285.

²³ Vgl. den Haupttext zur Fußnote 33 im nächsten Unterkapitel.

²⁴ Gerade dieser Abschnitt bestimmte Ševyrevs Beziehung zu Goethes Persönlichkeit und einen Vergleich seines Aussehens mit einer antiken Statue im späteren Reisebericht „Dorožnye éskizy na puti iz Frankfurta v Berlin“. Dazu ausführlicher unten.

Явившись раз в идеальной действительности пред глазами мира, оно имеет влияние продолжительное, сильнейшее: духовное чадю совокупных сил человеческих, оно дышит всем, что есть великого, почтенного, любезного; воплощаясь в образ человека, оно возносит человека над самим собою, замыкает круг его жизни и деятельности и обоготворяет смертного в настоящем, соединяя в сем последнем и прошедшее, и будущее. Такими чувствами поражаются люди при виде Юпитера, как то доказывают описания, известия и свидетельства древних. Громовержец являлся человеком и возносил человека к Небу. Пред глазами являлось божественное величие, и окриленная душа парила к красоте высочайшей.²⁵

Der Ausdruck „творения искусства образовательного“, der in diesem Kapitel verwandt wird, ist eine wörtliche und deswegen ungewöhnlich klingende Wiedergabe des deutschen Begriffs „bildende Künste“. Da diese Wortverbindung in Ševyrevs Texten mehrfach anzutreffen ist, kann dies als eines der Argumente für die Attribution dieser Übersetzung an Ševyrev herangezogen werden.²⁶ In den zwei abschließenden Absätzen des Kapitels „Schönheit“ wendet sich Goethe erneut dem Thema der männlichen Freundschaft und des „Verhältnisses mit schönen Jünglingen“ zu. Man kann nur mutmaßen, wer diese beiden Absätze in „Moskovskij vestnik“ ausließ.

Im Großen und Ganzen sollte die Übersetzung der ersten vier Kapitel von Goethes Abhandlung als stilistisch ausgewogen und sinngetreu anerkannt werden. Dadurch, dass das erste und das zweite Kapitel des Abrisses von Goethe drei Jahre später als das dritte und das vierte erschienen, wurde der Aufbau der Publikation und ihre Wirkung wesentlich verändert: eine umfassende Charakteristik der antiken Weltanschauung und die beschriebene Gleichgültigkeit Winckelmanns in Bezug auf das Christentum bildeten für Goethe einen Vorspann, um eigene Gedanken zum Wesen des Schönen darzulegen, deren Abhängigkeit von Winckelmanns Konzept er immer wieder unterstrich. Gerade dieser Hauptteil ist in „Moskovskij vestnik“ aus unbekannten Gründen nicht erschienen.

4. Der Goethe-Besuch vom 12. Mai 1829 aus unterschiedlicher Sicht (Z. A. Volkonskaja, N. M. Rožalin und S. P. Ševyrev)

Anfang 1829 nahm Ševyrev ein Angebot der Fürstin Z. A. Volkonskaja an, als Hauslehrer ihres Sohnes mit ihr ins Ausland zu reisen; die drei Jahre, die er dann im Ausland (vorwiegend in Italien) verbrachte, waren von außerordentlicher Bedeutung

²⁵ Ebenda. S. 285–286.

²⁶ Vgl.: „Теперь внимание всего Рима обращено на выставку современных произведений искусства образовательного [...]“ ([ŠEVYREV S. P.] O vystavke chudožestvennyh proizvedenij v Rime (Rim – 10 aprlja n. s. 1830). In: Ebenda. 1830. Č. 3. Nr. XI. S. 262); „Известно, что нагое тело есть торжество живописи и вообще искусств образовательных [...]“ ([ŠEVYREV S. P.] Pis'mo iz Rima k izdatelju L[iternurnoj] g[azety]. In: Literaturnaja gazeta. 1830, 25 ijunja. Bd. I. Nr. 32. S. 291 [datiert: Rom, 1830, 5. Juni neuen Stils]); ŠEVYREV S. P. Istorija poézii. SPb. 1892. Bd. 2. S. 105.

für ihn, worauf er später selbst mehrfach hinwies.²⁷ Den drei italienischen Jahren war Z. A. Volkonskajas, N. M. Rožalins und S. P. Ševyrevs Besuch bei Goethe am 12. Mai 1829 in Weimar vorangegangen. Obwohl diese Episode mehrfach beleuchtet wurde, berechtigt das Winckelmann-Thema eine weitere Hinwendung zu ihr.²⁸

Ševyrev beschrieb das bedeutende Treffen in einem Brief aus Florenz vom 29. Mai 1829 an A. P. Elagina (aus anderen Quellen ist bekannt, dass er in Gegenwart des von ihm vergötterten deutschen Literaturpatriarchen aus Schüchternheit kein Wort von sich gegeben hat; das Gespräch wurde von Volkonskaja und N. M. Rožalin geführt).²⁹

Если Гете нас робел, как же мы-то должны были его бояться? Мы все молчали и смотрели. [...] Гете очень добрый дедушка: когда вошел в комнату внук его, он весь устремился на него. Видно, что в бессмертии своем, как поэт, он слишком уверен: ему хочется жить и во внуках. Какие огненные глаза! Но они одни и живут в нем, а впрочем он только что бродит по земле. Он сидел на стуле, протянувши руки и беспрестанно сжимая пальцы. Уже все ему в тягость, а особенно незнакомые лица, – как будто ему уж нет времени видеть новое. Он редко теперь выходит из дома, однако все издает журнал свой. По-французски говорит он дурно. С большим участием слушал он, как княгиня говорила ему о том, как ценят его в России.³⁰

Auch Rožalin hinterließ eine Beschreibung dieses Besuchs in einem Brief aus Dresden vom 23. Mai 1829 an dieselbe A. P. Elagina; das tat er unter dem frischen Eindruck und nicht ohne gekünstelte Herablassung. Rožalin konzentrierte sich auf Äußeres: er versuchte, die Episode möglichst unterhaltsam wiederzugeben und die

²⁷ Vgl. Pogodin: „Живучи в доме княгини З. А. Волконской, Шевырев имел богатые средства к усовершенствованию вкуса в искусствах образа и звука.[...] Беседа самой княгини, знаменитых друзей ее Торвальдсена, Камуччини, Гораса Вернета и славных художников русских Бруни, Брюллова и других составляла живую эстетическую школу для Шевырева“ (POGODIN M. P. *Vospominanie o S. P. Ševyreve*. SPb. 1869. S. 17).

²⁸ Eine detaillierte Analyse aller Informationen diesen Besuch betreffend unternahm S. N. Durylin (DURYLIN S. N. *Russkie pisateli u Gete v Vejmare*. S. 432–440, 464–473).

²⁹ Z. A. Volkonskaja hinterließ eine subjektive, belletristische Beschreibung dieses Besuches; Goethe wurde dabei einer phantastischen Stadt gleichgestellt, in der Tempel von „klarem griechischem Stil, mit harmonischen Linien und ideal geformten Statuen“ gotischen Kirchen benachbart sind: „Там [in Weimar – K. L.-D.] я посетила Гете. Я вижу в нем старинный, изящный, многолюдный город, где храмы светлого греческого стиля, с простыми гармоническими линиями, с мраморными статуями идеальной формы красуются возле готических церквей [...]“ (VOLKONSKAJA Z. A. *Otryvki iz putevych zapisok. Vejmar. Bavarija. Tirol'*. In: *Severnje cvety na 1830 god*. SPb. 1829. S. 216).

³⁰ *Russkij archiv*. 1879. Kn. I. S. 138. Derselbe Brief Ševyrevs enthält folgende Meinung über Rožalin: „В Веймаре я расстался с нашим другом, с улыбкой надежды на скорое свидание в Италии. [...] Теперь он весь живет в мире греческом и латинском, совершенно с любовью предан своему предмету и, судя по настоящим занятиям, обещает нам Винкельмана или Гейне русского“ (Ebenda. S. 138–139).

„Kühnheit“ seines Benehmens in den Mittelpunkt zu stellen. Dass Goethe den Gästen seine Kunstsammlung zeigte – in erster Linie antike Originale und Abgüsse (vgl. in Ševyrevs späterer Beschreibung) – wird von Rožalin gar nicht erwähnt. Von drei Büsten Goethes wird lediglich eine als „unbeschreiblich schön“ bezeichnet – dieselbe wie bei Ševyrev,³¹ aber ohne jeglichen Bezug auf die Persönlichkeit des Dichters:

Волконские с Шевыревым были у Гете. Что ж, был ли я? – спросите вы с досадою. Мне не хотелось представляться ему, но, будучи в Веймаре, жаль было и не видать его; я просил княгиню взять меня с собою в виде лакея, но она заупрямилась и потащила меня в качестве несчастного переводчика Вертера. В этой крайности трусость Шевырева придала мне духу: я отчаянно вооружился наглостью и смело влетел к старику. Он стоял посреди своей гостиной с важным министерским видом, но, увидя нашу гурьбу, сам испугался, и нужно было все искусство княгини, чтобы посадить его в свою тарелку. Впрочем, на этот счет ее предупредили: он всегда бывает очень робок с иностранцами. Мы сидели у него с лишком час. Я мог вдоволь насмотреться на него, ибо меня посадили с ним рядом. Его черты врезались у меня в память. Профиль при маленьком особенном издании Вертера чрезвычайно похож, но не выражает и не мог выразить живости его физиогномии; портрет Кипренского также похож, только, думаю, в эдаком положении едва ли кто-нибудь видел голову Гете. Он очень важен, и тотчас можно заметить, что необыкновенно раздражителен. Взгляд его невыносим и даже неприятен, может быть, оттого, что темные глаза его обведены какими-то странными светлосерыми кругами и кажутся птичьими. Я видел три бюста его, сделанные в разные времена: один, когда Гете был в Италии, лет тридцати, неописанно хорош. Как идет к нему этот убор кудрей, бывший тогда в моде!³²

Trotz aller Unterschiede hielten die Briefe der beiden Freunde vieles ähnlich fest: die Spannung und kommunikative Schwierigkeiten, Goethes Müdigkeit und geringe Interessiertheit an den Gästen, die besondere Wirkung seiner Augen. Diese Eindrücke traten in den Hintergrund, als Ševyrev neun Jahre später, schon nach dem Tod Goethes, den Weimarer Besuch noch einmal beschrieb. In einem Reisebericht für „*Otečestvennye zapiski*“ wird die ganze Episode von Ševyrev völlig anders geschildert, da er sich verpflichtet fühlte, eine vertiefte und monumentale Darstellung des Klassikers *sub specie aeternitatis* zu bieten.

Bewusst oder unbewusst stilisierte Ševyrev die gesamte Episode im Sinne der Ideen, die Goethe in seinem Winckelmann-Abriss entwickelt hatte. Der deutsche Klassiker wird als Verwirklichung des antiken plastischen Ideals dargestellt, als eine Persönlichkeit, die ihre eigenen Fähigkeiten in Übereinstimmung mit dem Winckelmannschen Konzept der Antike entfaltete. Begriffe wie „*величие*“, „*величавость*“,

³¹ Sowohl bei Rožalin als auch bei Ševyrev geht es um eine Goethe-Büste Alexander Tripels, die den deutschen Dichter im Alter von 38 Jahren darstellt.

³² Russkij archiv. 1909. Kn. 2. Nr. 8. S. 585–586.

„спокойный“ sind in Ševyrevs Text eingeflochten; sie aktivierten Winckelmanns Formel „edle Einfalt, stille Größe“ im Gedächtnis seiner Leser:

Я помню, с каким благоговением и трепетом я всходил по изящной лестнице Гетева дома, убранной копиями прекрасных статуй. Я понимал здесь впечатление Миньоны, гуляющей по галереям Ватикана. Мне также казалось, что все эти статуи смотрели на меня, входящего к великому Гете. [...] Эти минуты ожидания могу я сравнить только с теми, когда в первый раз подъезжал к морю, к Риму, к храму св. Петра, Мон-Блану... То же самое ощущение, когда приближаешься ко всякому земному величию. Роковые шаги были сделаны. Я стоял в дверях гостиной – и величавая фигура Гете медленно и спокойно двигалась к нам навстречу. Всего прежде поражало в нем, как в бюсте Юпитера, высокое чело, надрезанное морщинами; под ним юношески сверкали черные глаза, живости чудной на лице старца; след правильного греческого профиля еще обрисовывался ясно; могучие плечи и стан дивно прямо поддерживали эту древнюю пластическую голову. Когда Гете сел в кресла, он принял положение сидящего Юпитера: руки его со сжатыми кулаками спускались по коленям – и в пальцах заметно было движение когтей орла или льва, который то вбирает их в себя, то выпускает. [...] Гете любил показывать произведения искусства, которыми изобилдовал дом его. Провожая, он повел нас в комнату, где стояли мраморы и гипсовые копии. Здесь я помню особенно бюст тридцатилетнего Гете: красота мужа необыкновенная, – это был помолодевший Юпитер Ватикана.³³

In dieser meisterhaft aufgebauten Passage steigert sich das plastische Element, das sich schon in ersten Zeilen – in der Beschreibung der Treppe und der sie schmückenden Statuen – bemerkbar macht. Der literarische Charakter des Geschehens kommt in einer Anspielung auf Goethes „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ zum Ausdruck: Ševyrev vergleicht sich mit Mignon in den Vatikanischen Museen. Er schaut zu der sich nähernden „irdischen Größe“ empor – Goethes „majestätische“ Figur kommt auf ihn „allmählich und still“ zu. Des Weiteren konzentriert sich Ševyrev auf die Beschreibung von Goethes „antikem plastischen Haupt“, das an eine Jupiter-Büste erinnere. Man sehe trotz des Alters noch Goethes „echtes griechisches Profil“.³⁴ Goethe setzt sich, und seine Pose ruft das verlorengegangene Meisterwerk von Phidias – Zeus von Olympia – in Ševyrevs Gedächtnis hervor. Erblickt Ševyrev die Goethe-Büste Alexander Trippels während der anschließenden Besichtigung der Kunstsammlung, fällt ihm seine Ähnlichkeit mit der Vatikanischen Jupiter-Büste ins Auge.

³³ ŠEVYREV S. P. Dorožnye éskizy na puti iz Frankfurta v Berlin. In: Otečestvennye zapiski. 1839. Bd. 3. Nr. 4. Otd. 3. S. 109.

³⁴ Vgl. bei Karanzin in „Pis'ma russkogo putešestvennika“ über Goethe: „важное греческое лицо“ (dazu ausführlicher: Kap. II, 6). Zum griechischen Profil: WINCKELMANN J. J. Geschichte der Kunst des Alterthums. S. 172–186.

Die von Ševyrev gezogene Parallele zwischen dem Aussehen des deutschen Dichters und plastischen Darstellungen des antiken Göttervaters spielen offenkundig auf Goethes Behauptung in den „Skizzen zu einer Schilderung Winckelmanns“ an,³⁵ dass nämlich die Betrachtung dieser Statue die menschlichen Seelen in der Antike erhöht und ihnen zur harmonischen und vielseitigen Entwicklung ihrer Fähigkeiten verholfen habe. Dadurch betont Ševyrev eine ähnliche Wirkung von Goethes Persönlichkeit und Werken auf seine Zeitgenossen – Goethes, eines neuzeitlichen Hellenen, der sich innerlich erfolgreich im Sinne Winckelmanns gebildet habe.

5. Ševyrevs Italienaufenthalt im Spiegel seiner Tagebücher

Ševyrevs Italienaufenthalt 1829–1831 ist reichlich dokumentiert. Die Forschung verfügt über drei Gruppen von Quellen: erstens die Tagebücher des Schriftstellers; zweitens seinen Briefwechsel mit Freunden; drittens Ševyrevs Reiseberichte, die in russischen Periodika erschienen. Es erscheint sinnvoll, die Betrachtung dieser Materialien mit der ersten Gruppe zu beginnen.

Ševyrevs Tagebücher 1829–1832, die in der Petersburger Russischen Nationalbibliothek aufbewahrt werden,³⁶ sind ein komplexes, einzigartiges Kulturdenkmal und zugleich eine der wichtigsten Quellen für die Biographie des Schriftstellers und seines Umfelds (Z. A. Volkonskaja, S. A. Sobolevskij, N. M. Rožalin, M. P. Pogodin u. a.); ein höchst persönliches Geständnis über seine Rezeption antiker und neuzeitlicher Kunst; eine Sammlung täglicher Notizen zu äußeren Ereignissen; ein Journal, das die Lektüre Ševyrevs und sein intellektuelles Leben verdeutlicht. Auf vielfältige Weise sind diese Tagebücher mit dem Briefwechsel des Dichters, seinen Reiseberichten aus Italien, späteren Artikeln und Büchern sowie geopolitischen Konzepten verknüpft.

Der jüngst von M. I. Medovoj unternommene Versuch, einen Großteil von Ševyrevs Tagebüchern zu veröffentlichen,³⁷ ist leider misslungen. Erstens enthält diese

³⁵ Vgl. das oben angeführte Zitat aus der russischen Übersetzung des Winckelmann-Abrisses von Goethe in „Moskovskij Vestnik“ (vgl. Anm. 25 und den dazu gehörigen Haupttext).

³⁶ ŠEVYREV S. P. 1) Dnevnik 1829–1830 gg. In: RNB, Bestand 850, Nr. 14. 134 Bl.; 2) Dnevnik. 1/13 ijulja 1830 – nojabr' 1831 g. In: RNB, Bestand 850, Nr. 17. I, 100 Bl.; 3) Dnevnik. 11 nojabrja 1831 – 18 fevralja 1839 g. In: RNB, Bestand 850, Nr. 18. I, 152 Bl. Vgl. die Beschreibung des letzten Tagebuchs, das ebenfalls spätere Einträge enthält: „[...] на первых 52 листах содержится его дневник за время пребывания в Италии с 30 октября (11 ноября) 1831 года по 4 сентября 1832 года, на л. 53–76 имеется несколько записей, сделанных Шевыревым в Москве в 1833, 1835 и 1838 гг., наконец, с л. 77-го до конца тома идут заметки Шевырева во время путешествия его из Москвы (через Петербург) за границу, с 22 мая 1838 по 18 февраля 1839 года“ (Otčet Imperatorskoj publičnoj biblioteki za 1892 god. SPb. 1895. S. 193).

³⁷ MEDOVOJ M. I. „Večno objazan Rimu“. Iskanija S. P. Ševyreva (1829–1831) In: Ežekvar-tal'nik russkoj filologii i kul'tury. R[ussian] S[tudies]. 2000. Bd. 3. Nr. 3. S. 102–131; ŠEVYREV S. P. Dnevnik. Podgotovka teksta, publ. i primeč. M. I. Medovogo. In: Ebenda.

Publikation unzureichende Quellenangaben;³⁸ zweitens wurden ohne entsprechenden Vermerk große Teile des Textes weggelassen;³⁹ drittens wurden fremdsprachliche Zitate meist verzerrt wiedergegeben.

Zum ersten Tagebucheintrag vom 2. März 1829 machte Ševyrev folgende Notiz, die seine Abfahrt aus Moskau und später aus Petersburg festhält: „В Петерб[ур] я приехал фев[ра]ля 16 в субб[оту], из Москвы выехал фев[ра]ля 13 в среду. Из Петерб[урга] выехали мы фев[ра]ля 28-го 1828 в четверг в 2 часа пополудни“.⁴⁰ Aus anderen Dokumenten ist bekannt, dass Ševyrev Moskau später als Volkonskaja verließ,⁴¹ ihr nachfuhr, und dann zwölf Tage in einer anregenden Kommunikation mit Petersburger Literaten (unter ihnen A. S. Puškin) verbrachte.⁴²

Da Ševyrevs Route von Medovoj nicht beschrieben wurde, soll sie kurz vorgestellt werden. Über Narva, Derpt, Riga, Mitava, Doblen, Polangen, Memel, Königsberg, Marienburg, Elbing, Konitz, Berlin, Wittenberg, Leipzig, Weimar, Jena, Regensburg, München, Innsbruck, das österreichische Tirol, Bassano, Vicenza, Padua, Ferrara und Bologna gelangten Ševyrev, Z. A. Volkonskaja und ihr Sohn Ende Mai 1829 nach Florenz. In der Hauptstadt der Toskana verweilten die Reisenden zwei Wochen; die Eindrücke und Erlebnisse hier waren anscheinend so zahlreich, dass der Dichter zwei Seiten einfach leer ließ.⁴³

Der weitere Weg verlief über Siena, am Bolsena-See vorbei nach Rom. Am 15. Juni 1829, tief in der Nacht, erreichten Volkonskaja und ihre Weggefährten die

S. 132–236. Kritik dieser Publikationen: LAPPO-DANILEVSKIJ K. JU. O „publikacij“ ital’janskich dnevnikov S. P. Ševyrev. In: Russica Romana. 2003. Vol. X. P. 191–195.

³⁸ Aus dem von Medovoj veröffentlichten Text Ševyrevs geht nicht hervor, welcher Archivseinheit welche Teile entnommen wurden. Noch verwirrender ist die folgende von dem Herausgeber unternommene Einteilung: 1) Dnevnik. 1829; 2) Žurnal pervyj. 1830; 3) Vypiski iz čtenija; 4) Žurnal vtoroj. Erst bei näherer Untersuchung der von Medovoj benutzten Dokumente (RNB, Bestand 850, Nr. 14, 17) kann geklärt werden, dass die ersten drei Teile aus der Nr. 14 stammen und der vierte der Nr. 17 entnommen wurde.

³⁹ Es gibt insgesamt 20 Stellen, an denen längere Abschnitte des Textes von Ševyrev ohne Vermerk weggelassen sind.

⁴⁰ ŠEVYREV S. P. Dnevnik. S. 125; ŠEVYREV S. P. Dnevnik 1829–1830 gg. In: RNB, Bestand 850, Nr. 14, Bl. 1.

⁴¹ Z. A. Volkonskaja verließ Moskau am 30. Januar 1829, wie aus I. V. Kireevskij’s Brief an A. S. Sobolevskij vom 29. Januar 1829 hervorgeht (SAJKINA N. Iz istorii vzaimootnošenij Z. A. Volkonskoj i „archivnych junoshej“. In: Novoe literaturnoe obozrenie. 1996. Nr. 20. S. 220; vgl.: TEREVENINA R. E. Puškin i Z. A. Volkonskaja. In: Russkaja literatura. 1975. Nr. 2. S. 144).

⁴² Von seinen literarischen Begegnungen in Petersburg schrieb Ševyrev in seinem Brief an Pogodin vom 25. Februar 1829 (Puškin po dokumentam archiva M. P. Pogodina. Publ. M. Cjavlovskogo. In: Literaturnoe nasledstvo. M. 1934. Bd. 16/18. S. 703–704; ŠEVYREV S. P. Rasskazy o Puškine. In: A. S. Puškin v vospominanijach sovremennikov. M. 1985. Bd. 2. S. 52).

⁴³ Vgl. Ševyrevs Geständnis im Brief an Pogodin vom 29. Mai 1829: „Мельгунова обвини также. Ему напишу с будущю провизиею писем – о Венере Медицейской и Гермафродите. Я растерялся во впечатлениях“ (IRLI, Bestand 26, Nr. 14, Bl. 21).

Ewige Stadt. Nach 20 Tagen, am 5. Juli 1829 begaben sie sich über Albano, Velletri, Terracina, Fondi, Gaeta und Capua nach Neapel, dessen Vororte einer primären Besichtigung unterzogen wurden (Vesuv-Aufstieg, Ausflüge nach Baja, Pozzuoli).

Vom 12. Juli bis 12. August 1829 erholten sich Ševyrev, Volkonskaja und ihr Sohn auf Ischia. Von dieser Insel, die nach Ševyrevs Worten „Schönheiten der Schweiz mit denen von Neapel“ vereinigt, kehrten sie nach Neapel zurück und bereisten systematisch die Umgebung dieser Stadt (Ausflüge nach Castellamare, Sorrento, Salerno, Paestum und andere Orte). Sorgfältig wurde Pompeji inspiziert – Ševyrev verbrachte hier insgesamt sechs Tage (den 19., 23., 25., 26. und 27. August und den 7. September 1829). Während des letzten Besuchs verglich er das dortige Theater mit der Beschreibung in A. Schlegels „Ueber dramatische Kunst und Literatur“.⁴⁴

Am 11. September 1829 kamen die Reisenden nach Rom zurück. Hier blieben sie zwei Jahre lang – für Ševyrev eine Zeit der intensiven Weiterbildung und Lektüre. Der zweiten Ankunft in Rom widmete der Dichter einen gefühlvollen Satz, der auf Winckelmanns Formel „edle Einfalt, stille Größe“ anspielt und die Größe, den Adel und die Ruhe der Ewigen Stadt betont: „Утром, часов в 10, мы приехали в Рим. Как величествен, благороден и тих представляется он после Неаполя“.⁴⁵

Am 1. November wurde eine weitere längere Reise in Angriff genommen: über Terni, Spoleto, Perugia und Arezzo erreichten Z. A. Volkonskaja, ihr Sohn und Ševyrev Florenz, das zum zweiten Mal ausführlich besichtigt wurde. Dann gelangten sie über Bologna, Ferrara, Padua, Mestre, Venedig, Verona, Brescia und Mailand nach Genf, wo sie den Winter über Quartier nahmen (der geplante Besuch Frankreichs kam wegen der politischen Umstände nicht zustande). Im Sommer des folgenden Jahres, 1832, begaben sich die Reisenden über das österreichische Tirol (Bozen) und Florenz auf die Rückfahrt nach Rom.

Ende September 1832 traf Ševyrev in Moskau ein; die weitere Ausbildung des jungen Volkonskij überließ er N. M. Rožalin in Rom.

So sieht der äußere chronologische Rahmen von Ševyrevs Italienaufenthalt aus – dank glücklicher Umstände konnte der Dichter einen längeren Bildungsaufenthalt in Rom in Übereinstimmung mit Winckelmanns Vorstellungen wahrnehmen. Goethes Interpretation von dessen Persönlichkeit, mit der Ševyrev noch in Moskau in Berührung kam, prägte entscheidend sowohl sein Verständnis der Antike als auch das von Winckelmanns kulturellem Beitrag und bereitete eine intensive Auseinandersetzung mit dem Gedankengut und Schriften des Kunstgelehrten in Rom vor. Seine Erlebnisse, Lektüre und Eindrücke von den Kunstwerken während dreier römischer Jahre sollen im nächsten Kapitel untersucht werden.

⁴⁴ SCHLEGEL A. W. VON. Ueber dramatische Kunst und Literatur. Heidelberg 1809. Th. I. S. 76–31 (dritte Vorlesung).

⁴⁵ ŠEVYREV S. P. Dnevnik. S. 169; RNB, Bestand 850, Nr. 14, Bl. 60v.

XV. ŠEVYREVS WANDERJAHRE

1. Alte und neue Kunst in Ševyrevs Tagebuch 1829–1830

In seiner Autobiographie von 1855 wies Ševyrev auf die Bedeutung der Winckelmann-Lektüre für seinen Italienaufenthalt 1829–1832 hin.¹ Ausführliche undatierte Exzerpte aus der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ in der Russischen Nationalbibliothek dokumentieren diese Auseinandersetzung.² Wie sich aus französischen Zitaten in ihrem Text schließen lässt, benutzte Ševyrev H. Jansens Ausgabe. Wie und wann diese Lektüre stattgefunden hat, kann aus Ševyrevs Tagebüchern und Briefen Tag für Tag erschlossen werden. Hier sind zahlreiche Zitate, Exzerpte aus wissenschaftlichen Büchern, Listen gelesener, gewünschter und nach Russland geschickter Ausgaben festgehalten. Eine solche (in Medovojs Publikation weggelassene) Liste befindet sich auf Bl. 84 des ersten Tagebuchs von Ševyrev und ist mit der Notiz „Die zu bestellenden Bücher“ versehen.³ Obwohl das exakte Datum fehlt, lässt sich den folgenden Einträgen entnehmen, dass sie im September 1829 aufgestellt wurde. Außer der altgriechischen Grammatik von F. Thiersch und Homer im Original hatte Ševyrev vorgehabt, die „Schriften Winckelmanns“ („сочинения Винкельмана“), Lessings, Schellings, eine Übersetzung der „Göttlichen Komödie“ ins Deutsche von R. Streckfuß, „Charinomos“ von Carl Seidel, die „Geschichte der Malerei“ von W. von Lüdemann, den zweiten Band der „Römischen Geschichte“ von B. G. Niebuhr, die Abhandlungen von A. G. L. Heeren und einige weitere Bücher zu besorgen.

Auf der Umschlaginnenseite des zweiten Tagebuchs⁴ befinden sich drei Spalten bibliographischer Angaben – sozusagen ein Rechenschaftsbericht für sich selbst zu teilweise oder vollständig in Italien gelesenen Büchern sowohl in den neuen als auch in den alten Sprachen. In der dritten Spalte (unter den vollständig gelesenen Schriften und mit dem Hinweis auf die vorgenommenen Exzerpte versehen) lautet der erste Eintrag: „Винкельман с извлеч[ениями], Ист[ория] др[евнего] иск[усства]“.

Dasselbe Tagebuch enthält einen Katalog der Bücher, die am Ende des Italienaufenthaltes über den Seeweg nach Russland gesandt wurden. Hier wurden die folgenden Titel deutscher Autoren aufgeschrieben: „Winckelmanns Werke“,⁵ „Schillers

¹ „[...] Здесь прочел Винкельмана с комментариями, ‘Лаокоона’ Лессингова и увидел, как бесплодны одни эстетические умозрения“ (Biogr. slovar’ professorov i predavatelej Imperatorskogo Moskovskogo universiteta [...]. M. 1855. Č. 2. S. 608). Unter „бесплодные эстетические умозрения“ („fruchtlose ästhetische Konzepte“) meinte Ševyrev Hegels Philosophie, die er mehrfach negativ beurteilte; siehe z. B.: Perepiska N. V. Stankeviča. 1830–1840. Red. i izd. A. Stankeviča. M. 1914. S. 464, 688, 705, 715.

² RNB, Bestand 850, Nr. 43.

³ RNB, Bestand 850, Nr. 14, Bl. 83v.

⁴ RNB, Bestand 850, Nr. 17.

⁵ Ševyrevs Angabe „in acht Teilen“ („в 8 частях“) ermöglicht eine problemlose Identifikation der Ausgabe: WINCKELMANN J. J. Werke. Hrsg. von C. L. Fernow (Bd. 3–8 von H. Meyer und J. Schulze). Dresden 1808–1820. Bd. 1–8.

und Goethes Briefwechsel“. „Jean Pauls Aesthetik“, „Herders Ansichten des klassischen Alterthums“, „Kritische Schriften von A. W. Schlegel“, „Laokoon von Lessing“, „F. Schlegels Geschichte der alten und neuen Literatur“, „Creuzers Römische Antiquitäten“, „Ueber das Verhältniß der bild[enden] Künste zu der Natur v[on] Sch[elling]“, „Deutsche Literatur v[on] Menzel“, „Niebuhrs Römische Geschichte“, „Schillers Gedichte“, „Geschichte der Malerei von Lüdemann“, „Vorlesungen von Schlegel über Theorie und Geschichte der bild[enden] Künste“ etc.⁶

In seinen Tagebüchern weicht Ševyrev selten von Winckelmanns Werteskala und den Einschätzungen seiner Nachfolger ab: er vergöttert Raffael, äußert sich über das Genie Michelangelos immer wieder mit Vorbehalt und behandelt Bernini mit Verachtung. Seine Bewertung von Kunstwerken basiert durchgehend auf dem Vergleich mit antiken Plastiken. Unabdingbare Attribute der Schönheit sind für ihn Größe, Adel, Stille und Einfalt u. ä.

E. A. Majmíns Meinung ist nur zuzustimmen, der in Ševyrevs Tagebüchern einen „ästhetischen Blickwinkel“ („эстетический уклон“) erkannt hat.⁷ In Italien war der Dichter davon beeindruckt, wie der Alltag von den Werken gehobener Kunst durchdrungen ist. Auf dem Geschirr und anderem Hausrat, auf Erzeugnissen des Handwerks seien Abbildungen und Darstellungen des Apolls von Belvedere, der Venus von Medici, von den besten Werken der antiken und neuen Kunst zu sehen. Man könne hier täglich „schöne Formen erlernen“:

В стране, где Апол[лон] Бельвед[ерский] и Вен[ера] Мед[ичи], все лучшие произведения древности и новых времен, как у нас Казанская и Иверская, – там и на произвед[ениях] мелочного изделия, на утвари житейской видите следы форм изящных, великими художниками усвоенных народу. Какой выигрыш для жизни эстетической! Здесь за чашкою чая, за обедом можно учиться формам изящным! Здесь у простого народа можно найти слепки с Аполлона и Венеры! (Eintrag vom 11. Juli 1829).⁸

Noch in Russland bereitete sich Ševyrev innerlich auf die Aufnahme von Raffaels Meisterwerken vor und erahnte sie, wie sich aus der Beschreibung der Bologneser Sammlung schließen lässt. Ševyrev war der Meinung, die „Verklärung Christi“ (1519–20) sei das beste Gemälde des italienischen Meisters. Die Betrachtung des Originals sollte vieles in den eigenen kunstgeschichtlichen Konzepten bestätigen:

Помню картину школы Рафаэля: „Архистратига Михаила“, попирающего сатану. Архистратиг соединяет красоту с величием. В „Мадонне“ Перуджино ясно виден учитель ученика божественного. Круглота форм, свежесть колорита, вообще материал искусства принадлежит предшественникам Рафаэля; но душа

⁶ RNB, Bestand 850, Nr. 17, Bl. 86–86v.

⁷ МАЙМИН Е. А. Ещё о Пушкине и „Московском вестнике“. In: Пушкинскій сборник. Псков 1968. S. 174.

⁸ RNB, Bestand 850, Nr. 17, Bl. 44–44v. (in Medovojs Publikation ohne Vermerk weggelassen).

искусства – божественному. В Джотто видим уже изящество линий. В живописи то же, что в поэзии: сколько поэтов сначала работают для того только, чтоб выделывать язык, явится гений – и соберет все материалы воедино. Синеватость Гвидо Рени, желтоватость Доминикина, резкость колорита Перуджина, ангелы которого похожи на пряничных, – все это исчезло в божественно-небесном свете „Преображения“. Эту мысль подтвердит мне последнее произведение Рафаэля в Ватикане Римском. (Eintrag vom 26. Mai 1829).⁹

Nachdem Ševyrev am 16. Juni 1829 das letzte Chef d'œuvre Raffaels im Vatikan besichtigt hatte, war er eher enttäuscht (die „Verklärung Christi“ habe ihn nicht stark beeindruckt).¹⁰ Von diesem Werk Raffaels war Ševyrev im Herbst 1829 jedoch angetan, als er jeden Tag in die Vatikanischen Museen „wie zum Dienst“ ging. Um diese Zeit entstand sein Gedicht „Verklärung Christi“ („Преображение“).¹¹ Der Dichter wandte sich auch später noch dem Meisterwerk Raffaels zu.¹²

Nachdem Ševyrev am 16. Juni 1829 den Petersdom bewundert hatte; betrachtete er am 3. Juli die Fresken des „Jüngsten Gerichts“ und stellte dabei Michelangelo Shakespeare gleich („dieselbe Erhabenheit der Ideen, dieselbe rücksichtslose Kühnheit in der Darstellung und in der Ausführung“). Jedoch findet er die Stellungen der Heiligen nicht ihrem Rang gemäß:

Как Микель Анджело оригинален в выборе положений телесных и как разнообразен! Как смело изобразил он Христа en rassoise; он и рукой и стопою отталкивает грешников. Наверху праведники несут символы страстей Христовых; в их положениях заметны усилия даже неприличные их небесному сану. Внизу Харон перевозит души мертвых. Все тела голые – и какое разнообразие! Это целый мир людей. В Микель Анджеле много сходства с Шакспиром: та же возвышенность идей, та же отчаянная смелость в изображении и исполнении.¹³

Am 11. Juli 1829 betrachtete Ševyrev eine verkleinerte Kopie des „Jüngsten Gerichts“ in der Neapolitaner Gemäldegalerie, was zwar wieder eine Analogie mit

⁹ ŠEVYREV S. P. Dnevnik. S. 142–143; RNB, Bestand 850, Nr. 14, Bl. 16v.

¹⁰ „‘Преображение’ не произвело на меня большого действия“ (ŠEVYREV S. P. Dnevnik. S. 145; RNB, Bestand 850, Nr. 14, Bl. 21v.).

¹¹ Die Handschrift des Gedichtes (datiert: „Rom. Den 3. Dezember 1829“) siehe in Ševyrevs Brief vom 24. November / 6. Dezember 1829 an Pogodin (IRLI, Bestand 26, Nr. 14, Bl. 69).

¹² So in Ševyrevs Vorlesung „Schöne Künste im 16. Jahrhundert“: „Рафаэль увековечивает фресками залы Ватикана. Он живописует нам все предания библии в ложах Ватиканских. Он завещает нам портреты славнейших Пап своего времени. Он создает ‘Преображение’, в котором кистью изображена вся лестница состояний человечества, от человека, одержимого бесом, до божественного просветления его в Бого-человеке“ (Učenie zapiski Imperatorskogo Moskovskogo universiteta. 1833. Č. 2. S. 105). Vgl.: ŠEVYREV S. P. Očerki istorii živopisi ital'janskoi, sosredotočenoj v Rafaële i ego proizvedenijach. Četyre publičnykh lekcii. In: Publičnye lekcii o[r]dinarych professorov Gejmana, Rul'e, Solov'eva, Granovskogo i Ševyreva. M. 1852. S. 124–127 (getrennte Paginierung).

¹³ ŠEVYREV S. P. Dnevnik. S. 148; RNB, Bestand 850, Nr. 14, Bl. 31.

Shakespeare mit sich zieht, doch gleichzeitig eine verstärkte Bemängelung des Meisterwerks auslöst. Ševyrev vergleicht den „angespannten, in eine künstliche Pose gebrachten“ Christus mit dem „schlanken und freien“ Apoll von Belvedere und formuliert seine Einwände. Das Fresko sei mit der Absicht gemalt worden, eigene Originalität und Anatomiekenntnisse zu demonstrieren; Michelangelo habe absichtlich angespannte und schwierige Haltungen geschaffen.¹⁴

Seine von Winkelmann geprägte Werteskala drückte Ševyrev in einer kurzen chronologischen Tabelle zur Geschichte der neuzeitlichen Malerei aus, die ins erste Tagebuch eingetragen und in zwei Teile gegliedert ist. Die „ideale schöne Kunst“ Italiens, der die Vollkommenheit der Zeichnung zu Grunde liegt, wird hier konsequent der französischen entgegengestellt.¹⁵ Als bloße Nachahmer der Natur werden englische, deutsche und niederländische Maler eingestuft, für die eine ideale Synthese nicht erschwänglich war:

1) „Italien. Ideale schöne Kunst“ („Италия. Идеальное изящное искусство“); hier gibt es fünf Spalten, die unterschiedlichen Schulen gewidmet sind: „Neapel“ („Неаполь“), „Die Florentinische. Die Zeichnung“ („Флорент[ийская]. Рисунок“), „Die Venezianische. Das Kolorit“ („Венец[ианская]. Колорит“), „Die Römische. Zeichnung. Kolorit. Genie“ („Римская. Рис[унок], колор[ит], гений“), „Die Lombardische. Bolognesische, Eklektizismus“ („Ломб[ардская], болонская, эклектицизм“); in jeder Kolonne werden die Namen bedeutender Maler der jeweiligen Schule angeführt.

2) Der zweite, nicht betitelte Teil enthält sechs Spalten: „Manieriertes Frankreich“ („манерная Франция“), „Italienischer Einfluss: Spanien“ („Влияние Италии: Испания“); über den Kolonnen „Deutschland“, „Niederlande“ und „England“ ist vermerkt: „Nachahmung der Natur“ („подражание природе“); in der sechsten Spalte, die leer blieb, steht oben: „Andere Länder erzeugten nichts Außerordentliches“ („прочие государства не произвели ничего особенного“).

Winkelmanns massive Kritik an barocker Bildhauerei bedingt Ševyrevs Urteile über die Gruppe „Apoll und Daphne“ in der Villa Borghese. Lediglich ihre „Formen“ gefallen ihm. Dabei bemängelt der Dichter Berninis Unverständnis des Wesens der Bildhauerei und die Idee, Daphnes Verwandlung darzustellen, sowie das Ignorieren der antiken Drapierungskunst:

Формами понравились мне „Аполлон и Дафна“ Бернини, но, видно, что он не постигал совершенно своего искусства. Нехороша идея¹⁶ изуродовать пальцы в лавры и волосы превратить в ветви. Аполлон воздушен, но холоден. От-

¹⁴ RNB, Bestand 850, Nr. 14, Bl. 43v.–44 (in Medovojs Publikation ohne Vermerk weglassen).

¹⁵ Noch deutlicher ist dies in einer Fußnote zu dieser Tabelle formuliert: „Все школы под конец приходили к эклектицизму, а Болонская школа, позднее всех образованная, с него и началась, и избрала его своим характером. В Нов[ое] время впали в подражание французской, которая совершенно удаляется от природы“ (RNB, Bestand 850, Nr. 14, Bl. 100v.).

¹⁶ „Нехороша идея“ ist später mit Bleistift eingetragen (die frühere Variante: „идея хороша“); diese Veränderung spiegelt m. E. die Intention des Autors wider.

крытый рот Дафны не хорош. Статуя не должна кричать, потому что не может. Драпировка Бернини обыкновенно тяжела. Он кажется, не постигал красоты мокрых одежд, которые употреблялись древними. (Eintrag vom 16. Juni 1829).¹⁷

Der Winckelmannsche Hintergrund zeigt sich also oftmals in Ševyrevs Äußerungen zu konkreten, von ihm beobachteten Kunstwerken, der Name Winckelmanns taucht dabei in den Tagebüchern Ševyrevs selten auf.¹⁸ Sie geben auch keine Auskunft, wann sich der Dichter in die Lektüre der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ vertiefte. Darauf kann vielmehr aus Ševyrevs unveröffentlichten Briefen an Pogodin geschlossen werden.¹⁹

2. Ševyrevs Winckelmann-Lektüre und die Idee eines „Ästhetischen Museums“ an der Moskauer Universität

Schon der erste Brief Ševyrevs aus Rom vom 22. Juni 1829 enthält eine Erwähnung der Lieblingsstatue Winckelmanns und die zwei dem Apoll von Belvedere gewidmeten Verszeilen (ein hier Pogodin versprochenes Gedicht über die berühmte Plastik wurde von Ševyrev nie geschrieben):

Сегодня ходил в Ватикан в 1-ый раз: устал поначалу и глазами, и душою.
Это целое государство статуй. И надо годы, чтобы это изучить. Картин еще не
видал. Аполлон... но об нем после... Вот два стиха в задаток:
На утихающем челе
Дрожит струна негодованья.²⁰

Winckelmann wird in Ševyrevs Briefen an Pogodin erstmals vier Monate später erwähnt. In seiner neuen Vertiefung folge der Dichter Winckelmanns Vorbild, da das Studium griechischer und römischer Kunstwerke lediglich in der Ewigen Stadt keine langweilige und tote Beschäftigung sei:

¹⁷ ŠEVYREV S. P. Dnevnik. S. 147; RNB, Bestand 850, Nr. 14, Bl. 24.

¹⁸ „Это оправдывает мнение Винкельмана, что Апол[лон] Бельвед[ерский] мог принадлежать к богатому числу статуй, вывезенных при Нероне из Греции [...]“ (RNB, Bestand 850, Nr. 14, Bl. 71); „Винкельман говорит, что этруски не любили царей [...]“ (Ebenda. Bl. 93); „Надобны винкельманы, гердеры и лессинги, чтобы очищать засоренные источники [...]“ (Ebenda. Bl. 97v.); „[...] когда вспоминаю статую Папирия и матери (по Винк[ельману], Электры и Ореста)“ (Ebenda. Bl. 126) etc.

¹⁹ Im Folgenden werden Ševyrevs Briefe an Pogodin benutzt, die in seinem Moskauer Bekanntenkreis kursierten, wie S. T. Aksakovs Brief vom 25. Oktober 1829 bezeugt: „Всякой день переносюсь воображением к вам: вижу, как вы осматриваете Помпею, глядите на Тибр, на гробницу Адрианову; сердцем постигаю ваши чувства и угадываю, что думает и о чем мечтает ваша умная, пылкая головушка. В присланных вами письмах много нахожу истинно-высокого и прекрасного, не без примеси иногда темного мечтательного“ (Iz bumag Ševyreva. In: Russkij archiv. 1878. Nr. 5. S. 51).

²⁰ IRLI, Bestand 26, Nr. 14, Bl. 30–30v.

Главное то только, что учиться древностям греч[еским] и рим[ским] здесь только можно, а там это учение мертвое и скучное. Винкельман ведь жил здесь в вилле Альбани. Я принимаюсь снова за греч[еский] язык, за Гомера и трагиков. (Brief vom 17. September neuen Stils 1829).²¹

In dem Brief vom 18. Oktober 1829 teilte Ševyrev Pogodin mit, dass er die „Geschichte der Kunst des Alterthums“ zu lesen begonnen habe.²² Diese Lektüre war vom Studium antiker Meisterwerke begleitet und versetzte Ševyrev in Euphorie. Der Dichter begann, von der Gründung eines „Ästhetischen Museums“ an der Moskauer Universität zu träumen, in dem Abgüsse antiker Statuen und Kopien der berühmtesten Gemälde ausgestellt werden sollten. Ševyrev schwärmte davon, das „ganze plastische Skulpturenvolk“ nach Moskau zu transferieren und dadurch „die Formen des russischen Lebens“ zu verbessern. Von aufklärerischem Schwung erfasst, hatte der Dichter vor, die Moskauer Universität künftig mit verkleinerten Modellen von Bauten in Pompeji, von Tempeln in Paestum und vom Petersdom zu versorgen. In seine Pläne bezog er die Fürstin Volkonskaja mit ein, die ihm Unterstützung und Mitwirkung zusicherte:

По понедельникам и четвергам я теперь аккуратно хожу в Ватикан. Что это за богатство! Вникаю в типы статуй и научаюсь отличать физиогномии богов и богинь.²³ Читаю Винкельмана. Таким образом составлю у себя в голове галерею древней мифологии из лучших произведений скульптуры. У нас с княгиней большие проекты для Москвы. Скоро вам придется план хронологического музея скульптуры, живописи и древностей. Чур об этом еще не говорить, пока не услышите подробностей. Мы всю подвижную Италию хотим перенести к вам: рады ли вы будете колонии мраморного народа? Чудная, чудная вещь, если б исполнилось. У княгини средств куча! Торвальдсены и все художники под рукою. Какая бы была польза для университета и для театра, и вообще для жизни! Надо усовершенствовать ее формы! Пройдя по этой галерее, существующей пока в нашем воображении, можно будет видеть, как постепенно развивалось искусство, доходило до совершенства, падало и опять возникало. Такая мысль не исполнена еще ни в одном музее. Здесь от Анубисов египетских пошли бы мы к вазам и гробницам этрусским, к мраморам египетским, к барельефам Парфенона, потом мимо Паллады, Меркурия, Анти-

²¹ Ebenda. Bl. 37v.

²² „Прочел Крейцера об этрусках и древней Италии: он слишком систематик, но дал много мыслей. Наконец и Нибур со мною. Теперь в него вольюсь. Тит Ливий и поэты составят мое постоянное чтение. Принялся за Винкельмана“ (IRLI, Bestand 26, Nr. 14, Bl. 60).

²³ Vgl. den Eintrag vom 12. November 1829 in Ševyrevs Tagebuch: „Ныне кончил музеем египетским и смотрю Аполлона и Лаокоона. Я уже начинаю вникать в разные типы статуй, и вот результат моих наблюдений: все греческие скульпторы имели в голове своей издревле изобретенные типы богов и богинь, ими изображавшихся, и эти типы не в символах и вообще в наружной одежде заключались, но в чертах лица и физиогномии статуй“ (ŠEVYREV S. P. Dnevnik. S. 172; RNB, Bestand 850, Nr. 14, Bl. 65v.).

ноя, Мелеагра, Ниобы, Торсо, Лаокоона, к Венере Медицейской и Аполлону Бельведерскому, потом мимо исковерканных статуй манерного Бернини к Христу, Моисею Микель Анжело и потом дошли бы до Кановы, до его Персея и Флоры и наконец до Христа Торвальдсена, который, по-моему мнению, составил эпоху в живописи. Разохотив вас, мы переслали бы вам и маленькую Помпею, и театр древний, и храм, и Колизей, и храм Пестума и Св. Петра. Все бы у вас было в миниатюре. Древности учились бы не в мертвых книгах, а в игрушках, во всем. О планы, планы! Когда вы исполнитесь! [...]

Италия есть единственная страна, которая для всех народов предложит материалы к эстетическому воспитанию человека. Здесь типы Венеры и Аполлона так же часты, как у нас мыши кота погрещающие.²⁴

Das angeführte Zitat belegt sowohl die entstehungsgeschichtliche Verbindung zwischen dem „Projekt eines Ästhetischen Museums an der Kaiserlichen Moskauer Universität“ und der Lektüre der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ als auch die Autorschaft Ševyrevs, die mehrmals bestritten wurde,²⁵ da das „Projekt“ 1831 in der elften Nummer der Zeitschrift „Teleskop“ mit der Unterschrift „Knjaginja Zinaida Volkonskaja“ erschien.²⁶ Obwohl das Vorhaben nicht verwirklicht wurde, ist seine Bedeutung für die russische Kultur nicht zu unterschätzen – Ševyrevs „Ästhetisches Museum“ gilt zu Recht als direkter Vorgänger des 1912 von I. I. Cvetaev in Moskau gegründeten Museums der Schönen Künste.²⁷

In späteren Briefen informierte Ševyrev Pogodin über den Verlauf der Winckelmann-Lektüre;²⁸ in einem Postscriptum vom 1. Januar 1830 zum Brief vom 29. De-

²⁴ IRLI, Bestand 26, Nr. 14, 63–63v.

²⁵ Ševyrev zählte das „Projekt“ eindeutig zu eigenen Werken. In der Autobiographie nannte er es „Plan učreždenija kul'turnoj istoričeskoj galerei dlja Moskovskogo universiteta“ (Biogr. slovar' profesorov i prepodavatelej Imperatorskogo Moskovskogo universiteta. M. 1855. Č. 2. S. 609). Vgl. den Text zu der Fußnote 47.

²⁶ Ševyrevs Autorschaft ist erstmals von L. I. Itkina angezweifelt worden (ITKINA L. Z. Knjaginja Zinaida Volkonskaja kak avtor „Proekta Ėstetičeskogo muzeja pri Imperatorskom Moskovskom Universitete“. In: Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja galereja. Voprosy russkogo i sovetskogo iskusstva. M. 1971. Vyp. 1. S. 82–97). Vgl. Aroutunovas Meinung: „During 1830–31, Volkonskaja became actively involved in a project which she herself had initiated: the establishment of a fine arts museum at the University of Moscow“ (AROUTUNOVA B. Lives in letters. Princess Zinaida Volkonskaja and her correspondence. Columbus 1994. P. 29). Jüngst unternahm auch A. N. Balaš einen Versuch, die Autorschaft von Volkonskaja in Bezug auf das „Projekt“ unter Beweis zu stellen. Balašs Argumentation sowie auch diejenige ihrer Vorgängerin L. I. Itkina wird von keinem einzigen Dokument untermauert und ist zu allgemein, um überzeugend zu wirken. Ševyrev werden einfach die notwendigen Kenntnisse abgesprochen, über welche die Fürstin dank ihrer Umgebung von Kindheit an verfügt habe (BALAŠ A. N. „Proekt Ėstetičeskogo muzeja pri Imperatorskom Moskovskom universitete“ (k probleme avtorstva i kul'turnogo konteksta). In: Rossijskaja kul'tura glazami molodych učenyh. SPb. 1998. Vyp. 6. S. 245).

²⁷ Seit 1937 führt es den Namen „Muzej izobrazitel'nych iskusstv imeni A. S. Puškina“.

²⁸ In Ševyrevs Brief vom 31. November / 12. Dezember 1829: „Читаю Винкельмана и Вазари: из последнего хочу сделать несколько сцен для 'Вестника'. [...] Спешу окончить

zember (neuen Stils) 1829 teilte der Dichter mit, dass er nach der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ Homer in Angriff nehme, dessen „Einfalt“ lediglich in Rom zu verstehen sei:

Я кончил Винк[ельмана] и принялся за Гомера. Не можешь вообразить, как приятно читать его здесь, имея под рукою природу итальянскую и Ватикан. Как его здесь понимаешь, как чувствуешь всю простоту его!²⁹

3. Ševyrevs Exzerpte aus der „Geschichte der Kunst des Alterthums“

Wie Ševyrevs zwei Monate anhaltende Lektüre der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ verlief, davon zeugen seine Exzerpte.³⁰ Es sind insgesamt elf Blätter, die von beiden Seiten sehr eng beschrieben sind; lediglich das sechste Blatt ist zu einem Drittel ausgefüllt und seine Rückseite ist leer. Es finden sich meist Stichworte und kurze Sätze, die die Struktur des Opus magnum Winckelmanns und seinen Gedankengang widerspiegeln; sie sind häufig mit kritischen Vermerken Ševyrevs versehen. Oft wird auf Fehler hingewiesen, was auf dem Studium der Kommentare in H. Janssens Ausgabe basiert.

Der die „Geschichte der Kunst des Alterthums“ eröffnende Absatz erschien bei Ševyrev in äußerst knapper Form; mit drei Worten sind die Perioden notiert, aus denen laut Winckelmann jede Kunstgeschichte besteht: „Необходимость – красота – преувеличение: три степени в истории искусства“.³¹ Im Einführungsteil konzentrierte sich Ševyrev auf die Frage nach der Herkunft der Künste und auf die Meinungen Mengs' und Winckelmanns, welche Kunst zuerst entstand:

М[нение] Винк[ельмана]: греки не от египтян переняли искусство, ибо до Псаммет[иха] запрещен был въезд иностранцам, а уж греки занимались искусством. Ошибка грубая. – В[инкельман] предполаг[ал], скорее, сношение греков с финик[ийцами]. – Египт[яне] остались при своей форме. – Этруски и греки стали разнообразить положения фигур. – Правильность рисунка. – Грубость стиля этрусков в сравнении с стилем греческим.

Менгс думает, что первое искус[ство] – рисование. Винк[ельман] – лепное. Три стиля древних: первый – угловатый, но правильный и сухой (знание пропорций); второй – более округленный, но еще тяжелый; третий – гармоническое сочетание всех линий, как в природе – волнистые очертания.³²

Der Dichter teilt voll und ganz die in der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ zum Ausdruck gebrachte Vorstellung über die verhältnismäßig größere Schönheit südlicher Nationen, die Künstler dieser Regionen beeinflusste. Größten Widerhall

Винкельмана для проекта нашего [...]“ (IRLI, Bestand 26, Nr. 14, Bl. 71v.).

²⁹ Ebenda, Bl. 77.

³⁰ RNB, Bestand 850, Nr. 43.

³¹ Ebenda, Bl. 1.

³² Ebenda, Bl. 1.

bei Ševyrev fanden Winckelmanns klimatologische Überlegungen, die er mit eigenen (vom modernen Standpunkt aus recht komisch wirkenden) Bemerkungen versah – Nerven der Zunge verlören ihre Flexibilität durch Kälte, daher mangle es in nördlichen Sprachen an mehreren Lauten etc.:

Влияние климата на искусство. – Различие диалектов от климата может происходить, ибо нервы языка от холода сжимаются и теряют гибкость: потому-то у гренланд[цев], кит[айцев] и японц[ев] недостает многих букв. К этому прибавить можно замечание, что у нас в России часто встречаются люди, не выговаривающие „л“ и „р“ или других букв: в Италии это редко встречается. – Преимущества в сложении южных людей: волосы густые. – Артисты древ[ние] изображали галлов и кельтов скудволосыми. – В Итал[ии] младенцы рождаются с кудряв[ыми] волосами. – Искусство приняло формы своей земли. Египтяне и греки изменились, однако греки менее. – Красота итал[ьянцев], особенно к югу, в Неаполе и Сицилии [...].³³

Weitere Exzerpte bestehen aus kleinen Kapitelchen: jedes ist der Kunstgeschichte eines der antiken Völker gewidmet – der Ägypter (Bl. 2–3), der Phönizier (Bl. 3; eine Zeile), der Juden (Bl. 3, zwei Zeilen), der Perser (Bl. 3 zwei Zeilen),³⁴ Etrusker (Bl. 3–4v), Samniter, Volsker und Campaner (Bl. 4v.–5)³⁵ sowie der Griechen (Bl. 7–11v).

Der griechische Teil ist der umfangreichste. Hier werden zunächst die allgemeinen Thesen Winckelmanns festgehalten. Ševyrevs Auseinandersetzung mit dem Begriff der „idealischen Schönheit“ ist für das Thema am bedeutsamsten. Kommentarlos übernimmt Ševyrev Winckelmanns wesentlichste Behauptungen in seine Auf-

³³ Ebenda. Bl. 1v. Vgl. Einführung, I, Anm. 19.

³⁴ Dieser Teil der Exzerpte enthält die These von der ungünstigen Wirkung des Despotismus auf die Entwicklung der Kunst; sie nimmt eine der Lieblingsideen Winckelmanns auf, dass die republikanische Staatsform die Blüte der altgriechischen Kunst in beträchtlichem Maße mit verursachte: „Сложение сих народов и климат благоприятствовали искусству, судя по пред[аниям] древним; но правление деспотическое мешало развитию. На искусство смотрели как на средство для религии и жизни; а гражд[анская] жизнь не поощряла оного. Статуй никогда не воздвиг[али] в честь артист[ов] или вели[ких] муж[ей]. [...] Персы мало успели. Египтяне заботились о величине форм. Финикияне – об красоте отделки с видами торговыми“ (Ebenda. Bl. 3).

³⁵ Auf Bl. 5–6 befindet sich eine längere Fußnote zu der von Ch. G. Heyne vorgeschlagenen Periodisierung etruskischer Kunst: „По Гейне пять классов в истор[ии] этр[усского] иск[усства]: 1) первонач[альная] грубость искусства; 2) влияние греков или пеласгов; 3) влияние египтян; 4) большее совершенствование, не удаляющееся от первой мифологии греческой и 5) совершенство под влиянием идеального иск[усства] греческого и мифологии“ (Ebenda. Bl. 5). Informationen über Heynes Chronologie wurden der Ausgabe von H. Jansen entnommen: HEYNE CH. G. Des étrusques et des époques de l'art chez ce peuple. In: WINKELMANN J. J. Histoire de l'art chez les anciens, traduit de l'allemand [par H. Jansen], avec des notes historiques et critiques de différens auteurs [...]. Paris an II [1794]. T. I. P. 633–668.

zeichnungen (der Schönheit seien Einheit und Unteilbarkeit eigen, die Künstler hätten zuerst individuelle Schönheit nachgeahmt; die „idealische Schönheit“ würde in den Köpfen der Schöpfer zusammengestellt; die ewige Jugend sei das Ideal der Antike usw.):

Влияние климата – телесная красота греков – Доброта их нравствен[ного] характера в сравнении с римским – свобода – гимнастич[еские] упражн[ения] и статуи вм[есто] наград – воспитание не ученое, но дельное – уважен[ие] к артистам – имена худож[ников]-мастеров сохранились в сочин[ениях] писателей. – Скульптура, живопись – предшеств[овали] архитектуре, а скульпт[ура] – живописи. – Отрицат[ельное] опред[еление] красоты – разные частные замечания о красоте лица и проч. – Положит[ельное] опред[еление] красоты: единство и простота. – Красота в страсти и действии называется красотою в выражении. – (Винкельман вообще определял красоту более в пластическом отношении). – Начат[ие] красоты по В[инкельману] в подражании красоте индивидуальной – согласов[ание] многих частей в одно целое есть идеал – вещь может быть идеальной, но не прекрасною – Красота каноническая есть красота высшая – круглоту оной труднее постигнуть воображением, ибо она легко ускользает, тогда как мускуловатость старости сама собою выразительна – части красоты – в природе; целое, идеал – в искусстве. – Эвнухи и эрмافرдиты. – Красота идеальная – В[инкельман] оправдыв[ал] сказание о Зевксисове созвании 5 нагих дев, ибо, по его мнению, художники из природы берут части и состав[ляют] идеал в голове – потом худож[ники] наблюдали формы животных и брали их для крас[оты] человек[еской]: так в Юпит[ере] волосы и глаза лвыные, у Геркул[еса] пропорц[ии] головы и шеи взяты у быка, как у живот[ного] сильнейшего. – Идея молодости вечной есть идея высш[его] блаженства у древних и идеал совершенства.³⁶

Winckelmanns Proportionenlehre, seine Postulate zur Stille und Ruhe der Schönheit sowie Gedanken über den Ausdruck werden am ausführlichsten dargelegt; Stichworte werden durch komplette Sätze abgelöst. Dabei wird gelegentlich auf die Einseitigkeit der Meinungen Winckelmanns hingewiesen, da er sich die antike Weltanschauung angeeignet habe (eine Idee Herders, die nach ihm oft variiert wurde):

О выражении и пропорциях: красота тиха и спокойна, как море в минуту тишины, но необходимо действие и выражение, нарушающее покой (Винкельман смотрел односторонне, как древние). Согласование красоты спокойной с выражением действия, есть высший идеал. [...] Спокойствие – главная черта в изображении богов. – Негодование Аполлона выражено в носу, седалище гнева по древним поэтам, вздутыми ноздрями, а презрение возвышением нижней губы, что причиняет тоже движение в подбородке. – (Поступь Аполлона самая легкая).³⁷

³⁶ RNB, Bestand 850, Nr. 43. Bl. 7.

³⁷ Ebenda. Bl. 7v.

Die folgenden Teile der Exzerpte sind folgendermaßen betitelt: „Die Schönheit des menschlichen Körpers“ („Krasota tela čelovečeskogo“; Bl. 8–8v.); „Das fünfte Kapitel. Über die Drapierung“ („Glava V. O drapirovanii“; Bl. 8v.–9v.); „Über die vier Epochen oder vier Stile der griechischen Kunst“ („O četyrech epochach ili četyrech stiljach iskusstva grečeskogo“; Bl. 9v.–10); „Einige Anmerkungen über den Ablauf der Arbeit“ („Nekotorye zamečanja o mehanizme raboty“; Bl. 10v., zwölf Zeilen); „Über die antike Malerei“ („O živopisi drevnich“; Bl. 10v., zwölf Zeilen); „Geschichte der griechischen Kunst“ („Istorija iskusstva grečeskogo“; Bl. 10v.–11v.).³⁸ Es fehlen folglich Exzerpte aus dem dritten, vierten, fünften, sechsten, siebten und achten Kapitel des sechsten Buches der „Geschichte der Kunst des Alterthums“. Es kann wohl sein, dass der Schlussteil später verloren ging, da die Exzerpte auf losen Blättern angefertigt wurden.

Besondere Aufmerksamkeit schenkte Ševyrev der Periodisierung der antiken Kunst; jede der vier Epochen wird von einer knappen und inhaltsreichen Charakteristik begleitet:

1) Древний стиль до Фидиаса [...] – характер: грубость и натянутость в положениях, но отделка (fini) подробностей – то же самое и в живописцах, предшествовав[ших] М[икель] Анжело и Рафаэлю – характер др[евнего] стиля: рисунок выразительный, но грубый, не грациозный; сила выражения вредит красоте, но в этом уже был зародыш величия [...].

2) Стиль высокой – смелость и идеальность – образцы, взятые из природы, идеализированы – положения спокойнее – более круглоты – красота и величие [...].

3) Прекрасной стиль – Пракситель, Лисипп, Апеллес – грация – два рода грации, первая возвышенная, дочь гармонии (под[обна] Венере небесной); вторая, дочь Дионен, дочь времени – высокое и прекрасное. – Артисты сего века хотели соединить обе или дать Юноне пояс Венеры [...].

4) Упадок искусства – подражание – отделка мелкая частей – кудрявые волоса – множество бюстов, портретов, – типы выражены резко [...].³⁹

Ševyrev berücksichtigt andere Klassifizierungen der antiken Kunstgeschichte (diejenigen von Ch. G. Heyne und F. Schlegel) und führt zudem Informationen über die nach Winckelmann gefundenen antiken Plastiken (Ägineten, Parthenonbasreliefs) in seinen Exzerpten an:

Гейне, как сказано выше, опроверг сие разделение В[инкельмана], но не заменил его ничем постоянным, утвержденным. После В[инкельмана] в Греции открыто было много произведений, как то: эгинские мраморы, парфенонские барельефы и другие. – Шлегель полагает три периода искусства. 1) Долгое пребывание на одной степени до начала в[ойны] Персидской; 2) Быстрое развитие

³⁸ Hier gibt es zwei Unterkapitel: „Vor Phidias“ („До Фидиаса“) und „Von „Phidias bis Alexander“ („От Фидиаса до времен Александра“).

³⁹ Ebenda. Bl. 7v.

к совершенству, от начала Перс[идской] в[ойны] до Перикла заметно влияние древ[него] стиля; 3) Долгое пребывание на степ[ени] совершенства. От Пер[икла] до Алекс[андра], начинается Фидиасом, творцом скульптуры и величия пластического, и кончается Лизиппом, творцом портрета героя времени, давшим жизнь и грацию искусству.⁴⁰

Winckelmanns Beschreibungen antiker Plastiken wurden von Ševyrev stets anvisiert, was seine zahlreichen Hinweise belegen. Es lohnt sich, eine Passage von der letzten Seite der Exzerpte anzuführen, da einige Formulierungen ins „Projekt eines Ästhetischen Museums“ und in die Tagebücher des Dichters eingeflossen sind:

Поликлет, красота и легкость форм. Юнона Аргосская, Канефоры – Скопас – По мнению Винк[ельмана], Ниоба его или копия с оной верная (по друг[им], она Праксителя, но Винк[ельмана] мнение вернее) – Борцы в галер[ее] Флорент[ийской] суть два сына Ниобы – Пифагор из Регнума обращает внимание на отделку волос – (В Ниобе волосы не отличаются этим) – Ктезилай – Его умирающий Гладнатор в М[узее] Капитол[ийском] – Большие споры: гладиатор ли? Мнение Винк[ельмана]: Вестник.⁴¹

Die angeführten Zitate illustrieren Ševyrevs über drei Monate dauerndes Studium der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ und der dazugehörigen Kommentare. Die Exzerpte zeigen sein Interesse sowohl an zahlreichen Fakten als auch an den hier zum Ausdruck gebrachten theoretischen Ansichten und Begriffen, die Ševyrev sich angeeignet, und konsequent in weiteren Schriften eingesetzt hatte.

4. Das „Projekt eines Ästhetischen Museums an der Moskauer Universität“ in seiner Beziehung zur „Geschichte der Kunst des Alterthums“

Nachdem Ševyrev die systematische Lektüre der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ Ende des Jahres 1829 abschlossen hatte, wandte er sich diesem Buch sicher mehrfach zu, als seine Arbeit am „Projekt eines Ästhetischen Museums“ voll im Gange war. Aus einem Postscriptum vom 6. März (alten Stils) 1830 geht hervor, dass die erste Fassung des „Projekts“⁴² um diese Zeit nach Moskau abgesandt

⁴⁰ Ebenda. Bl. 10.

⁴¹ Ebenda. Bl. 10v. Vgl. den Eintrag vom 11. August 1831: „Тут же должен быть барельеф, доказывающий мнение Винкельмана, что гладиатор Капитолийский не есть гладиатор, а вестник, ибо есть надпись, показывающая, что вестники носили веревки на шее (чтобы не лопнули шеи от крику), а на этом именно есть такой ошейник“ (RNB, Bestand 850, Nr. 17, Bl. 68).

⁴² Vgl. die erste Version des „Projekts“: IRLI, Bestand 26, Nr. 14, Bl. 90–91v. Von der endgültigen Fassung, die später in „Teleskop“ veröffentlicht wurde, unterscheidet sie sich unwesentlich. De facto agierte Pogodin als Ševyrevs literarischer Agent in Moskau; unter Ševyrevs Briefen an Pogodin befinden sich Autographe fast aller Aufsätze und Gedichte, die während seiner Abwesenheit in russischen Periodika erschienen.

wurde.⁴³ Pogodin wurde gestattet, an seinem Text Änderungen vorzunehmen, falls sich das als notwendig erweisen sollte. Der Moskauer Freund wurde ebenfalls beauftragt, es in möglichst vielen Zeitschriften und Zeitungen unterzubringen.⁴⁴

Noch zahlreichere Anweisungen betrafen die Verwirklichung des Projekts; Ševyrevs Brief vom 26. Juni (neuen Stils) 1830 enthält Unmengen davon. In ihm bat der Dichter um einige Korrekturen im Zusammenhang mit einer neuen Preisliste für die Kopien.⁴⁵ Außerdem findet sich hier noch ein eindeutiger Hinweis auf die Autorschaft des „Projekts“ (die Fürstin Volkonskaja habe sich geweigert, Ševyrev das Verdienst der Abfassung zu nehmen).⁴⁶

Надо написать письма к разн[ым] лицам в Петербург и Москву с прое[ек]том], а переписывать мне его 10 раз невозможно, то вот средство: ты велишь переписать его, поправив его по нижеозначенным переменам и с письмами, которые княгиня доставит на имя Зубкова, запечатаешь и перешлешь, куда следует. Перед прое[ек]том в Унив[ерситете] есть предложение вводное, в коем упомянуто, что я его писал. Так хотела княгиня, не желая присваивать себе моего труда.⁴⁷

Die Tatsache, dass das Projekt doch unter dem Namen der Fürstin veröffentlicht wurde, kann lediglich durch strategische Gründe und die beträchtlichen von ihr zu tragenden Unkosten erklärt werden.

Im Laufe des Jahres 1830 erinnerte Ševyrev Pogodin stets an die Bedeutung des „Projekts“ und forderte den Freund auf, die Bemühungen zu seiner Verwirklichung fortzusetzen. Im Brief vom 9. Dezember (neuen Stils) 1830, in dem es um die s. E. notwendigen Kopien und Bücher für die Moskauer Universität geht, behauptete

⁴³ Pogodin benachrichtigte Ševyrev vom Empfang des „Projekts“ im Brief vom 10. April 1830: „Третьего дня получил от тебя проект ‘Эстетического музея’ и в восторге. Да здравствует княгиня! Она алмазными буквами вписывает свое имя в летопись Москвы, или лучше, всей России. Ее подарок дороже, значительнее целой области с народонаселением“ (Pis'ma M. P. Pogodina k S. P. Ševyrevu. 1829 god. S. predisl. i ob''jasnjenijami N. P. Barsukova. In: Russkij archiv. 1882. Nr. 6. S. 141–142). Pogodin setzte einige gemeinsame Freunde von dem „Projekt“ in Kenntnis, wie sich aus dem Postscriptum P. A. Muchanovs zu Pogodins Brief vom 29. April 1830 schließen lässt (zu diesem Oster schreiben machten insgesamt 16 Literaten kleine Postscripta, u. a. A. S. Puškin): „С восторгом читал ваше письмо из Рима. Проект ‘Эстетического музея’ в Москве – мысль счастливейшая!“ (Ebenda. S. 145).

⁴⁴ „Тогда ты в проекте сделаешь нужные перемены и, по утверждению, напечатаешь его в ‘Вестнике’ и всюду, т. е. в ‘Пчеле’, ‘Телеграфе’, ‘Галатее’, ‘Моск[овских] ведомостях’ и проч.“ (IRLI, Bestand 26, Nr. 14, Bl. 91v.).

⁴⁵ Diese Korrekturen betrafen Sekundäres (der in „Teleskop“ veröffentlichte Text enthält sie); die Struktur der Komposition erfuhr keine Veränderung.

⁴⁶ Vgl. Anm. 25–26.

⁴⁷ Ebenda. Bl. 118.

Ševyrev nicht ohne Hang zum Perfektionismus, dass ohne die Verwirklichung des „Projekts“ der Lehrstuhl für Ästhetik abzuschaffen sei.⁴⁸

Da von der Forschung zum „Projekt eines Ästhetischen Museums an der Moskauer Universität“ bereits viel geleistet wurde, möchte ich lediglich seinen Beziehungen zu Winckelmanns Gedankengut nachgehen.⁴⁹ L. Udolph wies zu Recht auf deutsche Wurzeln des „Projekts“⁵⁰ und seine Verbindung mit der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ hin; beide könnten als „Versuch eines Lehrgebäudes“ bezeichnet werden.⁵¹ Die Bezugnahme auf das opus magnum Winckelmanns wurde mit der Notwendigkeit erklärt, historische Prinzipien zu verfolgen. Das Gesamtkonzept der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ scheint für Ševyrev unumstößlich zu sein, obschon viele Einzelfehler in ihr entdeckt worden seien:

Желательно бы было в распределении оных следовать историческому порядку так, чтобы прогулка по галерее статуй живо олицетворяла для нас историю ваяния от начала до наших времен. Всякой, кто хотя поверхностно глядел на сей предмет, знает, сколько здесь разногласия во мнениях на счет стилей, времени статуй и проч. Бессмертный Винкельман испытал множество опровержений от опытного Гейне, от гениального скептика в истории искусств Рафаэля Менгса и от множества антиквариев Италии. Не смотря на то, сколько можно, соблюдем исторический порядок в распределении произведений ваяния.⁵²

Die erste Abteilung des Museums hätte ein „Vorraum zur glanzvollen griechischen Kunst“ („преддверие к блистательному искусству греческому“) und eine Präsentation ägyptischer und etruskischer Plastik bilden sollen; hier sollte eine Büste Winckelmanns aufgestellt werden.⁵³ Die zweite, die dritte, die vierte und die fünfte Abteilung waren für die Darstellung der vier Stile der griechischen Kunst nach einer Periodisierung aus der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ gedacht. Die sechste Abteilung hätte die christliche, unter dem Zaubermeißel Michelangelos auferstandene Kunst vorstellen sollen. Die siebte wäre dafür geeignet, die „Abweichung der Kunst von der Einfachheit der alten Griechen und von den von Michelangelo aufgezeigten Wegen in Richtung gewaltsamer und verbogener Formen“ zu zeigen, welche das Zeitalter Berninis und seiner Nachkommen kennzeichne. Die achte hätte aus

⁴⁸ „Не забывайте проекта. Без этого надо уничтожить кафедру эстетики!“ (Ebenda. Bl. 132v.).

⁴⁹ Ševyrev bekam schon im Winter 1830 die achteilige deutschsprachige Winckelmann-Ausgabe. Im „Projekt“ ist sowohl Fernows als auch Jansens Ausgabe erwähnt.

⁵⁰ Seit Anfang des 18. Jahrhunderts existierten Abguss-Sammlungen in Palästen deutscher Herrscher – zuerst in Düsseldorf, dann in Mannheim, Dresden usw. (EBERHARDT W. Das Akademische Kunstmuseum der Universität Bonn unter der Direktion von Fr. G. Welcker und O. Jahn. Opladen 1982, S. 67–68).

⁵¹ UDOLPH L. S. P. Ševyrev, 1820–1836. Ein Beitrag zur Entstehung der Romantik in Rußland. S. 154–155.

⁵² Teleskop. 1831. Nr. 11. S. 387.

⁵³ „Вход в сие преддверие украсится бюстом Винкельмана как первого истолкователя искусства, отверзшего нам сокровенный дотоле храм его“ (Ebenda).

Kopien von Statuen Canovas und Thorvaldsens bestehen sollen, in denen Ševyrev zufolge eine Rückkehr zur vollkommenen Einfachheit der antiken Kunst zu sehen sei, die durch das Christentum verklärt würde. Der Stil beider Künstler ist in Winckelmannscher Terminologie beschrieben – in den Werken des ersteren sei die Perfektion der Grazie von Praxiteles zu sehen; den Statuen des letzteren sei die „Höhe des Phidias-Stils“ eigen.⁵⁴ Die Gemäldesammlung hätte mit Kopien von fünf Bildern mit einer christlichen Thematik eröffnet werden sollen („Jüngstes Gericht“ Michelangelos, „Entschlafung Mariae“ Tizians, „Verklärung Christi“ und „Sixtinische Madonna“ Raffaels, „Martyrium der Hl. Agnes“ Domenichinos).

5. Winckelmann in späteren italienischen Tagebüchern und Reiseberichten Ševyrevs

In den anderen italienischen Tagebüchern Ševyrevs, die nach Juli 1830 einsetzen, wird Winckelmann selten erwähnt, obwohl Winckelmanns Lieblingsstatuen stets im Zentrum von Ševyrevs Überlegungen und der von ihm gezogenen Parallelen zwischen verschiedenen Kunstwerken standen. So war es auch während des zweiten Florenz-Besuchs im November 1831, als Canovas „Venus italica“ mit der Mediceischen Venus und anderen Statuen in der Tribuna verglichen wurde:

В этот раз я видел Венеру Кановы:⁵⁵ она прекрасно поставлена; окружена зеркалами и умножается бесчисленно; однако от этого происходит, что на оригинал не смотришь, а на отражение – и двоятся внимание; голова мне не столько нравится, как тело, особенно рука хороша и ножки, но одна щиколка, кажется, слишком выдалась; выражение лица не богини. Впечатление ее изгладилось при взгляде на Венеру Медичейскую. Какходишь в Трибуну, она первая предстает, налево Борцы и Фавн, направо Точильщик и Аполлино. В Точильщике я узнал знакомого римского умирающего Глadiatorа, что в Капитолии или просто Скифа: чисто то же лицо скифское, те же наросты на пальцах, одним словом, тот же стиль: это должно быть начало того же сюжета. Мнение Винкельмана не может быть справедливо.⁵⁶

Eine lange Passage ist der Niobe-Gruppe gewidmet, was mit der Bedeutung übereinstimmt, die ihr von Winckelmann in der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ zugesprochen wurde:

⁵⁴ „В произведениях первого увидим совершенство Праксительской грации, угаданной великим художником; в произведениях второго – высоту стиля Фидиева, освященную резцом христианским“ (Ebenda. S. 395).

⁵⁵ Napoleon bestellte „Venus italica“ bei Canova; der Imperator wollte mit dieser Statue die nach Paris abtransportierte Mediceische Venus ersetzen. Auch später, nach der Rückkehr der Mediceischen Venus nach Florenz, wurde die „Venus italica“ in der Tribuna ausgestellt (jetzt ist sie im Palazzo Pitti zu sehen).

⁵⁶ RNB, Bestand 870, Nr. 18, Bl. 9. Im letzten Satz geht es wieder um Winckelmanns Meinung, dass der kapitolinische „Sterbende Fechter“ in der Tat einen Herold darstellt.

Мы видели Ниобу. Лучшие фигуры: Ниоба сама с дочерью меньшою, она закрывает ее мантией. Скульптура сама в себе холодна: так ли бы живопись выразила страх и любовь матери? Но таковы ее средства. Далее: фигура бегущей дочери прекрасна, особенно драпировкой, свиваемой ветром; фигура сына, стоящего на колене и протянувшего другую ногу, с головою, поднятою вверх, как бы в знак презрения к грозе небесной (сия фигура повторена); фигура пораженного стрелою, долженствовавшая лежать во фронтоне перед одною из сестер, коей положение к сему относится; замечательны две фигуры мальчика, ставшего на скалу коленом. [...]

Глядя на Ниобу я совершенно соглашаюсь со мнением Рафаэля Менгса, что большая часть монументов, до нас дошедших, суть римские копии с оригиналов греческих. Многие фигуры заметно потеряли под резцом копииста их первое выражение, которое более отгадываешь, нежели видишь: это особенно заметно на сыне коленопреклоненном: есть такая же точно фигура в Капитолии – и, вероятно, обе суть копии, охладившие оригинал. Весьма замечательно, что колено его ушло в камень: зайдешь сзади, ноги нет: важное замечание, еще объясняющее искусство в природе и понятия древних об оном. Винкельман, приписывавший сие произведение Скопасу (не помню, когда он существовал?), говорит, что Ниоба есть один из древнейших памятников греческого ваяния; но мне кажется, что Ниоба должна занимать то же место в истории ваяния, какое Эврипидова трагедия в истории драматического искусства: при том же не совсем простые положения сыновей (*tours de force*), особенно линия вытянувшегося, то же свидетельствуют.⁵⁷

In Ševyrevs Reiseberichten nimmt das Winckelmannsche Thema im Vergleich zu den Tagebüchern und dem „Projekt“ verhältnismäßig wenig Platz ein. Ju. V. Mann betonte zu Recht eine außerordentliche Bedeutung der Klimatologie Winckelmanns für den Dichter,⁵⁸ indem er die folgende Passage aus „Otryvki iz pisem russkogo putešestvennika“ („Fragmente der Briefe eines russischen Reisenden“) zitierte:

Здесь следуют доказательства, взятые как из важных, так и из мелких предметов. Все они, большею частью, убеждают в давно известной мысли, что несмотря на духовную природу человека, климат имеет решительное и постоянное на нее влияние так, что обычаи, в течение веков сохраняющиеся и устоявшие против всего и даже против религии, не иначе могут объясниться, как сим влиянием. Вот почему великий Винкельман в своей истории искусства всегда начинает наблюдением климата у всех народов.⁵⁹

Zwar sind die meisten Reiseberichte Ševyrevs von der Überzeugung durchdrungen, dass der Süden die wahre Heimat der Künste sei und dass die Schönheit südlicher

⁵⁷ RNB, Bestand 870, Nr. 18, Bl. 9v.

⁵⁸ MANN Ju. V. Russkaja filosofskaja estetika (1820–1830-e gody). M. 1969. S. 171.

⁵⁹ Moskovskij vestnik. 1830. Č. 2. Nr. I. S. 84. Vgl. flüchtige Erwähnungen Winckelmanns in demselben Aufsatz (Ebenda. S. 76) und in Ševyrevs „Rimskie prazdniki (pis'mo iz Rima)“ (Teleskop. 1831. Č. II. Nr. 7. S. 417).

Nationen diejenige der nördlichen übertreffe, doch wird in den Berichten die Geschichte der Kunst selten thematisiert, und antike Statuen kommen fast nie zur Sprache. Winckelmann selbst erscheint vorwiegend als Autorität; die Kenntnis seiner Schriften wird vorausgesetzt. Dies erklärt, warum sein Name kaum erwähnt wird.

Die Auseinandersetzung mit der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ zählt zweifelsohne zu den wichtigsten Ereignissen von Ševyrevs Italienaufenthalt. Winckelmanns Konzepte bestimmten Ševyrevs Blick auf die Kunst und spiegelten sich zuerst in seinen Briefen, Tagebüchern, im „Projekt eines Ästhetischen Museums an der Moskauer Universität“ und in Reiseberichten wider. Der Winckelmannsche Hintergrund war stets auch in seinen späteren Schriften präsent. Es lohnt sich nun, das Augenmerk in den folgenden Kapiteln auf diese zu richten und Ševyrevs Rolle als die eines Verbreiters von Winckelmanns Ideen unter seinen Bekannten zu erhellen.

XVI. ŠEVYREVS KARRIEREJAHRE

I. Ševyrevs Rückkehr nach Moskau und sein kunsthistorisches Debüt

Zurück in Moskau (Ende September 1832), traf Ševyrev die Entscheidung, sich ganz der Universitätslaufbahn zu widmen. M. P. Pogodin leistete vielseitige Unterstützung und machte ihn mit dem Grafen S. S. Uvarov bekannt, der gerade zu dieser Zeit die Moskauer Universität inspizierte. Da ihm ein wissenschaftlicher Grad fehlte, war es für Ševyrev ausgeschlossen, eine Professur für russische Literatur anzutreten, was er angestrebt hatte. Lediglich dank Uvarovs Protektion wurde er am 27. September 1833 als Adjunkt des beehrten Lehrstuhls bestätigt – allerdings außerplanmäßig, ohne Gehalt und unter der Vorbedingung, der Fakultät möglichst schnell eine Dissertation vorzulegen. In den darauf folgenden Jahren entwickelte Ševyrev eine rege wissenschaftliche und pädagogische Tätigkeit; viele seiner Vorlesungen zur Geschichte und Theorie der Dichtung wurden in „Učenyje zapiski Imperatorskogo Moskovskogo universiteta“ und in „Žurnal Ministerstva narodnogo prosvješčenija“ publiziert. Diese Kurse wurden dann vom Autor überarbeitet und erschienen als Monographien.¹ Gleichzeitig beteiligte sich der poeta doctus am literarischen Prozess der 1830er Jahre, indem er zahlreiche Abhandlungen, Berichte und Rezensionen in Periodika drucken ließ.

Der Kunstgeschichte widmete Ševyrev 1833 zwei Beiträge – „Izjaščnye iskusstva v XVI veke“ („Schöne Künste im 16. Jahrhundert“) und „Bolonskaja škola“ („Bologneser Schule“).² Im ersten Aufsatz versucht er darzustellen, was zur Blüte der Kunst in dem „zersplitterten, kraftlosen, unter fremdem Joch leidenden Italien“ geführt hat. Dieses Verdienst gebühre, wie leicht aus Winckelmannscher Sicht zu erraten ist, den neu gefundenen antiken Meisterwerken. Sie hätten die besondere Vorliebe für die Bildenden Künste ausgelöst, die richtige Vorstellung vom Schönen gefestigt und zahlreiche Mäzene dazu bewegt, große Meister und ihre Schüler zu unterstützen. Im Unterschied zu den Malern des frühen 19. Jahrhunderts, die unreflektiert antike Plastiken kopiert und in die eigenen Gemälde eingeführt hätten, vergewärtigten die alten Statuen für die Renaissancekünstler eine zweite, ideale Natur, die sie studiert hätten und die sie zur Erschaffung „höherer Ideale“ inspiriert habe.³

Die Einschätzung Michelangelos in „Bolonskaja škola“ folgt dem, was Ševyrev schon in seinen Tagebüchern unter Winckelmanns Einfluss formuliert hat. Der große Künstler habe die antiken Werke nie übertroffen; er und seine Zeitgenossen hätten die „erhabene Einfalt“ („величавой простоты“)⁴ der alten Bildhauerei nie begrif-

¹ ŠEVYREV S. P. 1) *Istorija poëzii*. M. 1835. Bd. 1 (2. Aufl.: SPb. 1887); SPb. 1892. Bd. 2; 2) *Teorija poëzii v istoričeskom razvitii u drevnich i novych narodov*. M. 1836.

² ŠEVYREV S. P. 1) *Izjaščnye iskusstva v XVI veke*. In: *Učenyje zapiski Imperatorskogo Moskovskogo universiteta*. 1833. Č. 2. Nr. 4. S. 77–133; 2) *Bolonskaja škola*. In: *Kometa Bely*. M. 1833. S. 217–245.

³ ŠEVYREV S. P. *Izjaščnye iskusstva v XVI veke*. S. 96.

⁴ *Ebenda*. S. 109.

fen. Die Entdeckungen des Farnesischen Herkules, des Torsos von Belvedere und der Laokoon-Gruppe hätten Michelangelos Schöpfungen Eigenschaften des hohen Stils („печать высокого стиля“)⁵ verliehen, doch hätten seine Statuen keine „plastische Ruhe, sondern die malerische Spannung“.⁶

Dem russischen Dichter zufolge sei Michelangelos Einfluss auf spätere Bildhauer unheilvoll gewesen (hier wiederholt Ševyrev fast wörtlich die entsprechende Meinung Winckelmanns). Gerade das Studieren von Michelangelos Statuen bedingte „die überzogene Spannung und die Komplexität“ von Giambologna; Bernini sei derjenige gewesen, der die Bildhauerei dann völlig verzerrt hätte.⁷

Die weitere Analyse des Aufsatzes „Izjaščnye iskusstva v XVI veke“ erübrigt sich, da sich Ševyrev darin der italienischen Architektur zuwandte. Noch weniger aufschlussreich für das Thema ist die andere oben genannte Abhandlung „Bolonskaja škola“. Der Dichter enthielt sich bei der Beschreibung der Bologneser Gemäldegalerie allgemeiner und theoretischer Äußerungen und stützte sich lediglich auf „empirische“ Aufzeichnungen im eigenen Tagebuch.

Ševyrevs Aufsätze zur Geschichte der italienischen Kunst vertraten allgemeine Maßstäbe, die für das russische Publikum wenig Neues erhielten und z. B. V. I. Grigorovičs früherem „Žurnal izjaščnych iskusstv“ zu entnehmen waren. Jedoch unterschieden sich Ševyrevs Deklarationen im Sinne Winckelmanns von denen seiner Vorläufer sowohl durch tiefgeföhlte Darlegung als auch durch beeindruckende Kenntnisse, die Ševyrev aus Italien mitbrachte. Auch für die Beiträge des Dichters auf benachbarten Gebieten war Winckelmanns Gedankengut bedeutsam.

2. Die deutsche Entdeckung der „wahren Antike“ in Ševyrevs literaturgeschichtlicher Konzeption

Winckelmanns Name erscheint auf den ersten Blick recht unerwartet in Ševyrevs Aufsatz „O kritike voobšče i u nas v Rossii“ („Über Kritik insgesamt und bei uns in Russland“)⁸, der sowohl einen polemischen, gegen die Boulevardblätter gerichteten Teil als auch allgemeine Überlegungen über Aufgaben der Kritik und ihre Rolle bei der Erschaffung vortrefflicher literarischer Werke enthält. Ševyrev beharrt auf der Bedeutung der deutschen Erfahrung für die russische Literatur („Пример Германии бесконечно важен для нас“), da Deutschland – wie auch Russland – als Land der späten literarischen Entwicklung bezeichnet werden müsse.⁹ Dies heiße, dass Lite-

⁵ Vgl. in den oben zitierten Exzerpten Ševyrevs aus der „Geschichte der Kunst des Altertums“: „2) Стиль высокой – смелость и идеальность [...]“ (RNB, Bestand 850, Nr. 43, Bl. 7v.).

⁶ „Но положения статуи М. Анжело не имеют пластического покоя, а какое-то живописное напряжение“ (ŠEVYREV S. P. Izjaščnye iskusstva v XVI veke. S. 109–110).

⁷ Ebenda. S. 111.

⁸ Moskovskij nabljudatel', žurnal enciklopedičeskij. 1835. Č. I. S. 493–525.

⁹ Anders geschieht dies Ševyrev zufolge in den Ländern früher literarischer Entwicklung: zuerst entstünden vorbildliche Meisterwerke im antiken Griechenland und dann die sie analysierende Kritik.

ratur in einem solchen Land mit der Nachahmung beginne, sich Errungenschaften anderer Literaturen aneigne und dann dank der Kritik ihren eigenen Weg finde.¹⁰

Образованная национальная словесность в Германии, словесность, восшедшая на степень высокого искусства, началась с блистательного развития критики ученой и глубокомысленной. Лессинг, Винкельман и Гердер предшествовали в Германии Шиллеру, Гете и Жан-Полу. До Лессинга словесность немецкая образовывала только язык, а высокие произведения искусства в немецкой словесности явились после критики и даже были плодом ее усилий. Вся словесность немецкая, можно сказать, вышла из критической школы. Гений Шиллера и Гете исполнил то в Германии, о чем мечтала, что до них предчувствовала критика. Это явление, представляемое нам словесностью Германии, имеет всемирную важность, которой значение я постараюсь объяснить далее, но имеет сверх того важность относительную к нашей отечественной литературе, которая по месту своему представляет многие сходства с литературой Германии.¹¹

Ševyrev betrachtet die Literaturgeschichte als Kampffeld dreier Kräfte; dies seien: der freie Geist der Literatur, der sich instinktiv jeglicher Kontrolle zu entziehen suche; die Wissenschaft und die Tradition, die dieses rebellische Element mittels ihrer Vorschriften zähmten und alles Lebendige abtöteten; die Kritik, die als Schlichter auftrete und die „das Leben und das Gesetz“ ins Einvernehmen bringen solle. Im 18. Jahrhundert sei Frankreich eine „Hochburg der Wissenschaft und ertötender Tradition“ („была оплотом науки и мертвящего предания“) gewesen und habe eine beengende Wirkung („стеснительное влияние“) auf die Literaturen aller europäischen Völker ausgeübt.¹²

Im Folgenden erklärt und konkretisiert Ševyrev, worin das Verdienst der deutschen Kritik – also der oben genannten Winckelmann, Lessing und Herder – um die europäische Literaturentwicklung bestehe. Als die Wissenschaft und die Tradition die „gebärende Literatur“ gefesselt hätten, sei die Kritik, bewaffnet mit allen Schätzen der Gelehrsamkeit, „im Lande der tiefen philosophischen Reflexion“ erschienen. Mit der Fackel des neuen Gedankens habe sie das bis dahin unverstandene Altertum

¹⁰ Als Quelle dieser These muss der Anfangssatz des Kapitels „Lessing et Winckelmann“ aus „De l'Allemagne“ von Mme de Staël angenommen werden (dazu Kap. XII, 1, Anm. 23). Ševyrev entwickelte diesen Gedanken wohl erstmals in seinem Tagebuch im Herbst 1830: „Литература греческая имела *естественное* развитие, так что история греческой поэзии, означенная именами Гомера, Пиндара, Эсхила, Софокла, Эврипида и Аристофана, есть олицетворенный живой курс пиятики. Литературы новейших народов, напротив, имеют искусственное развитие: надобны Винкельманы, Гердеры и Лессинги, чтобы очищать засоренные источники национального направления. Критика предшествует национальным произведениям. Так и наша литература должна иметь искусственное развитие с сознанием, вследствие умственного убеждения, которому и поможет инстинкт гения [...]“ (RNB, Bestand 850, Nr. 14, Bl. 97v.).

¹¹ Moskovskij nabljudatel', žurnal énciklopedičeskij. 1835. Č. I. S. 495–496.

¹² Ebenda. S. 505.

erhellte, die Rechte der neuen Kunst anerkannte, sie aus der Gefangenschaft der scholastischen Vorschriften befreit und ihr neues Leben eingehaucht.¹³

Die Situation im Russland der 1830er Jahre ist Ševyrev zufolge genau umgekehrt. Die ungebändigte schöpferische Phantasie rege zur vollständigen Abschaffung aller Regeln und aller Schönheitsgesetze an, überschütte die Wissenschaft mit Spott und wolle die totale Anarchie in der Kunst.¹⁴ Die Aufgabe der Kritik bestehe folglich darin, die Wissenschaft und die Tradition vor den Künstlern zu rehabilitieren und eine mäßigende Wirkung auf die Kunst auszuüben.

Diese Deklarationen gestatten es m. E., Ševyrevs vorbehaltlose Reputation eines Romantikers etwas zu korrigieren. Aus den oben zitierten Ausführungen geht hervor, dass der Dichter nach einem „gemäßigten Weg“ für die russische Literatur suchte, der absolute Subjektivität ausschloss, rationalistische Begründung der Ästhetik erlaubte und den Werten der Weimarer Klassik nicht widersprach. In solchem Zusammenhang ist Winckelmanns Präsenz in den kritischen, auf den literarischen Prozess bezogenen Aufsätzen Ševyrevs verständlich – Winckelmann habe die „wahre Antike“ und damit rechte Orientierungslichter für die ganze europäische Kultur entdeckt sowie Vorbilder für die auf philosophischem Wissen basierende Kritik geschaffen.¹⁵

3. Das Griechenbild Ševyrevs im zweiten Band seiner Geschichte der Dichtung

Ševyrevs Vorlesungen zur Geschichte und Theorie der Dichtung 1834–1837 und die auf ihrer Basis veröffentlichten Werke wurden zu einem Ereignis im intellektuellen Leben der Moskauer Universität. Besonderes Aufsehen erregte der erste Band der „Istorija poëzii“ („Geschichte der Dichtung“, 1835),¹⁶ der in erster Linie den Ägyptern und Juden gewidmet ist. Der zweite Band der „Istorija poëzii“ ist für das Thema

¹³ Ebenda. S. 505.

¹⁴ Ebenda. S. 506.

¹⁵ Es sei darauf hingewiesen, dass M. P. Pogodin Winckelmann und Lessing 1827 in ähnlichem Kontext in seiner Rezension der Rede N. D. Ivančin-Pisarevs „Reč' v pamjat' istoriografu Rossijskoj imperii“ erwähnte (höchstwahrscheinlich unter Ševyrevs Einfluss): „Как же удивится он, услышав, что в продолжение пятнадцати лет не произнесено ни одного общего положительного суждения об истории Карамзина, ни справедливого, ни несправедливого. С нашей изящной статуи стерли несколько пыльных пятен, – но какие лексинги и винкельманы определили ее достоинство?“ (Moskovskij vestnik. 1827. Č. 3. Nr. 10. S. 174).

¹⁶ So äußerten sich Puškin und Gogol' wohlwollend über die Monographie; Nadeždin übte dagegen scharfe Kritik an ihr. Gegen Nadeždins Aufsätze, die 1836 in den Nummern 4, 8 und 11 des „Teleskop“ erschienen, polemisierte Ševyrev im selben Jahr in den Teilen 6 und 7 des „Moskovskij nabljudatel“. Die einander ergänzenden Listen der Rezensionen der „Istorija poëzii“ siehe: MEŽOV V. I. Sistematičeskij katalog russkim knigam, prodajuščimsja v knižnom magazine A. F. Bazunova [...] s ukazaniem kritičeskich statej, recenzij i bibliogr. zametok [...] s 1825 do 1869 goda. SPb. 1869. Nr. 9647; UDOLPH L. S. P. Ševyrev, 1820–1836. Ein Beitrag zur Entstehung der Romantik in Rußland. Köln; Wien 1986. S. 386.

viel wesentlicher: sein Inhalt, obwohl das Buch posthum (1892) erschien, war den zahlreichen Hörern von Ševyrevs Vorlesungen bekannt und nahm dadurch Einfluss auf das literarische Leben der 1830er Jahre.

Der zweite Band behandelt die altgriechische Literatur und endet mit einer Übersicht über die römische. Die zwölfte Vorlesung eröffnet das Buch; sie enthält eine allgemeine Charakteristik der altgriechischen Kultur. Wie auch Winckelmann in der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ unterstreicht Ševyrev den prinzipiellen Unterschied zwischen den asiatischen Gesellschaften und den altgriechischen *polesin*, die weder Kasten noch religiösen Fanatismus kannten und erstmals den europäischen Typus der Zivilisation hervorbrachten.¹⁷ Seien die Orientalen „in ewigen Windeln“, fördere der Westen die freie Entwicklung seiner Bürger. Das Klima und die gesellschaftliche Ordnung hätten zur Herausbildung der Europäer viel beigetragen, die ohne die altgriechische Kunst nicht denkbar sei. Diese habe den Menschen zum „hohen Vorbild der idealischen Schönheit“ erhoben, seine Erziehung zur Perfektion gebracht und ihn zum Bürger gemacht. Das alte Griechenland sei als die Wiege der Kultur zu betrachten; hier habe der Mensch erstmals seine Persönlichkeit frei zu entfalten begonnen, was seinen unaufhaltsamen Trieb zur Vervollkommenheit begründe.¹⁸

In seiner Charakteristik der altgriechischen Mythologie stützt sich Ševyrev auf die Werke von G. F. Creuzer, J. H. Voss, A. H. L. Heeren und A. Wendt. Er begann sie noch in Italien zu studieren und setzte dies in Moskau fort. Im Folgenden geht der *poeta doctus* auf das Klima Griechenlands ein, was auf seine frühere Vertiefung in die Klimatologie Winckelmanns hindeutet. In Übereinstimmung mit seinem deutschen Vorläufer postuliert Ševyrev die These von den größeren Begabungen der südlichen Nationen: Die Griechen seien die künstlerische Nation in der antiken Welt gewesen, wie die Italiener in der neuen.¹⁹ Natürliche Bedingungen und die körperliche Schönheit der alten Griechen habe dazu geführt, dass sie die höhere, idealische Schönheit zu begreifen imstande gewesen seien und sich am stärksten den transzendenten Archetypen in ihren Kunstwerken angenähert hätten.²⁰

Winckelmanns Schlussfolgerungen werden von Ševyrev auf die Geschichte der Dichtung projiziert, ähnlich wie auch in den Werken der Brüder Schlegel:

Из-за этого-то характера оригинальности, соединенной с идеальным совершенством, происходит в поэзии греческой самое естественное развитие всех родов поэзии в типах, представляющих образцы совершенно идеальные.²¹

¹⁷ „В Азии свободная воля человека уничтожена или общественными кастами, или идеею религиозного фанатизма“ etc. (ŠEVYREV S. P. *Istorija poézii*. SPb. 1892. Bd. 2. S. 2).

¹⁸ Ebenda. S. 3. Vgl. Zitate aus Goethes „Skizzen zu einer Schilderung Winckelmanns“ im Kap. XIV, 3, die m. E. von Ševyrev für „Moskovskij vestnik“ übersetzt wurden.

¹⁹ Ebenda. S. 13.

²⁰ Ebenda. S. 22.

²¹ Ebenda. S. 22.

In den Vorlesungen XVII und XVIII ist die Abhängigkeit Ševyrevs vom Winckelmannschen Gedankenkomplex noch deutlicher. Da hier auf die vierte Vorlesung in A. von Schlegels „Ueber dramatische Kunst und Literatur“ verwiesen wird,²² muss bei der weiteren Darlegung die Vermittlerrolle dieses, ebenfalls von Winckelmann beeinflussten Werks berücksichtigt werden.

In seiner dritten Vorlesung richtet Schlegel sein Augenmerk auf den Aufbau des griechischen Theaters.²³ Im Anschluss begründet er die Gleichstellung der antiken Tragiker mit den Bildhauern²⁴ und definiert sein Verständnis des Wesens der Bildhauerei, so wie das früher Winckelmann getan habe: „Schönheit ist der Zweck der Skulptur, und für die Schönheit ist Ruhe die vortheilhafteste Verfassung“.²⁵ Am Schluss des Kapitels liefert Schlegel begeisterte Beschreibungen zweier Lieblingsgruppen Winckelmanns – Niobe und Laokoon, da sie wie auch die antike Tragödie die Betrachter zu den Überlegungen über den Sinn des irdischen Daseins aufgefordert hätten. In diesem Zusammenhang werden Winckelmanns Beschreibungen gepriesen.²⁶

Weitere Parallelen zu den plastischen Meisterwerken werden in der vierten Vorlesung gezogen: Aischylos wird dem Phidias, Sophokles dem Polyklet, Euripides dem Lysipp gleichgestellt. Der Stil des ersten sei „groß, strenge und nicht selten hart“; die Manier des zweiten bestehe im „vollendeten Ebenmaaß und harmonischer Anmuth“; der Stil von Euripides sei „weich und üppig, ausschweifend in seiner seichten Fülle“. Diese Charakteristika werden dann bei der Analyse einzelner Theaterstücke der oben genannten Autoren angewandt.

Die entsprechenden Vorlesungen in „Istorija poëzii“ sind anders aufgebaut. Die Problematik der altgriechischen Tragödie sieht Ševyrev im Ringen des Menschen mit dem Verhängnis: dies komme erstmals in Aischylos' Werken zur Sprache.²⁷ Gerade sie bewertet Ševyrev nach den Begriffen „Einfalt und Größe“ („простота и величие“):

²² SCHLEGEL A. W. VON. Ueber dramatische Kunst und Literatur. Heidelberg 1809. Th. I. S. 76–31.

²³ Wie bereits angemerkt, überprüfte Ševyrev die Richtigkeit dieser Beschreibung während seines Pompeji-Besuches am 7. September 1829 mit „Ueber dramatische Kunst und Literatur“ in der Hand und fand sie nicht ganz korrekt (ŠEVYREV S. P. Dnevnik. Podgot. teksta, publ. i primeč. M. I. Medovogo. In: Ežekvartal'nik ruskoj filologii i kul'tury. R[ussian] S[tudies]. 2000. Bd. 3. Nr. 3. S. 167; ŠEVYREV S. P. Dnevnik 1829–1830 gg. In: RNB, Bestand 850, Nr. 14, Bl. 59v.).

²⁴ „Die Vergleichung mit der alten Tragödie liegt hier um so näher, da wir wissen, daß sowohl Aeschylus als Sophokles eine Niobe, der letzte auch einen Laokoon gedichtet“ (SCHLEGEL A. W. VON. Ueber dramatische Kunst und Literatur. Th. I. S. 129).

²⁵ Ebenda. S. 128. Vgl.: „Die Schönheit, als der höchste Entzweck und als Mittelpunkt der Kunst [...]“ (WINCKELMANN J. J. Geschichte der Kunst des Alterthums. Dresden 1764. S. 142).

²⁶ „Winckelmann spricht darüber unübertrefflich [...]“ etc. (SCHLEGEL A. W. VON. Ueber dramatische Kunst und Literatur. Th. I. S. 128).

²⁷ ŠEVYREV S. P. Istorija poëzii. SPb. 1892. Bd. 2. S. 92. Schlegel formuliert dies etwas anders, indem er von der „unergründlichen Macht des Schicksals“ spricht.

В произведениях же Эсхила в первый раз с такою силою является идея судьбы, особенно в этом исполинском „Промифее“, который для меня есть самый первоначальный, высочайший тип греческой трагедии, первое ее сильное и полное чадо, в котором со всею простотою и величием, свойственными первобытным произведениям, выразилась вполне идея греческой драмы.²⁸

Nach diesen allgemeinen Deklarationen geht Ševyrev zur Behandlung folgender Aspekte über: 1. Einrichtung des griechischen Theaters (dieser Punkt wird von Schlegel viel ausführlicher und etwas anders beleuchtet); 2. Inhalt und Form der altgriechischen Tragödie; 3. Charakteristik der drei großen Tragiker.²⁹ Dabei übernimmt Ševyrev besonders gern jene Stellen aus „Ueber dramatische Kunst und Literatur“, die auf die Verbindung des antiken Theaters mit der Bildhauerei eingehen: die Gruppierung der Figuren auf der breiten Bühne habe sich nach der Komposition der Basreliefs gerichtet,³⁰ die Idealität sei sowohl der Ausführung der griechischen Dramen als auch dem Gehalt eigen.³¹ Ševyrev findet Schlegels Gleichstellung der drei großen Tragiker mit den drei großen Bildhauern „tief und gründlich“. Sophokles entspreche dennoch nicht Polyklet, sondern Skopas.³²

Aischylos' Tragödien werden von Ševyrev besonders eingehend betrachtet; zum Schluss des ihnen gewidmeten Abschnitts kommt er wieder auf die ihnen eigenen Qualitäten von „Einfalt und Größe“ und erläutert sie (bei Schlegel findet sich nichts Ähnliches):

Простота и, так сказать, малость трагического действия ведет к тому, что хор в Эсхиловых трагедиях берет еще сильное господство над действием и иногда над диалогом. [...] Вторая отличительная черта в физиогномии Эсхила есть величавость. В искусстве, как и в природе, все первоначальные произведения носят на себе печать могущества. [...] Эта величавость и сила исполинская граничит иногда и с суровостью, даже грубостью. [...].³³

Den Schlüssel zur „plastischen, harmonischen Größe der tragischen Gruppen“ bei Aischylos („пластическая, стройная величавость этих трагических групп“) sieht Ševyrev in J. Flaxmans Illustrationen zu seinem Theater und empfiehlt sie den Lesern.³⁴

Ševyrev zufolge distanzierte sich Sophokles von der extremen Einfalt der Schöpfungen des Aischylos und führte die dritte handelnde Gestalt ein; die Größe seiner

²⁸ Ebenda. S. 93.

²⁹ Ebenda. S. 93.

³⁰ Ebenda. S. 98. Vgl.: SCHLEGEL A. W. VON. Ueber dramatische Kunst und Literatur. Th. I. S. 100.

³¹ ŠEVYREV S. P. Istorija poézii. SPb. 1892. Bd. 2. S. 98. Vgl.: SCHLEGEL A. W. VON. Ueber dramatische Kunst und Literatur. Th. I. S. 115.

³² ŠEVYREV S. P. Istorija poézii. SPb. 1892. Bd. 2. S. 105.

³³ Ebenda. S. 113.

³⁴ Ebenda. S. 113.

Schöpfungen sei nie rau; er liebe die Menschheit, aber selbstverständlich die erhabene, veredelte, während der besten Minuten ihres Lebens.³⁵ Sophokles entspreche also dem „hohen Stil“ in Winckelmanns Periodisierung antiker Kunst; seine Werke seien von Harmonie und Ausgewogenheit durchdrungen; diese bildeten die „erste Vorbedingung der idealischen Schönheit“ („первое условие идеального изящества“).³⁶

In der XIX. Vorlesung wendet sich Ševyrev Euripides zu, der „den tragischen Kothurn“ sich zum Untergang habe neigen lassen. Hier findet der Dichter einen Grund, die französischen Klassizisten der falschen Interpretation der Antike zu bezichtigen (sie hätten gerade Euripides am meisten geschätzt), und greift auf eine der literaturgeschichtlichen Hauptthesen A. von Schlegels zurück. Dadurch betont er die deutsche Herkunft eigener Ansichten und ihre Verwandtschaft mit den großen kritischen Errungenschaften dieser Nation.

Der Vergleich von „Istorija poézii“ mit Schlegels Buch zeigt, dass Ševyrev Schlegels „Ueber dramatische Kunst und Literatur“ wegen des gleichen Betrachtungsobjekts (Tragödien von Aischylos, Sophokles und Euripides) mehrfach zitierte und dieses Buch als Faktenquelle benutzte. Zwar setzt Ševyrev ebenso wie Schlegel die drei großen Tragiker den drei Bildhauern der Antike gleich und zieht wie sein deutscher Kollege zahlreiche Parallelen zwischen den plastischen und den dichterischen Meisterwerken, doch teilt er eigene Beobachtungen mit, gruppiert die Materialien anders und ergänzt sie. Die Kategorien Winckelmanns sind für Ševyrev von größerem Belang als für A. von Schlegel und er setzt sie auch dort ein, wo Schlegel dies nicht tut.

4. Würdigung Winckelmanns in Ševyrevs „Theorie der Dichtung in der historischen Entwicklung bei den alten und neuen Völkern“

Im Unterschied zur „Istorija poézii“ löste Ševyrevs „Teorija poézii v istoričeskom razvitii u drevnich i novych narodov“ („Theorie der Dichtung in historischer Entwicklung bei den alten und neuen Völkern“) weder großen Widerhall noch anhaltende Diskussionen aus.³⁷

Im Geleitwort zur Monographie zieht Ševyrev wieder gegen die Dogmen in der Kunst zu Felde (die französischen Klassizisten werden hier erneut angefochten) und beteuert die Dringlichkeit allgemeintheoretischer und ästhetischer Werke für Russland.³⁸ Der Hauptteil beginnt mit der Analyse der Ansichten der alten Griechen zum

³⁵ Ebenda. S. 121.

³⁶ Ebenda. S. 122.

³⁷ Lediglich „Biblioteka dlja čtenija“, „Žurnal Ministerstva narodnogo prosvěščenija“ und „Moskovskie vedomosti“ veröffentlichten kurze Ševyrev gewogene Rezensionen des Buches. Bibliographische Daten siehe: MEŽOV V. I. Sistematičeskij katalog russkim knigam, prodajušimsja v knižnom magazine A. F. Bazunova [...]. SPb. 1869. Nr. 9697.

³⁸ ŠEVYREV S. P. Teorija poézii v istoričeskom razvitii u drevnich i novych narodov. M. 1836. S. 2.

Wesen der Kunst; im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen Plato und Aristoteles. Der erstere liegt Ševyrev mehr am Herzen, und er versucht Platos verstreute Äußerungen als Ganzheit darzulegen. In Aristoteles sieht Ševyrev den Hauptvorgänger des Klassizismus; seine Theorie sei ein Kodex unumstößlicher Regeln. Der antike Teil wird mit der Übersicht über Pseudo-Longinos' Traktat „Über das Erhabene“ abgeschlossen.

Im Folgenden beleuchtet Ševyrev einige theoretische Ansätze neuuropäischer Denker: in Italien (vor allem T. Tasso), in Frankreich (N. Boileau, Ch. Batteux, J. F. Marmontel, La Harpe) und in England (J. Dryden, J. Addison, A. Pope, S. Johnson, H. Blair). Mehr als ein Drittel des Buches nimmt der Schlussteil „Teorija poëzii v Germanii“ („Theorie der Dichtung in Deutschland“) ein.³⁹ Ausführlich werden hier Ansichten von Wolff, Kant, Lessing, Herder, Schiller, Goethe, der Brüder Schlegel, F. Bouterwek, F. Ast, C. F. Bachmann und Jean Paul behandelt.

Winckelmann sind lediglich zwei Absätze gewidmet,⁴⁰ die jedoch vom Allgemeinkonzept der Monographie untrennbar sind. Ševyrev geht von der Verwandtschaft der antiken Dichtung mit der Bildhauerei aus. Obgleich Winckelmanns Beitrag hauptsächlich die letztere betreffe, habe er wie kein anderer einen großen Beitrag zum Verständnis der ersteren geleistet („[...] он занимался другим родом искусства, нежели наше, но, по сродству древнего ваяния с древнею поэзиею, более, нежели кто-нибудь, способствовал к определению пластического характера сей последней“).⁴¹

Seinem Text fügt Ševyrev drei Aussagen über Winckelmann in eigener Übersetzung bei: von Schelling („Der Mann klassischen Lebens und klassischen Wirkens [...]“ etc.),⁴² von Menzel („Luther emanzipierte die gesunde Vernunft, [...] Winckelmann emanzipierte den gesunden Geschmack [...]“ etc.)⁴³ und von Herder („Einem Winckelmann, der sich so ganz nach den Alten gebildet, der in Griechenland lebet und webet [...]“ etc.).⁴⁴ Dann geht Ševyrev erneut auf die Bedeutung Winckelmanns für die neuuropäische Kunst und Literatur ein. Als Winckelmann den Geist der antiken Bildhauerei begriffen habe, habe er zugleich den Charakter der altgriechischen Dichtung entdeckt; seine „Geschichte der Kunst des Alterthums“ sei der beste Kommentar zur griechischen Epik und Tragödie. Seine Entdeckungen hätten dem manie-

³⁹ Ebenda. S. 219–372.

⁴⁰ Als Ševyrev an der „Teorija poëzii“ schrieb, hatte er die achtbändige Winckelmann-Ausgabe (Dresden 1808–1820) vor sich, wie dies aus einer Fußnote hervorgeht (Ebenda. S. 8).

⁴¹ Ebenda. S. 245–246.

⁴² SCHELLING F. W. J. Ueber das Verhältniss der bildenden Künste zu der Natur. Eine Rede am 12. Oktober gehalten in der Akademie der Wissenschaften. Krüll 1808. S. 12. Höchstwahrscheinlich übersetzte Pogodin Mitte der 1820er Jahre diese Rede, wie dies aus seinem Tagebucheintrag vom 20. April 1824 hervorgeht (BARSUKOV N. P. *Žizn' i trudy M. P. Pogodina*. SPb. 1888. Bd. I. S. 280, 342).

⁴³ MENZEL W. Die deutsche Literatur. Stuttgart 1836. Bd. 3. S. 161. Vgl. in russischer Übersetzung: *Nemeckaja slovesnost'. Iz knigi W. Mencelja*. SPb. 1838. Č. II. S. 185–186.

⁴⁴ HERDER J. G. Kritische Wälder. Erstes Wäldchen, Lessing's Laokoon gewidmet. In: HERDER J. G. Werke in zehn Bänden. Hrsg. von G. E. Grimm. Fr. a. M. 1993. Bd. V. S. 64.

rierten Stil Berninis das Handwerk gelegt. Ohne ihn wäre die antike Bildhauerei unter den Meißeln von Canova und Thorvaldsen nie auferstanden; Goethe hätte nie seine „Iphigenie auf Tauris“ und den ersten Teil von „Helena“⁴⁵ verfasst; A. Schlegel wäre nie imstande gewesen, das antike Theater erfolgreich zu untersuchen.⁴⁶

Wie leicht zu bemerken ist, entwickelt „Teorija poëzii“ Ansichten weiter, die Ševyrev erstmals in dem Aufsatz „O kritike voobščë i u nas v Rossii“ formuliert hat. Die Gesamtkonzeption wird hier auf die Antike ausgeweitet, was Winckelmanns Rolle noch gewichtiger macht – als die eines Kämpfers gegen den schon in der Antike verwurzelten Dogmatismus und als denjenigen, der Prozesse auslöste, die weitgehende Folgen für viele Bereiche der neuuropäischen Kultur hatten.

5. Raffael als Erbe der antiken Bildhauerei und Mittelpunkt der italienischen Malerei (Ševyrevs öffentliche Vorlesung 1851)

Im Frühjahr 1851 hielten fünf Moskauer Professoren – B. Ja. Gejman, K. Rul'e, S. M. Solov'ev, T. N. Granovskij und Ševyrev – Vorlesungen für breiteres Publikum. Für seinen Auftritt wählte Ševyrev eines seiner Lieblingsthemen – die Geschichte der italienischen Kunst mit Raffael als Höhepunkt.⁴⁷ Obwohl Winckelmann unter den Autoren, die Ševyrev zitiert, nicht vorkommt, ist sein Einfluss auf den poeta doctus entscheidend.⁴⁸ Schon am Anfang seiner ersten Vorlesung (Ševyrev hielt insgesamt vier) zitierte der Dichter eine Passage aus Raffaels Brief an Baldassare Castiglione, wo er erklärt, einer Idee des Schönen in seinem Schaffen zu folgen,⁴⁹ – gerade diese Stelle zitiert auch Winckelmann in den „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke“ als einen seiner wichtigsten Ausgangspunkte. Des Weiteren verkündet Ševyrev, was er unter den Aufgaben der Künstler verstehe,

⁴⁵ Ševyrev übersetzte 1827 dieses Zwischenspiel aus dem zweiten Teil von „Faust“ für „Moskovskij vestnik“ (GETE. Otryvok iz meždudejstvija k „Faustu“: „Elena“. In: Moskovskij vestnik. 1827. Č. 6. Nr. XXI. S. 3–8) und widmete ihm einen kritischen Aufsatz (ŠEVYREV S. P. Elena, klassičesko-romantičeskaja fantasmagorija. Meždudejstvie k „Faustu“ iz soč[inenij] Gete. In: Ebenda. S. 79–93). Zwar ist Winckelmann namentlich in diesem Artikel nicht genannt, doch wurde sich Ševyrev im Laufe der Zeit der Rolle von Winckelmanns Schriften für diese Szene bewusst.

⁴⁶ „Винкельман, постигши дух древнего искусства в ваянии, которого стихия господствовала у греков, открыл путь к объяснению характера древней поэзии“ etc. (ŠEVYREV S. P. Teorija poëzii v istoričeskom razvitii. S. 246–247).

⁴⁷ ŠEVYREV S. P. Očerok istorii živopisi ital'janskoj, sosredotočenoj v Rafaële i ego proizvedenijach. četyre publičnyh lekcii. In: Publičnye lekcii o[r]dinarnych professorov Gejmana, Rul'e, Solov'eva, Granovskogo i Ševyreva. M. 1852. S. 1–135 (getrennte Paginierung der Beiträge).

⁴⁸ Ševyrevs Quellen finden sich großenteils in den Fußnoten: Schriften von Leonardo da Vinci, G. Vasari, A. R. Mengs, A. Ch. Quarenère de Quinci, L. Cicognara, A. N. Didron, G. Rossini et al.

⁴⁹ Ebenda. S. 12.

und legt dabei Winckelmanns Theorie der „idealischen Schönheit“ dar, die durch das Sammeln der in der Natur verstreuten Schönheiten zu erschaffen sei.⁵⁰

Als Kontrastfigur zu Raffael fungiert wie früher Michelangelo, dessen Unrast der „ruhigen Größe“ („величавое спокойствие“) und „absoluten Ruhe“ („совершенное спокойствие“) des ersteren entgegengestellt wird. Raffaels Werke seien die Widerspiegelung seiner Seele und des in ihr geborgenen Ideals der Schönheit.⁵¹ Die Abhängigkeit Ševyrevs vom Menschenbild der Weimarer Klassik fällt dann noch deutlicher ins Auge – der Renaissancemaler sei der Künstler gewesen, der alle seine Kräfte harmonisch entfaltet und die volle Selbstbeherrschung erreicht habe:

Это величавое спокойствие художника, разлитое в целом на всех его произведениях, какое бы действие бурное они ни представляли, есть отражение его собственной души и в ней того идеала красоты, который он носил в груди своей и сознавал в себе спокойно. Это спокойствие возможно бывает только тогда, когда художник совершенно раскрыл все свои силы и достиг полного самообладания.⁵²

Diese harmonische, winckelmannisch gefärbte Ruhe sei das gewesen, was Raffael mit antiker Bildhauerei verwandt gemacht habe und die er in der Malerei zum Ausdruck zu bringen imstande gewesen sei:

Микель-Анжело вносил свою страсть в древнее ваяние. Его статуя не есть древняя статуя. Она одушевлена тою страстию, которою жила душа самого художника, беспрерывно взволнованная. Рафаэль, напротив, умел переносить спокойствие и веселость древнего ваяния в новую живопись, и между тем он не нарушал ни духа, ни прав жизни своего искусства. Когда смотришь на его Галатею, приходит на мысль такой образ: представьте себе, что ожила древняя статуя, вдруг покрылся мрамор телесною краскою, загорелись глаза, вспыхнула в них душа... Таково живое родство живописи и древнего ваяния у Рафаэля. Он отгадал, как бы искусство древнее выражалось кистью, он перевел его на свой язык. Древний резец и новая кисть в его гении поняли друг друга.⁵³

Ševyrevs Vorlesungen über Raffael enthielten nichts prinzipiell Neues, verglichen mit Einträgen in seinen italienischen Tagebüchern und seinem Artikel „Izjaščnye iskusstva v XVI veke“ (1833). Er fügte hier mehrere Beispiele ein und verstärkte die Argumentation; literarisch geschliffener erschien seine Darstellung. Mit bewundernswerter Konsequenz folgte Ševyrev hier sowohl dem Begriff Winckelmanns als auch dem Zugang zu Raffaels Schaffen über das Prisma der antiken Bildhauerei.

⁵⁰ „Великие живописцы поступали так: чтобы выразить идеал, носимый в душе, благость божественную чертами видимыми, они собирали по земле все то, что есть чисто прекрасного [...]“ etc. (Ebenda. S. 13).

⁵¹ Dies erinnert natürlich an Winckelmanns Worte über die „schöne Seele“ Raffaels. Vgl. Einführung, 3.

⁵² Ebenda. S. 94–95.

⁵³ Ebenda. S. 113–114.

„Očerki istorii živopisi ital'janskoj, sosredotočennoj v Rafaele i ego proizvedenijach“ wurde zwei Mal rezensiert und erhielt zwei gegensätzliche Beurteilungen. K. I. Rabus schätzte Ševyrevs Vorlesung im slavophilen „Moskvitjanin“ positiv ein und unterstrich sein Verdienst in der Verbreitung wissenschaftlicher Kenntnisse.⁵⁴ Der unbekannte Rezensent in „Otečestvennye zapiski“ indes vertrat die Meinung, dass die Aufgabe, die sich der Moskauer Professor vorgenommen hatte, seine Kräfte überstiegen habe.⁵⁵ Viele Thesen Ševyrevs, die dieser als etwas Ewiges, Unveränderliches und Wissenschaftliches präsentierte, stuft der Anonymus als nicht überzeugend und vereinfacht ein. Seine Kritik galt implizit der Raffael-Interpretation Winckelmanns, die Ševyrevs angezweifelter Konzept zu Grunde lag.

⁵⁴ Moskvitjanin. 1852. Bd. III. Nr. 9. Mai. Otd. V. S. 1–5.

⁵⁵ Otečestvennye zapiski. 1852. Bd. 58. Otd. VI. S. 1–13. Besonders empört war der Unbekannte darüber, dass Ševyrev die so genannten D. A. Luchmanov-Kartons als echte Werke Raffaels erwähnte und die Diskussion über ihre Authentizität in „Moskovskie vedomosti“ (1851) ignorierte.

XVII. WINCKELMANN IN ŠEVYREVS BEKANNTENKREIS

I. Z. A. Volkonskajas Laokoon- und Niobe-Beschreibungen

Ševyrevs aktive Winckelmann-Rezeption wirft die Frage auf, in welchem Umfang der Dichter die Ideen des deutschen Kunstgelehrten an seine nächsten Freunde vermittelt hat. In diesem Zusammenhang verdient die Fürstin Z. A. Volkonskaja besondere Aufmerksamkeit: 1829 begleitete Ševyrev sie als Hauslehrer ihres Sohnes auf einer Italienreise; drei Jahre verbrachte der Dichter in ihrer Villa in Rom, sah sie täglich und unterhielt sich mit ihr bei Mahlzeiten und Spaziergängen.

1829–1830 erschienen drei Reiseberichte der „nordischen Corinne“;¹ der letzte hat die Einreise nach Norditalien durch Tirol zum Thema. Die von Volkonskaja erwähnten Städte, Landschaften und Realien kann man in den Tagebüchern Ševyrevs wiederfinden – Tirol, die Alpen, das Theater Palladios in Vicenza,² Petrarcas Haus in Arquà, Padua, die Uffizien in Florenz ...

Der Prätext der ausgedehnten Textpassage, die sich mit der Laokoon- und Niobe-Gruppe befasst, ist nicht auf den ersten Blick zu erkennen (als ein solcher kann die vergleichende Beschreibung der Statuen im vierten Kapitel der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ von Winckelmann angesehen werden). Volkonskaja befasst sich nur am Rande mit Laokoon und folgt dabei der Interpretation Winckelmanns, der in dieser Gruppe ein Bild „des höchsten Leidens und Schmerzens“ gesehen hat. Niobe und ihre Kinder hingegen fesseln ihre Aufmerksamkeit, was sie emotional bewegt auf drei Seiten zum Ausdruck bringt. Winckelmanns Ansicht, dass der antike Meister in Niobe und ihren Töchtern „die höchste Schönheit“ dargestellt habe,³ findet bei der Fürstin kaum Beachtung, viel mehr spricht sie der psychologische Aspekt der Szene an.

Romantisch entflammt bricht sie mit Winckelmanns Interpretation und geht bis zur Anklage der antiken Götter, die sich nach ihrer Ansicht der Rache hingeben und daran erfreuen können. Die Erlebnisse der Mutter, die den Tod ihrer Kinder sieht,

¹ VOLKONSKAJA Z. A. 1) Otryvki iz putevych zapisok. In: Galateja. 1829. Č. VII. Nr. 33. S. 88–90; 2) Otryvki iz putevych zapisok. Vejmar. Bavarija. Tirol'. In: Severnye cvety na 1830 god. SPb. 1829. S. 216–227; 3) Otryvki iz putevych zapisok. Ital'anskij Tirol', Severnaja Italija, Toskana, Nioba. In: Moskovskij vestnik. 1830. Č. I. Nr. II. S. 140–151. Dieselben Reiseberichte in etwas korrigierter Fassung siehe in: Sočinenija knjagini Z. A. Volkonskoj, uroždennoj Belosel'skoj. Pariž; Karlsruhe 1865. S. 3–22.

² In die Beschreibung des Theaters in Vicenza führt Volkonskaja ein Motiv ein, das lediglich für diejenigen verständlich war, die von ihrem Besuch bei Goethe am 12. Mai 1829 unterrichtet waren: „Одна вечномладая природа нежной рукой своей неразлучно обнимает изящные линии и над рассекшимися карнизами то веет, то горит. Таким образом малолетний внук многомыслящего Гете ласкает его и обвивает главу седую своими детскими руками“ (Moskovskij vestnik. 1830. Č. I. Nr. II. S. 143).

³ WINCKELMANN J. J. Geschichte der Kunst des Alterthums. Dresden 1764. S. 170.

rücken für Volkonskaja in den Vordergrund. Niobe beneide den Laokoon, der zusammen mit seinen Kindern sterbe:

Древние нам оставили два мраморных семейства: Лаокоона с сыновьями и Ниобу, гордую мать прекрасного племени. Ниоба стоит под дождем острых стрел; они со всех сторон вливаются в сына, в дочь; и мать получает смерть в каждом чаде своем. Каждая рана на драгоценном теле детей ее ранит глубоко ее душу, а она, подобно бессмертной, стоит, не тронутая, и это одиночество ее терзает; Ниоба всех ищет, зовет, обнимает взглядом, хотела бы всех спасти, за всех погибнуть, или составить из роковых стрел для себя и для них одну смертную цепь. О как бы предпочла она смерть Лаокоона! Он погибает, но вместе с детьми; он страдает за них и с ними; их вопль сливается в один вопль; змеи обвивают их вместе, и узлом вечным стягивают и утверждают семейные узы. Как море после бури, чело отца еще носит следы ужасного страдания; но он отчаялся в жизни, в нем попечения и заботы все погасли. А Ниоба, в полноте жизни и силы любви, все вдруг теряет. [...] Мщенье, сладострастная радость бессмертных, тебя и твоих избрало целию стрел своих.⁴

Unterstreicht Winckelmann die Statik der Niobe-Gruppe („Die Töchter der Niobe, auf welche Diana ihre tödtlichen Pfeile gerichtet, sind in dieser unbeschreiblichen Angst, mit übertäubter und erstarrter Empfindung vorgestellt, wenn der gegenwärtige Tod der Seele alles Vermögen zu denken nimmt [...]“⁵), so ist Volkonskajas Beschreibung höchst dynamisch: An eine der Niobiden richtet sie sich mit dem Aufruf, ihr Laufen einzustellen, an die andere, das Gebet zu unterbrechen, und an den Sohn, den schützenden Schild herabzusenken. Einzig die von Verzweiflung erfasste Niobe beobachtet unbeweglich, wie es Volkonskaja scheint, das Geschehen und versteinert langsam.

Anstatt einer Beschreibung der Skulpturengruppe bot Volkonskaja ihren Lesern fast eine Erzählung, die sich von dem plastischen Meisterwerk verselbstständigt. Die Darstellung der Figuren wird durch ihre Handlungen ersetzt. Diese episierende Tendenz wird durch eine parallele Geschichte im Schlussteil von „Otryvki iz putevych zapisok“ gestärkt: in Assoziation zum antiken Mythos erinnert sich die Fürstin an die Gemahlin eines englischen Konsuls, die samt ihren Kindern bei einem Schiffbruch ums Leben kam und doch bis zum letzten Augenblick den Himmel segnete.

2. „Das ist eine vollkommene antike Statue, Größe, Einfach“ (S. A. Sobolevskij's Brief an Ševyrev vom 28. Oktober 1830)

1829 begleitete Sergej Aleksandrovič Sobolevskij (1803–1870) eine Zeit lang die Reisegesellschaft der Fürstin Volkonskaja. Jener ist als leidenschaftlicher Bücher-

⁴ Moskovskij vestnik. 1830. Č. 1. Nr. II. S. 146–147.

⁵ WINCKELMANN J. J. Geschichte der Kunst des Alterthums. S. 170.

sammler, als Freund Puškins und nach E. P. Rastopčinas treffender Bemerkung als „unbekannter Verfasser allgemein bekannter Epigramme“ in die Geschichte der russischen Kultur eingegangen. Am 25. August 1829 besichtigte er mit Ševyrev Pompeji, begab sich danach auf den gemeinsamen Weg nach Rom, von wo aus er am 7. Oktober in seinen Angelegenheiten weiterreiste.⁶ Während seines weiteren Auslandsaufenthalts (bis 1833) überhäufte Sobolevskij den Dichter mit chaotischen Freundschaftsbriefen. In einem (vom 28. Oktober 1830) findet sich folgende Passage über Ugo Foscolos Versdichtung „Dei Sepolcri“:

Знаешь ли ты „Dei Sepolcri“ di Ugo Foscolo? Если не знаешь, прочти, и если сможешь, переведи: что тебе 295 стихов! А это совершенный антик, величие, простота. Что бы за словом – перевести и мне прислать!⁷

Offenkundig konnten sich die Korrespondenten mit kurzen Anspielungen verständlich machen. Dem zu Grunde lagen gemeinsame literarische Interessen und ähnliche Vorstellungen von der Antike, die sich auf Winckelmann stützten. Lediglich dadurch konnte die lapidare Bemerkung „Dies ist eine vollkommene antike Plastik – Größe – Einfachheit“ sofort in ihrer Absicht durchschaut und geistiges Einvernehmen im Voraus erwartet werden.⁸

3. N. M. Rožalin – Ševyrevs unerfüllte Hoffnung

Wie schon angeführt, sah Ševyrev in dem früh verstorbenen Nikolaj Matveevič Rožalin (1805–1834) einen künftigen „Winckelmann oder Heyne Russlands“.⁹ Nach dem gemeinsamen Besuch bei Goethe am 12. Mai 1829 trennten sich die Wege der Freunde für einige Jahre. Rožalin verbrachte über ein Jahr als Hauslehrer in der Familie des Generals P. S. Kajsarov in Dresden. Von hier aus begleitete er die Kajsarovs auf eine Reise nach München; Ende Juni 1832 übernahm er Ševyrevs

⁶ ŠEVYREV S. P. Dnevnik. Podgot. teksta, publ. i primeč. M. I. Medovogo. In: Ežekvartal'nik russkoj filologii i kul'tury. R[ussian] S[tudies]. 2000. Bd. 3. Nr. 3. S. 164, 169; ŠEVYREV S. P. Dnevnik 1829–1830 gg. In: RNB, Bestand 850, Nr. 14, Bl. 58, 61.

⁷ Vyderžki iz zagraničnych pisem S. A. Sobolevskogo k S. P. Ševyrevu. Soobščeno B. S. Ševyrevym. In: Russkij archiv. 1909. Kn. 2. Nr. 7. S. 491. Auszüge aus den unveröffentlichten Briefen Ševyrevs an Sobolevskij siehe: Puškin po dokumentam archiva S. A. Sobolevskogo. Publ. M. Svetlovoj. In: Literaturnoe nasledstvo. M. 1934. Bd. 16/18. S. 725–770.

⁸ Am 2. Mai 1831 besichtigten der junge A. K. Tolstoj und sein Onkel A. A. Petrovskij in Begleitung von S. A. Sobolevskij und S. P. Ševyrev die Vatikanischen Museen. Dazu ausführlich Kap. XXI, 3.

⁹ V. V. Stratens Ansicht, dass sowohl diese als auch andere Bewertungen seiner Freunde Rožalin idealisiert haben, ist durchaus Recht zu geben (STRATEN V. V. N. M. Rožalin, idealist 20-ch godov XIX veka. In: Učenyje zapiski vysšej školy g. Odessy. 1922. Bd. II. S. 103–107).

pädagogische Aufgabe in Z. A. Volkonskajas Villa in Rom.¹⁰ Während dieser Jahre führten die Freunde eine rege Korrespondenz.¹¹

Rožalin war von Anfang an in das „Projekt des Ästhetischen Museums an der Kaiserlichen Moskauer Universität“ eingeweiht und äußerte sich daher zu der Konzeption des Museums, wie ein unveröffentlichter Brief vom 19. April 1830 aus Dresden besagt. Rožalin meint die Winckelmannsche Periodisierung der altgriechischen Bildhauerei (diese lag der von Ševyrev geplanten Exposition zu Grunde), wenn er vorschlägt, sich auf nur einen Stil zu konzentrieren. Da dieselbe Periodisierung auch die Mengssche Abguss-Sammlung bestimmte, ist es logisch, dass er diese erwähnt:

Vаш план составить для России музей слепков должен заслужить вам одобрение всего человечества и славу всемирную. Но мне кажется вот что: предприятие слишком огромно для средств частного человека. Неужели достаточно 5 000, чтобы приступить к делу? Я бы советовал покуда ограничиться одними слепками и в слепках одним периодом: таким образом вы бы составили что-нибудь полное. Или вы берите из каждого периода самое редкое и значительное, приводываясь однако ж к особенно древнейшему периоду, ибо, мне кажется, понять его – есть важнейшее в изучении искусства и необходимое условие для верной оценки и для понятия последующих периодов. Жаль, что ты не видал собрания слепков в Дрездене, на которое Рафаэль Менге употребил всю свою жизнь и все свое имение: это собрание считается, как меня уверяли, единственным в свете по богатству и по совершенству слепков. Стоит оно в каком-то гнусном подвале. Вот если б царь хватился за ум да купил его! – Все это тебе на ухо.¹²

Am 17. November desselben Jahres ging Rožalin in einem Brief, jetzt schon aus München, auf eine vermutliche Bitte Ševyrevs ein (es ging um die Möglichkeit, Kopien der in der bayrischen Hauptstadt aufbewahrten Skulpturen anzufertigen):

По красоте эгинские памятники никак не могут встать наряду с позднейшими произведениями скульптуры. Они действительно почти ничто иное, как памятники известного стиля, господствовавшего в известную эпоху. Пятнадцать фигур такого рода не слишком ли будет несоразмерное число для собрания княгини, которое все-таки никоим образом не обнимает всей истории искусства во всех его эпохах и переходах. Не лучше ли бы княгине заказать слепок с нашего Фавна,¹³ которого она верно помнит: весь он так необыкновенно пре-

¹⁰ Vgl. in Ševyrevs Briefen an Pogodin: „Рожалина жду через 7 дней“ (vom 21. Juni 1831; aufbewahrt in: IRLI, Bestand 26, Nr. 14, Bl. 159v.); „Мы с Рожалиным много спорим, но однако во многом и соглашаемся“ (vom 14. Juli 1831; ebenda, Bl. 160v.).

¹¹ Iz pisem N. M. Rožalina k Ševyrevu. In: Russkij archiv. 1906. Nr. 2. S. 221–259. Ševyrevs Antworten sind samt Rožalins Archiv abhanden gekommen.

¹² RNB, Bestand 850, Nr. 471, Bl. 4–4v.

¹³ Über den „Barberinischen Faun“, die hellenistische Statue, die sich seit 1820 in der Münchener Glyptothek befindet.

красен и оригинален, что его теперь ставят наряду с Бельведерским Аполлоном, Лаокооном и прочими первоклассными статуями, а иные даже предпочитают.¹⁴

Über mehrere Jahre seines Auslandsaufenthaltes hinweg stand die Geschichte der antiken Bildhauerei im Mittelpunkt von Rožalins Studien, wie aus seinem undatierten Brief an A. I. Košelev hervorgeht (dieser wurde in der zweiten Hälfte des Sommers 1831 in Rom verfasst). Italien bot dem jungen Gelehrten eine außerordentliche Möglichkeit, seine kunstgeschichtlichen Kenntnisse zu vertiefen, was er wahrnahm.¹⁵

Ševyrevs Brief an Pogodin vom 2. August 1831 gibt Aufschluss darüber, dass die Besichtigung der römischen Sehenswürdigkeiten unter der Leitung Ševyrevs stattfand: „Мы с Рожалиным осматриваем Рим. Я досматриваю и пересматриваю“.¹⁶ Die herbeigesehnte Begegnung mit der Stadt Florenz erfolgte, wie wir aus einem Brief Rožalins an A. P. Elagina vom 13. Juli 1832 erfahren, erst ein Jahr später und nicht auf dem Rückweg nach Russland, sondern während eines viertägigen Besuchs zusammen mit Z. A. Volkonskaja und ihrem Sohn. Die Niobe-Gruppe und die Mediceische Venus nehmen den ersten Platz in seinem Florentiner Bericht an Elagina ein:

Теперь осматриваю Флоренцию, которой не видел в свой первый приезд. Наконец увидел я Ниобу и Венеру Медицейскую! По копиям, слепкам о них нельзя иметь, по-моему, никакого понятия. Венера Кановы,¹⁷ которую обожает здешний великий герцог и некоторые ставят выше Медицейской, прекрасная сама по себе, тяжела, груба и кажется крестьянкою в сравнении с нею.¹⁸

Rožalins Briefe aus dieser Zeit enthalten lediglich einen Hinweis auf seine Beschäftigung mit den Werken des deutschen Kunstgelehrten. Im Gegensatz zu Ševyrev, der seine Bildung in Italien auf intensive Weise bereicherte, war Rožalin nicht zu solchen leidenschaftlichen Studien fähig; zudem verschlimmerte sich seine Schwindsucht.

Die Erfüllung seiner Verpflichtungen als Hauslehrer erforderte großen Zeit- und Kraftaufwand, so dass Rožalin für weitere Tätigkeiten kaum Energie verblieb. „Я называю счастливым тот день, – schrieb Rožalin an Ševyrev Ende 1832 aus Rom, – когда могу прочесть стихов 200 в Гомере и страниц 10 в Винкельмане“.¹⁹ Diese (wahrscheinlich wiederholte) Lektüre der Werke Winckelmanns war ihm allem An-

¹⁴ Russkij archiv. 1906. Nr. 2. S. 238.

¹⁵ KOLJUPANOV N. P. Biografija A. I. Košeleva. M. 1889. Kn. II. S. 121.

¹⁶ IRLI, Bestand 26, Nr. 14, Bl. 162.

¹⁷ Über die so genannte „Venus italica“ von Antonio Canova, derzeit im Palazzo Pitti ausgestellt, vgl. den oben zitierten Eintrag in Ševyrevs Tagebuch über den Florentiner Besuch im November 1831.

¹⁸ N. M. Rožalin (vyderžki iz ego pisem). In: Russkij archiv. 1909. Nr. 8. S. 603–604.

¹⁹ Russkij archiv. 1906. Nr. 2. S. 257.

schein nach von Ševyrev aufgetragen worden, der sich kurz zuvor mit ihnen beschäftigt hatte und seiner Gewohnheit nach einen fördernden Einfluss auf seinen Freund ausüben wollte.

4. M. P. Pogodins verflachte Wiedergabe der Winckelmannschen Kunstbetrachtungsweise

In der zweiten Hälfte des Jahres 1838 erhielt Ševyrev Urlaub von der Moskauer Universität und begab sich erneut für fast zweieinhalb Jahre ins Ausland. Er hielt sich größtenteils in Rom auf, wo er Vorlesungen am Deutschen Archäologischen Institut beiwohnte.

Diesmal ging sein lang gehegter Wunsch in Erfüllung, zusammen mit seinem engsten Freund Pogodin die Kunstschatze der Ewigen Stadt zu „erobern“: ihn durch Galerien und Straßen zu führen und seine Schritte und Blicke zu lenken, um ihm das „wahrhaft Schöne“ zugänglich zu machen. Im Winter 1839 nahm Pogodin Urlaub von der Moskauer Universität und brach nach einem kurzen Aufenthalt in Petersburg nach Europa auf. Am 8. März gelangte er nach Rom, wo er regen Umgang mit Gogol' und Ševyrev pflegte und bald der Fürstin Volkonskaja einen Besuch abstattete.²⁰

Am 21. März öffnete sich den Russen das Tor zur Schatzkammer der Päpste. Im Gegensatz zu seinem Freund, der sich bis dato vortreffliche sowohl kunsttheoretische als auch kunsthistorische Kenntnisse angeeignet hatte, war dem fleißigen Forscher und Sammler russischer Antiquitäten M. P. Pogodin jegliche ästhetische Problematik fremd.²¹

Seine gutherzige Erzählung vom gemeinsamen Vatikan-Besuch gibt wertvolle Auskunft darüber, was ihm Ševyrev vor Augen führte und welche Werteskala er ihm dabei an Ort und Stelle nahebrachte. Nach einem Gang durch die Gemäldeabteilung in den Vatikanischen Museen wandten die Besucher ihre Schritte zum Belvedere. Hier verloren sie das Zeitgefühl, als sie Apoll von Belvedere und die Laokoon-Gruppe betrachteten:

²⁰ Zu Pogodins römischen Eindrücken: POGODIN M. P. *God v čužich krajach* (1839). *Dorožnyj dnevnik*. M. 1844. Č. 2. S. 1–153.

²¹ Vgl. Pogodins Charakteristik, die Ševyrev am 19. Oktober 1830 in sein Tagebuch eintrug: „Погодин есть новое издание Новикова в нашем столетии: врожденная любовь к просвещению отечественному и деятельность необыкновенная. Он считает все средства полезными для образования России. [...] Он лучше всех постиг тип и язык национальный; он лучше всех постиг тип и язык национальный; он лучше Пушкина напишет картину национальную; но он не имеет вкуса от природы; у него нет чувства на прекрасное, эстетическое; он не постигает искусства; он не сумеет национальное возвысить до идеального. Посему полезно б ему побывать в Италии и приобрести вкус к формам прекрасным“ (ŠEVYREV S. P. *Dnevnik*. Podgot. teksta, publ. i primeč. M. I. Medovogo. In: *Ežekvartal'nik russkoj filologii i kul'tury*. R[ussian] S[tudies]. 2000. Bd. 3. Nr. 3. S. 209). Erstveröffentlichung: *Iz dnevnika Ševyreva*. Publ. I. A. Linničenko. In: *Izvestija Odesskogo bibliogr. obščestva pri Novorossijskom universitete*. 1913. Bd. 2. Vyp. 2. S. 52–54.

Идем, идем, смотрим, смотрим – целые народы как будто проносятся пред нашими удивленными взорами; мы живем среди их, в другом мире, не смеем произнести слова, чтоб не нарушить их царственного покоя, приближаемся к величественной ротонде. Ш[евырев] пробудил меня восклицанием: „Приготовься, ты увидишь сейчас Аполлона Бельведерского!..“

Входим...

Вот он.

Лук звенит, стрела трепещет,
И клубясь издох Пифон,
И твой лик победой блещет
Бельведерский Аполлон.

Мы стали, как вкопанные... толпа народа была уже в ротонде и сохраняла глубокое молчание, созерцая изящное. Не знаю, сколько времени остались бы мы перед этим чудом древности, если бы Ш[евырев] не вызвал нас из этого сладкого самозабвения, сказав, что через пять минут запрется Ватикан. Мы пошли дальше к другому углу ротонды, которая называется Belvedere.

Лаокоон!

Не было сил уже смотреть, нет сил и писать.

Из галерей мы зашли нарочито к Св. Петру, чтобы отдохнуть [...].²²

Beim zweiten Besuch des Vatikans wurden dieselben Statuen noch einmal besichtigt. In seinem Buch wiederholt Pogodin fast wörtlich Winckelmanns Beschreibung des Laokoons und betrachtet die Gruppe so, wie es sich „gebühre“, und empfindet das, was es zu empfinden galt:

Мы стояли пред группою Лаокоона, и, конечно, скорбь, болезнь физическая не изображены нигде с такою силою, истинною, как на лице несчастного отца! Но, повторяю, не достанет сил на описание. Молчать и наслаждаться. Да – изящное производит гармонию в душе.

Потом опять к Аполлону.²³

Sowohl die Eingliederung der weithin bekannten Zeilen Puškins in der Beschreibung des Apolls von Belvedere als auch die Schlussfolgerungen, dass das Schöne Harmonie in der Seele schaffe, sowie der pathetische Ton verstärken den komischen Effekt der oben zitierten Zeilen. Die Winckelmannsche Weise der Kunstbetrachtung erscheint hier verflacht und ohne tieferes Verständnis der Ideen, die mit dem Apoll von Belvedere und der Laokoon-Gruppe im Lehrgebäude verbunden sind. Eindrücke werden von Pogodin in einer so naiven Weise wiedergegeben, dass sie fast parodistisch wirken.

²² POGODIN M. P. God v cužich krajach (1839). Dorožnyj dnevnik. M. 1844. Č. 2. S. 67–68.

²³ Ebenda. S. 71.

5. N. V. Stankevičs Römische Eindrücke

Obwohl Nikolaj Vladimirovič Stankevič (1813–1840) nicht dem Kreis der engsten Freunde Ševyrevs angehörte, fand in den 1830er Jahren ein aktiver Meinungsaustausch zwischen den beiden statt, bevor Stankevič 1834 die Moskauer Universität mit dem Titel „Kandidat“ abschloss. Aus seinen Briefen erfährt man von einem gemeinsamen Theaterbesuch am 2. März 1833,²⁴ von einer Quadrille bei einer Neujahrsfeier 1834²⁵ und von der Anwesenheit des Studenten in einer Vorlesungsreihe Ševyrevs zur Geschichte der Weltichtung.²⁶

Zunächst verfiel Stankevič dem intellektuellen Charme des poeta doctus,²⁷ der ihm, wie vielen anderen, dazu riet, sich mit der Geschichte der Malerei zu beschäftigen und unbedingt eine Auslandsreise zu unternehmen. Jedoch distanzieren sich die beiden allmählich voneinander. Stankevičs Urteile über Ševyrev in seiner Korrespondenz lassen auf zwiespältige Gefühle gegenüber seinem älteren Kollegen schließen: sie schwanken zwischen Bewunderung und totaler Abneigung.²⁸

Während der Planungen für einen Auslandsaufenthalt im Jahr 1836 erkannte Stankevič die eigene Inkompetenz in der Kunstgeschichte und zog Ja. M. Neverov zu Rate. Was die alten Künstler anbelange, halte er sich für gut informiert (dabei stützt Stankevič sich auf Winckelmann, offenkundig unter Ševyrevs Einfluss), doch mit den Neueren käme er nicht zurecht („Я думаю сблизиться более с искусством, прочту Винкельмана, для новых не знаешь ли ты чего?“; im Brief an Neverov vom 21. September 1836).²⁹

Nach seiner Ankunft im März 1840 in Rom verkehrte Stankevič in russischer Gesellschaft, die sich der Besichtigung der Ewigen Stadt widmete – das waren: die Familie Chovrin, I. S. Turgenev, A. T. Markov, A. P. Efremov. Bald stattete er Ševyrev einen Besuch ab, dessen Erläuterungen er gerne gelauscht und sich damit das zeitaufwändige Studieren der Reiseführer erspart habe. Nachdem Stankevič der Führung Ševyrevs durch den Vatikan beigewohnt hatte, erschien folgerichtig eine begeisterte Beschreibung des Apolls von Belvedere in seinem Brief an N. G. und E. P. Frolovy vom 25. März, die vor Ausdrücken Winckelmanns förmlich strotzt:

Какое чудесное создание Аполлон – полная красота, божественная! Эти, сами по себе совершенные формы, принимают еще сверх того, выражение определенного момента: это момент совершенной деятельности. Бог идет – может быть, готов остановиться; одна рука его простерта вперед: она только что на-

²⁴ Perepiska N. V. Stankeviča. 1830–1840. Red. i izd. A. Stankeviča. M. 1914. S. 216.

²⁵ Ebenda. S. 275.

²⁶ Ebenda. S. 276.

²⁷ Ebenda. S. 267.

²⁸ Ebenda. S. 75, 151, 276, 311, 319, 321, 333, 368, 471, 688, 715.

²⁹ Ebenda. S. 363.

несла удар и благородное негодование затихает на лице его. Все другое я едва видел.³⁰

Auf weitere Gespräche mit Ševyrev in den darauf folgenden Tagen lässt sich höchstwahrscheinlich Stankevičs Kritik an Michelangelo und seinem Moses im Brief an die Frolovs vom 5. April zurückführen.³¹ In demselben Brief findet sich eine Beschreibung der Fresken Raffaels, Giulio Romanos und anderer Renaissance-Künstler in der Villa Farnesina. Besondere Begeisterung ruft beim Verfasser Sodomas Meisterwerk „Trauung Alexanders des Großen mit Roxana“ (1511–12) hervor; dabei werden „Ruhe und Harmonie“ zu den Haupteigenschaften der „griechischen Welt“ erklärt:

Живописец не боялся однообразия и сделал все лица прекрасными. Прелесть и нега дышат во всей картине, и везде господствуют это спокойствие и удовлетворение греческого мира, которые, если они еще и далеки от святости, все-таки вырывают душу из земного и переносят ее в мир поэзии.³²

Im Schlussteil desselben Briefs vergleicht Stankevič die Werke Michelangelos mit dem ihn beeindruckenden Apoll von Belvedere, dessen „ewige Jugend und edlen Stolz“ er den talentvollen Schöpfungen des großen Italieners gegenüberstellt. Im Einklang mit Winckelmann wird hierauf die Apoll-Skulptur als Verkörperung der Schönheit gepriesen, deren Betrachtung schon reinsten Genuss bedeuten solle. Die Winckelmannsche Herkunft seiner Vorstellungen gibt Stankevič in der letzten Zeile preis:

Вчера еще раз был в Ватикане. Аполлон еще более мне понравился – что после этого абстрактная сила Микель-Анжело? Там удивляешься таланту, здесь наслаждаешься произведением. Вечная юность, благородная гордость дышит в этих чертах. Вечером Рунд³³ привел к Ховриным скульптора Вандерфельда, голландца; он говорил нам, что эта статуя, превосходная во всех отношениях, не принадлежит к первоклассной эпохе греческого искусства. Он видит тут какую-то мягкость, чуждую первым школам. Это для меня ничего: я упрям и имею свои понятия об этом. Мне нравится, что Аполлон был идолом Винкельмана.³⁴

6. Winckelmann als F. I. Buslaevs Cicerone

Aus dem Kreis der Studenten, die an den Vorlesungen Ševyrevs teilgenommen und daher unter großem Einfluss des Winckelmannschen Gedankenguts gestanden ha-

³⁰ Ebenda. S. 696. Vgl. im Brief an die Eltern: „До сих пор особенно поразил меня Аполлон Бельведерский: он не выходит у меня из головы. Но все эти описания не дают никакого [представления,] когда их не видишь“ (Ebenda. S. 150).

³¹ Ebenda. S. 704–705.

³² Ebenda. S. 703.

³³ Stankevič meinte wohl den deutschen Landschaftsmaler Carl Ludwig Rundt (1802–1868).

³⁴ Ebenda. S. 706 (aus dem Brief an Frolovs vom 7. April 1849).

ben, muss hier Fedor Ivanovič Buslaev (1818–1897) erwähnt werden. Dieser unternahm 1839–1841 eine Auslandsreise als Hauslehrer der Kinder des Grafen S. G. Stroganov. Ende August bis Anfang September 1839 begegnete er auf dem Weg nach Italien in München seinem Mentor.³⁵

Buslaev hob die Bedeutung der Ideen Winckelmanns und der antiken Plastiken für seine Entwicklung in seinen Erinnerungen hervor. Bereits in Dresden hatte er eine deutsche Ausgabe der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ erworben, die ihm in Rom als Lektüre und zugleich als Wegweiser auf seinen Spaziergängen durch die Ewige Stadt dienen sollte:

В Дрездене мне надобно было запастись необходимыми, настольными книгами и тотчас же приняться за их чтение и внимательное изучение. Это были: во-первых, Винкельмана „История древнего классического искусства“, в новом, только что вышедшем тогда издании, в котором новейшие ученые дополнили и исправили Винкельманов текст [...].³⁶

Главным чтением моим в Риме был Винкельман. Где же было лучше изучать мне его историю классического искусства, как не в Риме, который переполнен сокровищами античного искусства [...] Его книгу и прежде я изучал внимательно, как систематическое обозрение истории искусства; теперь эта книга в ее мельчайших подробностях стала для меня необходимым, почти ежедневным указателем, по руководству которого я направлял свои римские похождения, изыскания и наблюдения [...].³⁷

Мне было отрадно и лестно направлять свои прогулки по следам самого Винкельмана, будто в его сообществе, и воодушевлять себя его собственными впечатлениями, переживать в себе самом его ощущения и мысли, его увлечения и восторги.³⁸

Ševyrev regte Buslaev zur Abfassung einer kleinen Monographie über „den antiken plastischen Stil und die Typen griechischer Gottheiten“ im Sinne Winckelmanns an.³⁹ Dieser Plan wurde zum Teil verwirklicht – 1851 erschien Buslaevs Aufsatz „Ženskie tipy v izvajanijach grečeskich bogin“ („Frauentypen in Statuen altgriechischer Göttinnen“),⁴⁰ in dem er im Einklang mit Winckelmann feststellt, dass die

³⁵ „В Мюнхене, кроме графа, по счастливой случайности явился мне еще другой учитель в лице любимого, дорогого моего профессора Степана Петровича Шевырева“ (BUSLAEV F. I. *Moi vospominanija*. M. 1897. S. 178).

³⁶ Ebenda. S. 162.

³⁷ Ebenda. S. 264.

³⁸ Ebenda. S. 266.

³⁹ Ebenda. S. 275; vgl. Buslaevs Brief an Ševyrev vom 2. April 1840, in dem er die von ihm benutzten Bücher aufzählt (u. a. Winckelmanns Schriften): *Iz perepiski dejatelej Akademii nauk. Prigotovil k pečati prof. D. I. Abramovič*. L. 1925. S. 30.

⁴⁰ BUSLAEV F. I. *Ženskie tipy v izvajanijach grečeskich bogin*. In: *Propilei*. 1851. Kn. I. S. 99–124.

alten Griechen gewisse Idealtypen in ihren Götterstatuen dargestellt hätten. Dabei beschränkt sich Buslaev auf die Betrachtung weiblicher Gottheiten.⁴¹

In seinen späteren Studien wandte sich Buslaev zunehmend der mittelalterlichen, neuuropäischen und russischen Kunst zu; sein besonderes Interesse galt dabei christlichen Elementen und ihrer Umsetzung. Das klassische Altertum und seine Bildhauerei behielten für ihn offenkundig die Bedeutung einer Werkstatt, an der alle Künstler Geschmack und Schönheitsgefühl schulen sollten.⁴² Buslaevs Belesenheit in Winckelmanns Schriften spielt die Rolle eines wichtigen Hintergrunds und kommt manchmal recht unerwartet zum Vorschein. Ich führe zwei Beispiele dafür an.

Seinen späteren Aufsatz über die Bärte der Heiligen auf altrussischen Ikonen („Drevne-russkaja boroda“) leitet Buslaev mit einem, auf den ersten Blick überraschenden Bezug auf die „Geschichte der Kunst des Alterthums“ ein und bedauert, dass Winckelmann einem so wichtigen Attribut wie dem Bart bei antiken Plastiken so wenig Aufmerksamkeit schenkte.⁴³

Obwohl Buslaev über wenige Quellen zur ästhetischen Suche im L'vov-Deržavin-Zirkel verfügte (sie wurden größtenteils später veröffentlicht), wies er erstmals darauf hin, dass L'vov und Olenin von Winckelmanns und Lessings Ideen während ihrer Arbeit an Illustrationen zu Deržavins Dichtung inspiriert wurden.⁴⁴ Als einen wesentlichen Vorzug hob er die Plastizität dieser Darstellungen hervor, die durch die Orientierung an antiken Statuen zu erklären sei.⁴⁵

7. S. S. Uvarovs Italienreise 1843 und ihre „entzückende Trophäe“

Graf Sergej Sergeevič Uvarov (1786–1855), Präsident der Akademie der Wissenschaften (1818–1854), Minister für Volksbildung (1833–1849), Hofideologe der Herrschaft Nikolaus' I. und Verbreiter des humanistischen Bildungssystems in Russland ist Ševyrevs Bekanntenkreis als Gönner zuzuzählen. Es ist hinreichend bekannt, dass der 1806–1809 an in der russischen Botschaft in Wien tätige Uvarov in allen

⁴¹ Dazu ausführlicher Kap. XXII, 2.

⁴² Vgl. in diesem Zusammenhang Buslaevs These über das notwendige Gleichgewicht bei der Natur- und Antikennachahmung und über die Unübertroffenheit altgriechischer Bildhauerei in seinem Artikel „Zadači estetičeskoj kritiki“ (1863): „Поразительною верностью природе скульптура вознеслась до такого совершенства, которое и поныне остается недостижимым [...]“ etc. (BUSLAEV F. I. *Moi dosugi*. M. 1886. Č. I. S. 332–333).

⁴³ BUSLAEV F. I. *Drevne-russkaja boroda*. In: BUSLAEV F. I. *Sočinenija*. SPb. 1908. Bd. II. S. 218ff.

⁴⁴ „Результаты учения Винкельмана и Лессинга об античном идеале и спокойной красоте пластической формы были хорошо усвоены тем артистическим кружком, в котором поэт на живописных изображениях проверял свои поэтические думы“ (BUSLAEV F. I. *Iljustracija stichotvorenij Deržavina*. In: BUSLAEV F. I. *Moi dosugi*. M. 1886. Č. II. S. 127, 156).

⁴⁵ „Второе существенное достоинство Державинской иллюстрации состоит в ее пластическом стиле“ etc. (Ebenda. S. 162).

Bereichen der deutschen Kultur bewandert war.⁴⁶ Sein Philhellenismus stellte er mehrfach unter Beweis, unter anderem in literarischen Beiträgen. So beteiligte er sich 1813 rege an den Polemiken um den russischen Hexameter⁴⁷ und verfasste 1817 den Aufsatz „Von der griechischen Anthologie“, in dem Uvarovs Übersetzungen von antiken Epigrammen ins Französische zu lesen waren.⁴⁸ Nach der Annahme des Ministerpostens für Volksbildung scheute Uvarov keine Mühen, die humanistische Bildung in Russland einzuführen und die Anzahl der Gymnasien zu erhöhen.⁴⁹

Schon in dem 1814 zusammengestellten Katalog der Bibliothek Uvarovs gibt es einen Hinweis auf die Existenz der französischen Ausgabe der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ von 1784,⁵⁰ sowie der Werke von Lessing und Mengs.⁵¹ Ein Verehrer Uvarovs, der sich unter dem Decknamen „Liebhaber des Schönen“ („ljubitel' izjaščnogo“) versteckte, bezeugte 1841 das Vorhandensein der Winckelmann-Schriften in der Residenz des Ministers.⁵²

Dass Winckelmann eines der Themen seiner Gespräche mit Ševyrev war, lässt sich aus einem undatierten Brief Uvarovs an Pogodin schließen. In ihm informierte Uvarov seine Moskauer Freunde über einen 1843 in Italien gekauften Sarkophag, der in seinem Palast auf dem Gut Poreč'e ausgestellt werden sollte.⁵³

Подышавши свободно под благодатным небом Италии в кругу всех умственных наслаждений, я воротился с обновленными силами; боюсь, однако же, истощить в скором времени этот небольшой запас; желаю, чтобы Бог привел меня будущим летом в Поречье, где Музей украсится несколькими превосход-

⁴⁶ A. I. Turgenев schätzte Uvarovs Kenntnisse in dem Brief an N. I. Turgenев vom 16. Februar 1810 folgendermaßen ein: „Я здесь познакомился с камер-юнкером Уваровым, который весною отправляется в Париж, вместо к[нязя] Гагарина, секретарем посольства. Прекрасный мальчик и прекрасный поэт. Французские стихи его часто не уступают Деллевым, иногда превосходнее; сверх того, он так знает немецкую литературу, что и меня пристыдил даже в истории“ (Archiv brat'ev Turgenevych. SPb. 1911. Vyp. 2. S. 412).

⁴⁷ UVAROV S. S. Pis'mo k N. I. Gnediču o grečeskom ėkzamate. In: Čtenija v Besede ljubitel' rossijskogo slova. 1813. Čt. 13. S. 56–68; Gnedičs Antwort: In: Ebenda. S. 69–86. N. I. Gnedič betonte später: vor allem Uvarovs und Olenins Einfluss hätten ihn zur Ablehnung des Alexandriners in der Ilias-Übersetzung bewogen.

⁴⁸ Der Aufsatz kam 1820 als separate Broschüre heraus, die Batjuškovs Übersetzung derselben Epigramme ins Russische enthält.

⁴⁹ VITTEKER C. CH. Graf S. S. Uvarov i ego vremja. SPb. 1999. S. 11. Ebenso wohlwollende Beurteilung der Bildungspolitik Uvarovs im Artikel: ŠEVČENKO M. M. S. S. Uvarov. In: Rossijskie konservatory. M. 1997. S. 96–135.

⁵⁰ Catalogue des livres qui composent la bibliothèque de son Excellence Monsieur d'Ouvroff. In: GIM, Bestand 17, Inventarliste 1, Nr. 133. Bl. 19.

⁵¹ Ebenda. Bl. 26, 35v.

⁵² „Тут Аристотель и Цицерон, Квинтиллиан и Лонгин, Сульцер и Бутервек, Лессинг и Винкельман, Фиорилло и Вильмень“ (Moskvitjanin. 1841. Č. V. Nr. 9. S. 156–190).

⁵³ Zur Geschichte von Uvarovs Palast und Museum in Poreč'e: GURENOK M. Istorija sozdanija arhitekturnogo ansamblja usad'by Poreč'e. In: Trudy GIM. Vyp. 58. M. 1984. S. 47–59.

ными произведениями искусства древнего и нового, между прочим, *овальным саркофагом* греческой работы, описанным уже Винкельманом, и который, без сомнения, будет лучшим и главнейшим памятником древней скульптуры в России. Скажите мой усердный поклон И. И. Давыдову, С. П. Шевыреву, Ф. И. Иноземцеву, коих заранее приглашаю в Поречье. Прибавьте С. П. Шевыреву, что саркофаг, мною купленный, есть самый тот, который известен в Риме под названием саркофага из палатцо Альтемпс. Он украшен барельефом в тридцать или сорок фигур.⁵⁴

Von den italienischen Eindrücken seiner Auslandsreise 1843 berichtete Uvarov in einem kurzen, auf Französisch verfassten Aufsatz.⁵⁵ Eingeleitet wird der Text mit einem Hinweis auf den Brief F. R. Chateaubriands an J.-P. L. de Fontanes, der „die harmonisierende Wirkung der römischen Campagna auf die Seele darstelle“. Dieser romantische Grundton bereitet sein Plädoyer für eine objektive Betrachtungsweise der Kunstwerke vor. Antike, Gotik, Renaissance, Barock – all diese Epochen verdienen seiner Ansicht nach eine neue, tiefgründige Analyse.⁵⁶ Die antike Bildhauerei behält eine besondere Bedeutung für Uvarov; wie deutsche Romantiker sieht er darin ein Zeugnis der harmonischen Epoche und keinen Wertmaßstab für die spätere Kunst.

Sobald er in Rom eintrifft, eilt Uvarov sogleich zu einem Besuch der vatikanischen Museen und betrachtet im Abendlicht die Sammlungen berühmter Statuen – darunter insbesondere zwei, Apoll und Laokoon, mit angespannter Aufmerksamkeit. Am nächsten Tag definiert Uvarov diese Stunden als „frommen Ausruf der Bewunderer der versunkenen Welt überirdischer Schönheit“ und betont den religiösen Aspekt der Winckelmannschen Kunstbetrachtung:

В поздний осмотр Ватикана Фавн, держащий на руках маленького Вакха, Целомудрие, Демосфен, Нил, Дискомет, присевшая Венера, Мелеагр, колоссальный Юпитер, бюст Юпитера, бюст Августа в молодости, наконец и особенно Аполлон с Лаокооном, две статуи по преимуществу были поочередно целями нашего пристального внимания. На другой день, утром, первой заботой моей было поспешить в Ватикан... Прелестно! разумеется, блистательно! великолепно! но уже не стало ночного обаяния, не стало вчерашнего набожного вызывания обитателей из протекшего мира неземной красоты!⁵⁷

⁵⁴ BARSUKOV N. P. *Žizn' i trudy* M. P. Pogodina. SPb. 1893. Bd. 7. S. 442–443.

⁵⁵ Römischer Teil des Aufsatzes erstmals veröffentlicht: OUVAROFF S. S. *Etudes de philologie et de critique*. 2-ème édition. Paris 1845. P. 397–415. Ein Jahr darauf erschien M. P. Rosberg's Übersetzung der kompletten Broschüre ins Russische: UVAROV S. S. *Rim i Venecija v 1843-m godu*. Per. s franc. Derpt 1846. Der römische Teil wurde in A. K. Ivanovs Übersetzung nachgedruckt: *Propilei. Sbornik statej po klassičeskoj drevnosti, izdavaemyj* P. Leont'evym. M. 1851. Kn. I. S. 194–208.

⁵⁶ Vgl.: „Все уже сказано о несообразностях распределения, о дурном вкусе Мадерны и Бернини, о недостатке связи и проч., и проч.; подобные разборы отзываются ребячеством“ (UVAROV S. S. *Rim i Venecija v 1843-m godu*. S. 7).

⁵⁷ Ebenda. S. 12–13.

Uvarov verbindet das Thema Winckelmann in dem Aufsatz untrennbar mit dem Thema der Ewigen Stadt. So kann der Würdenträger es nicht unterlassen, von der Villa Albani zu berichten, „wo die neuzeitliche Archäologie geboren wurde, wo sich Winckelmann mit seinen vortrefflichen Studien beschäftigte“. Winckelmanns Gönner, Kardinal Alessandro Albani, welcher dem Kunstgelehrten „günstigste Bedingungen“ geschaffen habe, derer sich bisher kaum ein anderer Forscher erfreute, verkörpert für den Bildungsminister den idealen aufgeklärten Mäzen, der es vollbracht habe, das Wirken vieler in die richtige Richtung zu lenken.⁵⁸

Das Ausmaß der Beachtung, die der Villa Albani geschenkt wurde (wesentlich mehr als zum Beispiel der Villa Borghese oder der Galleria Doria-Pamphili), kann nicht zuletzt dadurch erklärt werden, dass Uvarov die Leser auf den Abschnitt vorbereiten wollte, in der des Grafen Haupttrophäe dieser Italienreise beschrieben wird. Dabei handelt es sich um einen Sarkophag, der in Winckelmanns Buch „*Monumenti antichi inediti*“⁵⁹ im Zusammenhang mit einer Analyse der antiken Herkules-Ikonographie Erwähnung findet.⁶⁰ Er wurde 1843 von Uvarov in Florenz erworben und diente danach als ständiges Ausstellungsobjekt in Poreč'e, dem Gut des Grafen bei Možajsk.⁶¹

Я пишу сии строки перед восхитительным трофеем поездки моей в Италию, прекрасной овальной урной дворца Альтемпского. Созерцая этот пышный плод греческого искусства, охотно убеждаюсь, что Винкельман говорящий о нем в своих сочинениях, наблюдал его вместе с кардиналом Альбани, и что замысловатые барельефы, отличающие наружную сторону памятника, порождали случаи к разным совещаниям между двумя великими знатоками, коих имена пребудут незабвенны поклонникам художеств и древности. Ваятель, некогда иссекший столь совершенное произведение, далеко не подозревал, что оно попадет, сначала, к одному из римлян, слывших порядочными варварами, а через много веков спустя, украсит ученый приют еще варвара, в стране Гипербореической, неизвестной грекам, даже по названию.⁶²

Winckelmanns „edle Einfach“ wird im Schlussteil von Uvarovs Broschüre in einem unerwarteten Kontext zu Gunsten seines politischen Konservatismus eingesetzt.

⁵⁸ Ebenda. S. 19.

⁵⁹ WINCKELMANN G. *Monumenti antichi inediti*. Roma 1767. Vol. II. P. 89.

⁶⁰ Es handelt sich um einen ovalen Sarkophag mit dionysischen Szenen (hergestellt ca. 210). Er gehörte früher Kardinal Altemps und wurde in dessen römischem Palazzo ausgestellt: BRUNN H., BRYCKMANN I. *Die Denkmäler der griechischen und römischen Skulptur*. München 1888. Taf. 490; MATZ F. *Die dionysischen Sarkophage*. Berlin 1968. Teil I. Nr. 47. S. 15; AKIMOVA F. I. *Sarkofag s dionisijskimi scenami v sobranii GMII*. In: *Muzej-7. Chudožestvennye sobranija SSSR*. M. 1987. S. 112–123; *Antičnaja skul'ptura iz sobranija Gosudarstvennogo muzeja izobrazitel'nych iskusstv imeni A. S. Puškina*. M. 1987. Nr. 91. S. 135–149.

⁶¹ Seit 1925 befindet sich der Sarkophag im Moskauer Puškin-Museum der Darstellenden Künste.

⁶² UVAROV S. S. *Rim i Venecija v 1843-m godu*. Per. s franz. Derpt 1846. S. 20.

Uvarov ruft dazu auf, die stereotypen Vorstellungen von Italien zu überwinden: Dieses Land sei ein Land, das „die durchaus dunklen Geheimnisse seines historischen Schicksals zu lüften sucht“. In den höheren Kreisen der Gesellschaft dominierten der Wissenschaft und Literatur ergebene Geister, die das Lärmen der Menge verabscheuen und dem „Journalismus“ nicht erlauben, über sie zu herrschen. Die Hinwendung dieser *Crème de la Crème de la nation* zu ihren Ursprüngen (d. h. zur Antike) führe dazu, dass ihrem Intellekt und ihren Manieren das Prinzip der „edlen Einfalt“ inne werde.

8. Der Altemps-Sarkophag und seine Moskauer Verehrer

Der Altemps-Sarkophag erfüllte seinen Besitzer mit besonderem Stolz, und Uvarov tat alles, um die öffentliche Aufmerksamkeit auf ihn zu lenken – so erschienen im „Moskvitjanin“ mindestens vier dem antiken Meisterwerk gewidmete Beiträge, die von Winckelmanns Beschreibung ausgehen.⁶³ Von ihnen ist Ševyrevs Abhandlung für das Thema von Belang, in der er bei seiner Deutung antiker Hochreliefs im Banne des Winckelmannschen – verklärten und veredelten – Antikebildes verbleibt. Seinen Aufsatz beginnt Ševyrev mit einer Würdigung des Palastes in Poreč'e,⁶⁴ in dessen zentralem Saal nach vatikanischem Vorbild plastische Kunstwerke ausgestellt sind. Das Hauptobjekt hier sei der ovale Altemps-Sarkophag, ein vortreffliches Erzeugnis des griechischen Meißels („овальная Альтемпская урна, превосходное произведение греческого резца“).⁶⁵

Bei der Analyse der Hochreliefs unterzog sich Ševyrev einer schwierigen Aufgabe: er setzte den Gott seinem Kult entgegen. Der erstere sei von den Griechen im Verlauf der Zeit transfiguriert und erhoben worden, während der letztere an sich aus dem Orient stamme.⁶⁶ Daraus folgert Ševyrev die „tiefe Trauer“ und Nachdenklichkeit des Weingottes und stellt sie der Zügellosigkeit seiner Begleiter entgegen.⁶⁷ Der Dichter bezeichnet die Bacchantenzüge grundsätzlich als „feierlich und heiter“

⁶³ [ANONYM]. Akademičeskie besedy v 135 verstach ot Moskvyy. In: Moskvitjanin. 1844. Nr. 10. S. 326–327; DAVYDOV I. I. Dumy i vpečatlenija. In: Ebenda. 1846. Nr. 9/10. S. 69–76; ŠEVYREV S. P. Gorel'eŭy Al'tempskoj umy. In: Ebenda. 1849. Nr. 1. S. 1–12; [ANONYM]. O poreckom pamjatnike. In: Ebenda. 1850. Nr. 18. S. 51–52. Vgl.: LEONT'EV P. M. Bakchičeskij pamjatnik grafa S. S. Uvarova. In: Propilei. Sb. statej po klassičeskoj drevnosti, izdavaemyj P. Leont'evym. M. 1851. Kn. I. S. 135–142.

⁶⁴ Bekanntlich spielte Poreč'e eine wichtige Rolle in Uvarovs Versuchen, die öffentliche Meinung über ihre eigenen bedeutenden Vertreter zu beeinflussen. Ševyrev, Pogodin, Davydov und andere Moskauer Professoren sind hier in den 1840er und 1850er Jahren oftmals zu Gast gewesen.

⁶⁵ Moskvitjanin. 1849. Nr. 1. S. 2.

⁶⁶ Ebenda. S. 3–4.

⁶⁷ Vgl.: „[...] праздники Диониса, большие и малые, подавали повод к торжественным и шутливым процессиям народа. Искусство же в Греции простирало всегда дружелюбную руку жизни. А самые предметы пластическими формами приходились по мысли ваяния“ (Ebenda. S. 4).

und betont die Plastizität, von der ihr Leben durchdrungen sei. Der Hauptantipode des besorgten Bacchus sei Silen im groben Weinrausch.⁶⁸

Dieselben Ideen werden in Bezug auf Faune, Satyrn, Bacchantinnen und Mänaden angewandt und in den Darstellungen der Altemps-Urne variiert; sie verkörpern für Ševyrev wie kein anderes Werk der antiken Bildhauerei den Trieb zum Veredeln der sinnlichen Bacchus-Idee („стремление греческих художников облагородить, возвысить чувственную идею Вакха“). Für Ševyrev verkörpert Bacchus die künstlerische Kraft, die über die Sinnlichkeit triumphiert; alles, was zu Bacchus auf dem Sarkophag gehöre, sei mit erhabener Trauer und Gewichtigkeit erfüllt („Здесь, на этом рельефе все относящееся к Вакху исполнено высокой грусти и важности“).⁶⁹

Die Schlussfolgerung Ševyrevs ist ebenso wenig überzeugend: die Griechen hätten „tiefsinnig“ (keinesfalls oberflächlich und scherzhaft) Dionysos-Feste gefeiert. Aus diesem Grund seien diese die Wiege der antiken Tragödie geworden. Die zügellose Orgiastik, die dem harmonischen Antikebild widerspricht, ist also für den Dichter nicht annehmbar, denn er versucht einen tiefen und trauervollen Sinn in den Bacchanalien zu erblicken.⁷⁰

1851 wurde eine auf Französisch verfasste Broschüre des glücklichen Sarkophag-Besitzers abgedruckt,⁷¹ die bald ins Russische übersetzt wurde.⁷² Uvarov bestritt hier die Beerdigungsbestimmung der Urne und sprach ihr die Bedeutung eines Behälters heiligen Wassers zu, das eine wichtige Rolle in antiken Mysterien gespielt habe (diese Behauptung ist allerdings von Fachleuten abgelehnt worden). Der Würdenträger brachte den Sarkophag mit den ihn sehr interessierenden Eleusischen Mysterien⁷³ in Verbindung,⁷⁴ die erst nach Winckelmann ins Visier der Altertumswissenschaft gerieten.

⁶⁸ Ebenda. S. 5.

⁶⁹ Ebenda. S. 11.

⁷⁰ Ebenda. S. 12.

⁷¹ OUVAROV S. S. Notice sur le monument antique de Porech (Château dans les environs de Moscou). Lue à l'Académie impériale des sciences le 10/22 octobre 1851. SPb. 1851 (2-ème éd.: 1854).

⁷² UVAROV S. S. O drevne-klassičeskom pamjatnike, perevezennom iz Rima v Poreč'e. In: Propilei. Sb. statej po klassičeskoj drevnosti, izdavaemyj P. Leont'evym. M. 1851. Kn. III. S. 188–194 (nachgedruckt: Učenyje zapiski Imperatorskoj Akademii nauk po I i III otdeleniju. 1852. Bd. I. Vyp. I. S. 51–57).

⁷³ OUVAROFF S. S. Essai sur les mystères d'Eleusis. SPb. 1812 (2-ème éd.: SPb. 1815). Nachgedruckt in Sammelbänden der Aufsätze Uvarovs: OUVAROFF S. S. Etudes de philologie et de critique. SPb. 1843. P. 67–162; OUVAROFF S. S. Etudes de philologie et de critique. 2-ème éd. Paris 1845. P. 81–171; russische Übersetzung: UVAROV S. S. Issledovanie ob élevzinskich tajnstvach. SPb. 1847 (Sonderdruck aus: Sovremennik. 1847. Nr. 2).

⁷⁴ In Übereinstimmung mit dieser Meinung wurde der Sarkophag im anonymen „Ukazatel' Poreckogo muzeuma dlja posetitelej“ beschrieben. Dabei wurde sogar behauptet, dass die Urne einen Raum im Demeter-Tempel schmückte, wo eine esoterische monotheistische Tradition an die Auserwählten weitergegeben würde (Ukazatel' Poreckogo muzeuma dlja posetitelej. M. 1853. S. 14–15).

Wie leicht zu erkennen ist, faszinieren Ševyrev und Uvarov in demselben antiken Denkmal unterschiedliche Aspekte. Der eine versucht den Abglanz der lichten Weltanschauung der alten Griechen in der Urne zu entdecken und in Winckelmannschen Kategorien zu beschreiben, wobei seine Voreingenommenheit ins Auge fällt. Den anderen dagegen ziehen das geistige Leben der alten Griechen und ihre religiösen Kulte an. Dieses Interesse verrät sowohl Uvarovs größere Belesenheit in der altertumswissenschaftlichen Literatur als auch seine Kenntnis zahlreicher neuerer Forschungsergebnisse seiner Zeit, die dem verklärten und veredelten Bild der Antike widersprachen. Winckelmann ist für Uvarov offensichtlich derjenige, dessen erhebliche Leistung der Vergangenheit angehört. Im Gegensatz dazu war für Ševyrev Winckelmanns Beitrag von unvergänglicher Bedeutung. Lediglich so ist es zu erklären, warum der Dichter seine Ideen unermüdlich über dreißig Jahre lang sowohl schriftlich als auch mündlich unter seinen Landsleuten verbreitete.

XVIII. AUSEINANDERSETZUNG MIT WINCKELMANNS GEDANKENGUT IN ÄSTHETISCHEN SCHRIFTEN DER ZWANZIGER UND DREISSIGER JAHRE DES 19. JAHRHUNDERTS

1. Plastizität der Antike nach A. I. Galičs „Opyt nauki izjaščnogo“ (1825)

Aleksandr Ivanovič Galič (1783–1848) gilt in der Geschichte des russischen Denkens als Verfasser „des ersten systematischen Werks über die Ästhetik“ und als einer der bedeutendsten Schellingianer.¹ Dabei ist sein Hauptbeitrag zur Theorie des Schönen, das Traktat „Opyt nauki izjaščnogo“ (1825), bis heute unerforscht. Sogar die Quellen dieser Schrift sind keiner gebührenden Analyse unterzogen worden, obwohl der Autor selbst auf die Abhängigkeit der Abhandlung von den Schriften J. J. Eschenburgs, F. Bouterweks, H. Ludens, J. J. Wagners, J. H. Dambecks, F. Asts, T. A. Riksners, A. Wendts, W. T. Krugs, K. W. F. Solgers, J. G. Grubers im Geleitwort zu „Opyt nauki izjaščnogo“ hinwies.² Die „deutsche Herkunft“ des Traktats wurde von den Zeitgenossen lebhaft empfunden.³

Galič beginnt das Geleitwort zu „Opyt nauki izjaščnogo“ mit rationalistischen Deklarationen, die den wissenschaftlichen Charakter seiner Abhandlung betonen sollen: Die Ästhetik sei klarer und fester Prinzipien bedürftig; ihr seien „zufällige Mutmaßungen dunklen Gefühls“ untersagt.⁴ Galič erhebt Anspruch, grundlegende Ideen und Gesetze des Schönen zu umreißen und dadurch ihre Umsetzung auf „entsprechenden Gebieten“ zu fördern, was die Annäherung des Intellektuellen und des Praktischen bedeuten würde. Er spreche das breitere Publikum an; in den Philosophen, Künstlern und Dichtern sehe Galič seine künftigen Richter. Als Verbündeten stuft er den „Žurnal izjaščnych iskusstv“ ein, von dem die Ästhetik „beträchtliche Unterstützung“ erwarte.⁵

Dem Geleitwort folgt eine kurze Einführung (§ 1–8), die den Aufbau des Traktats anschaulich macht und auf die Geschichte der Ästhetik zurückgreift. Das Buch besteht aus zwei Teilen, was Galič zufolge der Grundaufteilung der Wissenschaft in die reine und in die angewandte entspricht. Der erste (§ 9–74) behandle theoretische Fragen; der zweite (§ 75–235) betrachte das Schöne in den einzelnen Künsten. In der Geschichte der Theorie des Schönen entdeckt Galič drei „Perioden“; dabei

¹ *Filosofija Šellinga v Rossii. Pod obščej red. V. F. Pustarnakova.* SPb. 1998. S. 277. Hier Hinweise auf die Literatur zum Thema.

² *Russkie éstetičeskie traktaty pervoj treći XIX veka.* Hrsg. von Z. A. Kamenskij. M. 1974. Bd. 2. S. 206, 614. „Opyt nauki izjaščnogo“ wird nach dieser Ausgabe zitiert.

³ So teilte E. A. Baratynskij am 5.–20. Januar 1826 A. S. Puškin mit, dass Galič eine Poetik deutscher Art veröffentlicht habe. Diese Schrift biete eine gute Gelegenheit, deutsche Ästhetik kennenzulernen (PUŠKIN A. S. *Polnoe sobranie sočinenij.* M.; L. 1947. Bd. 13. S. 254).

⁴ *Russkie éstetičeskie traktaty.* Bd. 2. S. 205.

⁵ Vgl. Kap. XII, 2–7.

geht er nicht chronologisch vor, sondern hebt die Art der Überlegungen hervor: 1) Die Periode einfacherer sinnlicher Betrachtungen; zu ihren Zeiten werde unter Schönheit anmutige Naturalität der Erscheinung verstanden (Aristoteles, Horaz; von den Neueren: Ch. Batteux, A. Pope, D. Hume und E. Burke); 2) Die Periode des verfeinerten Sinnes und der logischen Überlegungen. Unter Schönheit werde nun die sinnlich erkennbare Vollkommenheit verstanden (A. Baumgarten, Diderot, Kant und seine Nacheiferer); 3) Die Periode der vollen Herrschaft der Vernunft. Sie sei von Plato eröffnet, von Winckelmann wiederhergestellt und von Lessing, Herder, Schlegel u. a. fortgesetzt worden.⁶

Galič beschreibt die letztere sehr begeistert: Es gehe dabei um die schöpferische Phantasie, um das Leben, das jedem schönen Kunstwerk innewohne, um Ideen und ihre Übereinstimmung mit den Formen, um die Vereinigung aller Bedürfnisse der menschlichen Natur, um die Schönheit, die als Offenbarung und Abglanz eines vollkommeneren Daseins verstanden werde.⁷

Galič schließt sich der dritten Periode an und entwickelt eine von Plato abzuleitende Schönheitstheorie. Das Schöne wird als eine jenseits-existente Idee (§ 20–22) und als Einheit von dem „Wahren, Guten und Anmutigen“ (§ 36ff.) erfasst. Obwohl dies mehrere Berührungspunkte zwischen Galičs Ansichten und dem Winckelmannschen Gedankenkomplex voraussetzt, sei ein grundlegender Unterschied betont – der russische Denker rechtfertigt differierende Arten, in denen sich das „Selbstbild des Schönen“ („самовобраз изящного“) zu unterschiedlichen Epochen in den Künsten niederschlägt. Dabei sieht Galič zwei „Charaktere“ der Darstellung – 1) den „sinnlichen, plastischen und aufrichtigen“ in der Antike; 2) den „romantischen“ in der Neuzeit.⁸

Nachdem Galič postuliert hat, dass der Mensch des Altertums eine untrennbare Einheit mit der Natur bilde und das Äußere zum Gegenstand der Kunst habe,⁹ gelangt er zu der Schlussfolgerung, dass antike Künstler die in der Natur präsenten Formen veredelten. Dass er sich auf Ergebnisse aus der Erforschung der Bildhauerei stützt, zeigt Galič, indem er diese zur Hauptkunst der Antike erhebt. Bei der Charakterisierung ihrer Methoden ist eine noch recht vage Präsenz der „idealischen Schönheit“ zu bemerken, da Galič behauptet: Durch die Reinigung des Sichtbaren vom Zusatz des Zufälligen gewinne die antike plastische Kunst ihre Ideale.¹⁰ Winckelmanns Einfluss ist in der weiteren Beschreibung des „klassischen Stils“ deutlicher. In ihm herrsche „die Eigenschaft der männlichen Stärke, strenger Richtigkeit und

⁶ Russkie èstetičeskie traktaty. Bd. 2. S. 211.

⁷ Ebenda.

⁸ Das widerspricht in nuce der Vorstellung Winckelmanns von dem absoluten und unveränderlichen Charakter des Schönen in den Kunstwerken. Vgl. z. B.: „Es ist nicht genug, daß ein Gemälde gefällt; es muß beständig gefallen [...]“ (WINCKELMANN J. J. Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst; und Beantwortung des Sendschreibens über diese Gedanken. S. I. 1756. S. 131).

⁹ Russkie èstetičeskie traktaty. Bd. 2. S. 225.

¹⁰ Ebenda.

edler Einfach“; sie sei derjenigen der weiblichen Liebe und der zarten Empfindsamkeit in der romantischen Kunst entgegengesetzt:

§ 54. Наконец, в классическом стиле преобладает мужественный характер силы, строгой правильности и благородной простоты, в новом европейском – женский характер мечтательной любви и нежной чувствительности, которая удобно трогается многообразнейшими, случайными впечатлениями и побуждает художника везде изливать свою душу.¹¹

Wie auch die deutschen Romantiker (z. B. die Schlegels)¹² betrachtet Galič die antike Kunst als eine abgeschlossene Einheit, die der Vergangenheit angehört, und für deren Analyse Winckelmann die am besten geeigneten Kategorien ausarbeitete. Seine Antike wird also von Galič dem eigenen Konzept einverleibt und als Pol der neueren Kunst entgegengestellt. Trotz rationalistischer Deklarationen an Anfang des Traktats bringt Galič im anschließenden § 55 seine Schwärmerei für eine künftige „romantische Bildhauerei“ zum Ausdruck; diese vermöge diejenige des Altertums zu übertreffen. Zwar könne er dazu keine Beispiele nennen, doch sei sie von einigen genialen italienischen Malern und deutschen Dichtern geahnt und verkündet worden. Sie werde „die vollkommenste Offenbarung der vorbehaltlosen Schönheit“ verwirklichen und instande sein, Objekten des Jenseits „sichtbare, bestimmte Konturen“ zu verleihen.¹³

Im zweiten Teil präsentiert Galič seine grundlegende Aufteilung der Künste in zwei Gruppen: in die auf äußere und innere Gefühle bezogenen. Die erste bestehe aus den Bildenden (also Bildhauerei, Malerei, Architektur) und den „tonischen“ (Musik) sowie den szenischen Künsten; die zweite bilde die Dichtung mit ihren zahlreichen Gattungen.

Galičs weitere Äußerungen weisen Verbindung mit dem Winckelmannschen Gedankenkomplex auf. So behauptet er: die Bildhauerei halte „eine an sich interessante und ewige Idee“ in plastischen Gestalten fest (§ 84); ihre Aufgabe bestehe in der Vergegenwärtigung der „schlichten Schönheit“ der Körper (§ 88); sie stelle „selbstständige Erscheinungen der ewigen Ideen“ dar, also etwas Übermenschliches und Göttliches (§ 89); Ideale der „plastischen Griechen“¹⁴ seien Verkörperungen der Naturkräfte, die in Form von Gottheiten verehrt würden (§ 89); die Zeichnung sei die Grundlage der Malerei; die Eigenschaften der Darstellung in der Malerei seien daher: 1. Richtigkeit der Proportionen; 2. edle Einfach, die für Harmonie Sorge; 3. Einheitlichkeit (§ 105); der römischen Schule in der Malerei sei „ideale Größe“ („идеальное величие“) eigen (§ 109) usw.

¹¹ Ebenda. S. 226.

¹² Vgl. Einführung, 6.

¹³ Russkie èstetičeskie traktaty. Bd. 2. S. 226.

¹⁴ Hier gebraucht Galič wahrscheinlich zum ersten Mal in der russischen Tradition den Ausdruck „пластический грек“, der die Überzeugung von dem plastischen Charakter der antiken Kultur am besten verkörpert. Koz'ma Prutkovs Parodie „Drevnij plastičeskij grek“ (1854) zog einen Strich unter die Gültigkeit dieses Begriffs für die russische Kultur. Vgl. Kap. XXI, 3.

Wie rationalistische Ästhetiker des 18. Jahrhunderts zieht Galič Parallelen zwischen den Künsten, die sich für ihn offenkundig nur durch ihre Mittel unterscheiden. In diesem Kontext ist die Gleichstellung von den Großgattungen der Dichtung (Epik, Lyrik und Dramatik) mit den auf „äußere Gefühle“ bezogenen Künsten (Bildhauerei, Musik und Szenische Kunst) verständlich.¹⁵

Die Epopöe wird daher als „plastisches Gedicht“ definiert (§172), dessen „Ideal“ die Weltgeschichte sei (§ 174). Sie könne lediglich einmal bei einem „plastischen Volk“ existieren; dieses seien die Griechen gewesen. Die einzige Epopöe sei folglich die Ilias und der einzige epische Dichter Homer:

§ 176. Далее очевидно, что произведение эпической музы может существовать только однажды, а именно у такого народа, который по своему званию и назначению в истории человечества есть пластик. Сей народ – греки; их национальная эпопея – Гомер; посему Гомер – единственный поэт эпический.¹⁶

Diese These führt zu den weiteren Projektionen der Charakteristika Winckelmanns, die er der antiken Bildhauerei verlieh, auf die epische Dichtung und zur Variierung der berühmten Formel: die Strömung der Epopöe sei voll von Stille und Größe („тиха и величественна в своем течении“);¹⁷ so wie ihr Geist voll von Größe und zu bewundern sei, voller Einfachheit und allgemein verständlich sei ihre Sprache („сколько эпопея величественна и чудесна по своему духу, столько же проста и общевразумительна по языку“).¹⁸

Der „Opyt nauki izjaščnogo“ versetzt die Winckelmannsche Antike nach dem Vorbild der deutschen Romantik in die Vergangenheit und betrachtet sie als harmonische Jugend der Menschheit. Obwohl über das Altertum in Termini Winckelmanns gesprochen wird, wird seinem Gedankenkomplex de facto jegliches aktuelles Wirkungspotential genommen. Einen zusätzlichen Beweis dafür, dass Winckelmanns Schriften für Galič Objekt eines rein akademischen Interesses waren, liefert seine spätere „Rospis' idealam grečeskoj plastiki“ („Liste der Ideale griechischer Plastik“, 1835).¹⁹ Diese Publikation besteht größtenteils aus einer trockenen Aufzählung antiker Statuen, die unterschiedliche „Ideale“ darstellen. In diesem Aufsatz greift Galič unmittelbar auf das vierte Kapitel im ersten Teil der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ zurück, wo Winckelmann „verschiedene Stufen“ des männlichen und des weiblichen Ideals in den Statuen griechischer Gottheiten beschreibt.²⁰ In „Ros-

¹⁵ „Почему эпопея, лирика и драма суть необходимые самостоятельные формы поэзии, соответствующие пластике, музыке и сценике“ (Russkie éstetičeskie traktaty. Bd. 2. S. 257).

¹⁶ Ebenda. S. 259.

¹⁷ Ebenda. S. 259.

¹⁸ Ebenda. S. 260.

¹⁹ GALIČ A. Rospis' idealam grečeskoj plastiki. In: Letopis' fakul'tetov na 1835 god, izdanaja v dvuch knigach A. Galičem i V. Plaksiny. SPb. 1835. Kn. I. S. 35–52.

²⁰ WINCKELMANN J. J. Geschichte der Kunst des Alterthums. Dresden 1764. S. 156ff.

pis““ bearbeitete er hauptsächlich die Materialien, die ihm das Hauptwerk Winckelmanns lieferte²¹ und berücksichtigte die späteren Funde in geringerem Maße.²²

2. Winckelmann, an Schelling gemessen – I. Ja. Kronebergs und M. P. Rozbergs Abhandlungen zur Ästhetik

Das Schicksal beschied Ivan Jakovlevič Kroneberg (1788–1838) die Rolle eines Vermittlers zwischen drei Kulturen. Der Herkunft nach Deutscher, ist er in Moskau geboren und aufgewachsen. 1804–1807 studierte er an den Universitäten in Halle und Jena und kehrte dann nach Moskau zurück. 1819 übersiedelte er in die Ukraine und hatte seit Juni 1821 an der Universität in Char'kov eine Professur für lateinische Literatur und Altertümer inne.²³ Hier fand sein spätes literarisches Debüt statt: 1825–1826 veröffentlichte er in Char'kov den zweiteiligen Almanach „Amalteja, ili Sobranie sočinenij i perevodov, odnosjaščichsja k izjaščnym iskusstvam i drevnej klassičeskoj slovesnosti“. Wie auch spätere Ausgaben Kronebergs bestand er aus Beiträgen des Herausgebers. Mehr Aufsehen allerdings erregten „Brošjurki“ (1830–1833; Nr. I–X) und „Minerva“ (1835; Č. 1–3), in denen unter anderem einige Aufsätze aus „Amalteja“ in erweiterter und ergänzter Form nachgedruckt wurden. Kroneberg wurde von den jüngeren Literaten als Kenner der deutschen Philosophie und als Shakespeare-Verehrer geschätzt und als Verbündeter der romantischen Bewegung eingestuft.

Für das Thema ist in erster Linie Kronebergs „Istoričeskij vzgljad na estetiku“ („Historischer Blick auf die Ästhetik“, 1830) von Bedeutung.²⁴ Wie auch Ševyrev zieht Kroneberg gegen den französischen Klassizismus zu Felde und übt scharfe Kritik an seinen theoretischen Grundlagen und Begriffen. Dabei betrachtet er den deutschen Beitrag zu Ästhetik, Philosophie und Literatur als Alternative zum „falschen gallischen Weg“. Die Ästhetik selbst wird als deutsche Erfindung des 18. Jahrhunderts bezeichnet; ihre Geschichte sei lediglich mit den Denkern dieses Landes verbunden und im Zusammenhang mit der deutschen Philosophie zu behandeln.

Die begeisterte Charakterisierung der Griechen am Anfang des „Istoričeskij vzgljad na estetiku“ weist keine eindeutige Abhängigkeit von Winckelmann auf und ist eher von den deutschen Romantikern beeinflusst. Die Eigenart der alten Griechen habe in ihrer schöpferischen Phantasie („творческая фантазия“) ihre Wurzeln; dank

²¹ Winckelmann wird von Galič einmal flüchtig im Zusammenhang mit Apoll von Belvedere in „Rospis““ erwähnt (GALIČ A. Rospis' idealam grečeskoj plastiki. S. 42).

²² Einen ähnlichen Versuch unternahm Ende der 1840er Jahre F. I. Buslaev unter Ševyrevs Einfluss; vgl. Kap. XXII, 2.

²³ BAGALEJ D. I. Opyt istorii Char'kovskogo universiteta (po neizdannym materialam) [...]. Char'kov 1904. Bd. II (s 1815 po 1836). S. 334.

²⁴ [KRONEBERG I. JA.] Istoričeskij vzgljad na estetiku. In: Brošjurki. 1830. Nr. I. S. 3–36. Zitiert nach der Fassung letzter Hand in: Minerva Ivana Kroneberga. 1835. Č. I. S. 123–154. Nachdruck in gekürzter Form siehe: Russkie estetičeskie traktaty. Bd. 2. S. 289–335.

ihr sei diese Nation für die anderen vorbildhaft geworden, da sie, von „edlem Gefühl“ („благородное чувство“) geleitet, das Schöne erschaffen und Wissenschaften und Künste ins Leben gerufen habe. Ohne auf Kronebergs weitere Darlegung einzugehen, sei das Augenmerk lediglich darauf gerichtet, in welchem Zusammenhang Winckelmanns Name in dem Aufsatz erscheint. Den Franzosen wird zur Last gelegt, dass sie sich – statt die philosophischen Grundlagen der Kunst auszuarbeiten – mit der Aufstellung von Regeln beschäftigt hätten. Dies habe das Verständnis der Ideen des „unsterblichen Winckelmann“ über die Erschaffung der „idealischen Schönheit“ behindert.

Mit der Berufung auf Schelling und Winckelmann werden zwei zentrale Begriffe der französischen Theoretiker angegriffen – die Nachahmung der schönen Natur und der schöne Geschmack. Der zweite Terminus sei vollends subjektiv und daher in der Ästhetik nicht zu gebrauchen. Die Idee des Schönen sei hingegen objektiv, von jeglichem Geschmack unabhängig und geschmackfrei „wie das vollkommenste Wasser aus dem Schooße der Quelle geschöpft, welches je weniger Geschmack es hat, desto gesunder geachtet wird, weil es von allen fremden Theilen geläutert ist“.²⁵

Die „Mater'jaly po istorii estetiki“ („Materialien zur Geschichte der Ästhetik“)²⁶ vertreten dieselbe allgemeine Konzeption wie „Istoričeskij vzgljad na estetiku“, sind aber anders aufgebaut. Sie bestehen aus einem kurzen Vorwort und zehn Kapiteln, die Baumgarten, Batteux, Winckelmann, Mendelssohn, Sulzer, Kant, Heydenreich, Schiller, Schelling, Jean Paul gewidmet sind. Im Geleitwort bedauert Kroneberg das Fehlen russischer Abhandlungen zur Ästhetik; lediglich A. Galičs „Opyt nauki iz-jaščnogo“ könne als erster Versuch gelten. Die meisten Übersetzungen deutscher Werke seien von schlechter Qualität und nützten wenig, solange die Russen (zu ihnen zählt sich Kroneberg hier) keine eigene philosophische Tradition besäßen. Kroneberg hat offenkundig vor, diese zu fördern, indem er die wesentlichsten Beiträge zur Ästhetik in „Mater'jaly“ beleuchtet. Seine größte Bewunderung gilt Schelling, dessen „System des transzendentalen Idealismus“ (1800) er im Unterschied zu Denkmodellen anderer Philosophen recht ausführlich vorstellt.

Das Winckelmann-Kapitel der „Mater'jaly“ besteht aus zwei Teilen: aus Kronebergs allgemeiner Einschätzung des Beitrages und aus der Darlegung der Schönheitstheorie Winckelmanns. Die Betonung wissenschaftlicher Verdienste leitet die Bedeutung Winckelmanns für die neuere Philosophie ein. Er habe den Ruhm aller anderen Archäologen seiner Zeit überstrahlt und den Schleier der Geheimnisse antiker Kunst gelüftet. Der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ gebühre das Verdienst historischer Kunstbetrachtung: wechselnde Stile in chronologischer Reihenfolge. Sie habe die „bessere höhere Kunstphilosophie“²⁷ vorbereitet und damit gelehrt, das Wesen der Kunst tiefer zu ergründen.

²⁵ Diese Schlüsselpassage aus Winckelmann führt Kroneberg in eigener Übersetzung an: Minerva Ivana Kroneberga. 1835. Č. I. S. 145. Sie wird dann auch in Kronebergs „Mater'jaly po istorii estetiki“ aufgenommen. Vgl. den Text zur Fußnote 29.

²⁶ Brošjurki. 1831. Nr. VI. S. 5–82.

²⁷ Damit ist offensichtlich Schellings Lehre gemeint.

Die zweite Hälfte des Winckelmann-Kapitels besteht aus zusammenmontierten Zitaten, die dem vierten Kapitel des ersten Teiles der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ entnommen sind. Kroneberg liefert zugleich eine vortreffliche, etwas gekürzte Übersetzung entsprechender Stellen (Kronebergs Zweisprachigkeit, literarisches Talent und Kompetenz bürgten für Qualität), eine Zusammenfassung einiger Passagen und ihre Interpretation. Die ersten zwei Sätze geben die Ausgangsthese der Schönheitslehre Winckelmanns wieder:

Красота, говорит Винкельман, цель и центр искусства, есть одно из великих таинств природы, коего действие мы видим и все чувствуем; но общее ясное понятие о ее сущности принадлежит к истинам, еще не открытым. Если бы понятие красоты имело ясность геометрическую, то и не было бы никакого несогласия касательно сего предмета.²⁸

In den darauf folgenden sechs Sätzen werden Winckelmanns Ideen über die Ursache der Meinungsunterschiede und über die Bedeutung der Erziehung in knapper Form nacherzählt. Daraufhin kommt Kroneberg auf Winckelmanns Schönheitsdefinition. Den Anfang des Absatzes übersetzt er wortgetreu. Dann addiert er einen eigenen Satz hinzu, in dem er die Abstraktheit der Schönheit behauptet („Из единства следует безличность“) – eine sinngemäße Wiedergabe einer längeren Überlegung Winckelmanns. Daran schließt Kroneberg den in „Istoričeskij vzgljad na estetiku“ zitierten Endsatz dieser Schlüsselpassage an (Schönheit sei „wie das vollkommenste Wasser“ etc.). Obwohl Winckelmanns Gedankenentwicklung hier gekürzt wiedergegeben wird, hat Kroneberg das Wesentliche erfasst und den absoluten, unpersönlichen Charakter des Schönen herausgehoben:

Высочайшая красота – в божестве; понятие о человеческой красоте становится совершенным по мере приближения и согласия его с высочайшим существом, которое мы различаем от материи чрез понятие единства и неделимости. Понятие красоты есть как бы дух, из материи посредством огня выведенный, который стремится произвести существо по образу первой разумной твари, начертанному в уме божества. Формы такого образа просты и непрерывны, и в сем единстве многообразны, а чрез сие и являют внутреннее согласие. Из единства следует безличность. Красота есть как самая лучшая вода, из недр источника почерпнутая, которая чем менее имеет вкуса, тем здоровее, потому что очищена от всех примешанных частиц.²⁹

Die Lehre über die beiden Arten der Schönheitsbildung wird äußerst komprimiert nacherzählt. Eine bei Winckelmann nicht zu findende These deutlich Schellingscher

²⁸ Ebenda. S. 24. Vgl.: „Die Schönheit, als der höchste Entzweck, und als der Mittelpunkt der Kunst [...]“ etc. (WINCKELMANN J. J. Geschichte der Kunst des Alterthums. Dresden 1764. S. 142).

²⁹ Brošjurki. 1831. Nr. VI. S. 25.

Herkunft wird hinzugefügt – auf dem Höhepunkt der Kunst habe die Schönheit die Materie besiegt und sie beseelt:

Образование красоты есть или индивидуальное, или идеальное. Первая ее степень было подражание прекрасному предмету; потом она возвышалась постепенно до идеи и, наконец, на высочайшей точке искусства, победив материю, ее одушевила.³⁰

In der Schlusszeile wird eine weitere Brücke zu Schelling geschlagen. Winckelmann wird als sein wichtigster Vorläufer betrachtet – er habe die Zukunft vorweggenommen; er gehöre zum nächsten, zum 19. Jahrhundert, nicht zu dem, in welchem er lebte.³¹

In den „Mater'jaly po istorii estetiki“ ist Winckelmann noch mindestens zweimal präsent: explizit und implizit. So heißt es im Schiller-Kapitel, der Dichter habe versucht, Winckelmann mit Kant in Übereinstimmung zu bringen. Nachdem Schellings Ansichten umrissen sind, empfiehlt Kroneberg seinen Lesern Schellings Festrede „Ueber das Verhältniss der bildenden Künste zu der Natur“, die eine maßgebende Winckelmann-Charakteristik enthält.

Kroneberg war vor allem von Winckelmanns Schönheitslehre begeistert. Alles, was Winckelmann mit dem Zeitalter der Aufklärung und mit der französischen Kultur verbindet – Rationalismus, Hang zur Normativität, Klimatologie –, kommt nicht zur Sprache. Winckelmanns Platonismus wird dabei im Sinne des transzendentalen Idealismus ausgelegt und uminterpretiert. Der deutsche Kunstgelehrte wird als Verbündeter der romantischen Bewegung verstanden und im Einklang mit Schelling zu ihren bedeutendsten Vorläufern gerechnet.

Ähnliche Gedanken über Winckelmanns Bedeutung – aber nicht so brillant und ausführlich formuliert – finden sich in den Schriften eines anderen Russen deutscher Herkunft. Michail Petrovič Rozberg (1804–1874) schloss 1829 die philologische Fakultät der Moskauer Universität mit Auszeichnung ab und begann 1831 seine Lehrtätigkeit am Lehrstuhl für russische Literatur von Rišel'evskij Licej in Odessa.³² 1832 veröffentlichte er hier die „Reč' o soderžanii, forme i značenii izjaščno-obrazovatel'nych iskusstv“ („Rede über Inhalt, Form und Bedeutung der Schönen Künste“), in der Winckelmann ebenso wie von Kroneberg früheren Denkern gegenübergestellt wurde. Diese vertraten die Meinung, dass das einzige Ziel der Kunst in der Naturnachahmung bestehe. Winckelmann – zutiefst von den schönen Formen der antiken Bildhauerei beeindruckt – habe erstmals gewagt, die Künstler zur Bildung der höheren Natur aufzufordern und damit die Kunst als der Natur überlegen zu erklären. Das Nachahmungsobjekt sei dadurch geändert worden: den Platz der Natur hätten antike Statuen eingenommen; die Nachahmung als Hauptaufgabe der Kunst

³⁰ Ebenda.

³¹ Ebenda, S. 26.

³² Zum Lebenslauf Rozbergs, später Professor der Dorpater Universität und Mitglied der Akademie der Wissenschaften, siehe Nachruf auf ihn: *Žurnal Ministerstva narodnogo prosvěščenija*. 1875. Nr. 4. S. 88–89.

sei jedoch geblieben. Seitdem hätten die Künstler sich Mühe gegeben, die schöne Form altgriechischer Plastiken wiederzugeben, ohne die sie beseelende Lebenskraft zu erkennen.

Rozberg zufolge habe Winckelmann die höchste Schönheit begriffen, aber ihre zwei Elemente erschienen ihm von einander getrennt – die Schönheit des Gedankens und diejenige der Formen. Die Lebenskraft, die den Inhalt mit der Form vereint, sei ihm verborgen geblieben. Er habe nicht gezeigt, wie die Formen aus dem Geist geboren würden, wie sich das Relative zum Absoluten und das Menschliche zum Göttlichen erhöhe. Trotzdem sei die Seele des „unvergesslichen Winckelmann“ wie ein sanfter Wind aus südlichen Ländern gewesen, der Dunst und Nebel vom künstlerischen Himmel der Antike weggeweht habe und Sterne für die Nachwelt leuchten ließ:

Винкельман постигал изящество высшее, но оно являлось ему разобленным, в своих отдельных стихиях: с одной стороны, как изящество мысли, источником имеющее душу, с другой просто как изящество форм. Где могучий узел, связующий в одно целое обе противоположности? Где сила, которою содержание в художественном произведении сливается с формою? Винкельман не определил этой живой среды; он не показал – каким образом формы могут рождаться из духа; каким образом условное возвышается до безусловного, человеческое до божественного. Не станем порицать великого мыслителя: мнения всходят, цветут и приносят плод в свое время. При появлении Винкельмана, для дум его не наступала еще благотворная весна: ни один отзывный голос, ни одно биение сердца во всем обширном царстве наук не приветствовали его стремления. Когда возникли истинные его сподвижники, тогда незабвенного уже не стало! Винкельман первый начал рассматривать создания искусств по образу и законам созданий Природы, почитая те и другие равно необходимыми явлениями всеобщего развития. Будем благодарны: душа Винкельмана, подобно тихому ветру, веющему из теплых стран, распахнула для нас туманы, облакавшие художественное небо минувшего, и мы теперь взорами ясными, неомраченными рассматриваем его светила.³³

Wie auch Kroneberg hebt Rozberg die Schönheitslehre Winckelmanns hervor, die er für bahnbrechend hält. Ebenso verweist er auf Gesinnungsgenossen Winckelmanns, die erst nach seinem Tod auf die Bühne der Geschichte getreten seien. Im Unterschied zu Kronebergs Schriften, die eine Übersicht über viele philosophische Systeme anbieten, erscheint Winckelmann in der „Reč' o sodržanii, forme i značenii izjaščno-obrazovatel'nych iskusstv“ auf einsamem Posten – keine anderen Denker des 18. Jahrhunderts werden von Rozberg namentlich erwähnt. Derselbe Einwand gilt für Rozbergs Dissertation „O razvitii izjaščnogo v iskusstvach i, osobenno, v slo-

³³ ROZBERG M. P. Reč' o sodržanii, forme i značenii izjaščno-obrazovatel'nych iskusstv, proiznesennaja v toržestvennom sobranii Rišel'evskogo liceja [...] 24-go oktjabrja 1832 goda. Odessa 1832. S. 8–9.

vesnosti“, die er 1838 in Dorpat drucken ließ und der er die oben zitierte Passage aus der „Reč“ fast unverändert einverleibte.³⁴

3. Winckelmann, an Plato gemessen – ästhetische Deklarationen von I. N. Srednij-Kamašev und N. I. Nadeždin

Ivan Nikolaevič Srednij-Kamaševs Veröffentlichungsliste zählt nur vier Positionen (ein Buch und drei Rezensionen). Sowohl seine genauen Lebensdaten als auch sein Werdegang liegen im Dunkeln; es ist höchst wahrscheinlich, dass er nach 1820 an der Moskauer Universität studierte, da sein Hauptwerk, die Dissertation „O različnyh mnenijach ob izjaščnom“ („Von unterschiedlichen Meinungen über das Schöne“), dieser Bildungseinrichtung 1829 zum Erwerb des Magistergrades vorgelegt und vom Verlag der Universität herausgegeben wurde.

Alpha und Omega aller Überlegungen Srednij-Kamaševs ist Platos Schönheitslehre, die er bewundert. Von diesem Gesichtspunkt aus wird eine Übersicht über die im 18. Jahrhundert herrschenden Schönheitsvorstellungen der französischen (Batteux), englischen (E. Burke, F. Hutcheson) und deutschen (Baumgarten, Winckelmann, Sulzer, Lessing, Kant) Ästhetiker geboten. Die neuere deutsche Philosophie (z. B. Schelling, Hegel) wird dabei ignoriert, als ob die ästhetische Tradition gegen 1800 abgebrochen wäre.

Srednij-Kamašev stuft Winckelmanns Ansichten als „praktischen Platonismus“ ein.³⁵ Seine Schönheitslehre wird so vorgestellt, als ob sie auch von Lessing geteilt worden wäre und die gemeinsame Plattform der beiden gebildet hätte. Der Inhalt der entsprechenden Passage aus der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ wird von Srednij-Kamašev recht frei wiedergegeben – in erster Linie wird der Begriff der „schöpferischen Phantasie“ ins Spiel gebracht. Indem Winckelmann und Lessing die Offenbarung der vollkommensten Schönheit in den antiken Denkmälern entdeckt hätten, hätten sie dem Intellekt die schöpferische Phantasie gezeigt, die nach Idealen handle, ihren Platz im Schoße der Gottheit finde und ihre Schöpfungen nach Offenbarungen des höheren Geistes kreiere:

Основательное изучение древних памятников искусств как совершеннейших отблесков изящного указало созерцающему уму еще другую, высшую сторону оною – сторону творческой фантазии, действующей по идеалам. До сих пор изящное было в сфере других явлений, относилось или просто к чувствам, или к уму; Винкельман и Лессинг, дав фантазии место в лоне божества, произведения ее созерцали как явления высшего откровения духа, ибо таково было, собственно, значение их идеалов, которые источником своим имели не наблюдения опыта, но, собственно, пробуждение внутренней деятельности. Впрочем, постановив, таким образом, питетический энтузиазм как орган созерцания всего

³⁴ ROZBERG M. P. O razvitii izjaščnogo v iskusstvach i, osobenno, v slovesnosti, rassuždenie, pisanoe na stepen' doktora filosofskogo fakul'teta. Derpt 1838. S. 3–5.

³⁵ Russkie èstetičeskie traktaty. Bd. 2. S. 386.

изящного, они в сочинениях своих, теряющихся более в наблюдениях частных, только указали, и притом сбивчиво, точку своего воззрения, не развив из оной полной системы [...].³⁶

Obwohl der letzte Satz eine kritische und eindeutig negative Beurteilung enthält (Winckelmann und Lessing hätten sich in Einzelheiten verloren und ihren Standpunkt verworren vorgestellt, ohne ihn in ein umfassendes System zu integrieren), behauptet Srednij-Kamašev das Gegenteil im nächsten Absatz. Hier wird Winckelmann als ein in der überzeugenden Wahrheit der Gedanken so tiefgreifender Denker gepriesen, dass kein Späterer ihm gleichgestellt werden dürfe:

Должно сознаться, впрочем, что Винкельман, наблюдательный, глубокий в своих исследованиях, исполненный изяществом красоты древних произведений искусств, также является во всех своих суждениях полным, объемлющим до такой степени, что никто почти из новейших не может стать наряду с ним по убедительной верности мыслей.³⁷

Diese beifällige Charakteristik wird zum Schluss des Aufsatzes wieder relativiert, sobald moderne Leistungen mit denjenigen Platos verglichen werden. Dieser sei der Sonne ebenbürtig, die unerschöpflich in ihrer Ausstrahlung sei. Die besten der neueren europäischen Denker – also Winckelmann, Lessing und Bouterwek – seien dabei wie Mondlicht erschienen, wie Abglanz und dürften daher ihrem mächtigen Ursprung nicht vorgezogen werden.

Srednij-Kamaševs Abhandlung enthält also keine konsequent entwickelte Interpretation von Winckelmanns Gedankengut. Indem er Plato zum Maßstab bei der Bewertung anderer Denker wählt, ignoriert er die historische Entwicklung und ist zu keiner vielseitigen Analyse fähig. Daher konzentriert er sich lediglich auf die zentrale Passage in der „Geschichte der Kunst des Alterthums“, ohne weitere Aspekte der Schönheitslehre Winckelmanns zu behandeln.

Die Bewunderung für Plato und die Betrachtung der europäischen Ästhetik als sekundäre Erscheinung verbindet Srednij-Kamaševs Traktat mit den Schriften eines anderen Autors – Nikolaj Ivanovič Nadeždin (1804–1856) –, der einige Jahre später an der Moskauer Universität eingestellt wurde. Es handelt sich bei beiden also um ähnliche Impulse, die sie von Professoren der Universität erhielten und dann verarbeiteten.

Nadeždin gehört zu den markantesten literarischen Gestalten der 1830er Jahre. Im Unterschied zu Srednij-Kamašev beeinflusste er seine Zeitgenossen wie kein anderer – trotz unerwarteter Verbannung 1836 und dem folgenden Ausschluss aus dem gesellschaftlichen Leben. Die Nähe zu M. T. Kačenovskij,³⁸ in dessen „Vestnik Evropy“ er 1828 als Dichter, Übersetzer und Ästhetiker debütierte, ermöglichte ihm eine wissenschaftliche Karriere. Im April 1830 verteidigte Nadeždin die in Latein

³⁶ Ebenda. S. 401–402.

³⁷ Ebenda. S. 402.

³⁸ Dazu Kap. V, 7.

verfasste Dissertation „De origine, natura et fatis poeseos, quae romantica audit“ an der philologischen Abteilung der Moskauer Universität. In dieser Schrift erklärte Nadeždin die romantische Poetik für überholt und ruft, sich auf Schelling stützend, zur Synthese des Klassischen mit dem Romantischen auf – die echte zeitgemäße Kunst solle die Hauptzüge der beiden Richtungen in sich vereinen.

Ohne Kenntnis des Inhalts, mit dem Nadeždin diese Begriffe gefüllt hat, ist sein Vorschlag nicht richtig zu verstehen. Das Klassische ist für ihn lediglich das Antike und primär eine Denkweise, die sich in der Kunst und Literatur der alten Griechen und Römer niederschlug. Auf ähnliche Weise wird das Romantische verstanden, das am Ende des Mittelalters zu Grunde gegangen sei. Sowohl der Klassizismus des 17.–18. Jahrhunderts als auch die romantische Bewegung am Anfang des 19. Jahrhunderts werden von dem Denker als unechte, sekundäre Erscheinungen abgetan, als Wiederbelebungsversuche des bereits Gestorbenen, die von Anfang an zum Scheitern verurteilt seien. Sich selbst definierte Nadeždin in der Autobiographie jedoch als Klassiker, um rationalistische Grundlagen seiner Weltanschauung zu betonen – er sei immer für „bewusstes Schaffen“ gewesen, welches das rechte Verständnis der Vergangenheit leite.³⁹

Ende Dezember 1831 wurde die Ernennung Nadeždins zum ordentlichen Professor für Theorie der Schönen Künste und Archäologie an der Moskauer Universität offiziell bestätigt. Zwar dauerte seine Lehrtätigkeit lediglich viereinhalb Jahre, doch hatte sie große Resonanz und wurde zum gesellschaftlichen Ereignis. Nadeždins Vorlesungen wurden von Studenten aller Fakultäten und einem breiteren Publikum intensiv besucht. So unterschiedliche Persönlichkeiten wie V. G. Belinskij, N. V. Stankevič, F. I. Buslaev, I. A. Gončarov, K. S. Aksakov behielten dankbare Erinnerungen an diese Lehrveranstaltungen.

1831 gründete Nadeždin die Zeitschrift „Teleskop“ und als Anlage zu ihr die Zeitung „Molva“, welche die besten Literaten der Zeit vereinigten und in denen die meisten Aufsätze Nadeždins erschienen. In diesen wandte er sich ästhetischen Problemen zu, die zuvor mit Studenten behandelt wurden.

Den Unterricht an der Moskauer Universität begann Nadeždin mit einem Archäologie-Kurs. Wie auch in anderen Fällen improvisierte er überwiegend. Informationen über die Lehre liefern daher lediglich Aufzeichnungen seiner Zuhörer. Für das Thema sind diese Materialien nicht aufschlussreich,⁴⁰ da es keine Anknüpfungen an Winckelmanns Schriften gibt.⁴¹ 1832 begann Nadeždin Vorlesungen zur Theorie

³⁹ NADEŽDIN N. I. Sočinenija v dvuch tomach. Pod obščej red. Z. A. Kamenskogo. SPb. 2000. Bd. I. S. 41.

⁴⁰ Die Aufzeichnungen der Archäologie-Vorlesungen Nadeždins wurden zum ersten Mal veröffentlicht: KOZ'MIN N. K. N. I. Nadeždin. Žizn' i naučno-literaturnaja dejatel'nost'. 1804–1806. SPb. 1912. S. 265–311.

⁴¹ In „Avtobiografija“ gab Nadeždin zu erkennen, dass er vor allem A. Heerens dreibändige „Ideen über die Politik, den Verkehr und den Handel der vornehmigsten Völker der alten Welt“ (3. Aufl. Göttingen 1815–1821) für den Unterricht benutzte (NADEŽDIN N. I. Sočinenija v dvuch tomach. Bd. I. S. 45).

der Schönen Künste.⁴² Überdies stellte der Moskauer Professor seinem Auditorium Platos Schönheitslehre detailliert vor.

Eng verbunden mit dem zweiten Kurs Nadeždins steht seine Rezension der russischen Übersetzung von C. F. Bachmanns „Die Kunstwissenschaft in ihrem allgemeinen Umriss“ (Jena 1811),⁴³ die aus der Feder seines Studenten Michail Čistjakov stammt und 1832 veröffentlicht wurde. In der Besprechung demonstriert Nadeždin seine beeindruckende Belesenheit und äußert sich über viele seiner Vorläufer. Zwar wird hier Winckelmann „unsterblich“ genannt, doch wird seiner Schönheitslehre die philosophische Grundlage abgesprochen – er sei lediglich bei dem wolffianischen Begriff der Vollkommenheit stehen geblieben; von ästhetischem Schwung erfasst, sei Winckelmann auf die Höhen des Platonismus emporgestiegen und dann in der Finsternis des metaphysischen Abgrunds verschwunden. Nicht zufriedenstellend und vage ist für Nadeždin der berühmte Satz, dass sich die Schönheit im Schoße der Gottheit befinde. Dabei ignoriert er den rationalistischen Teil von Winckelmanns Lehrgebäude und dessen Proportionenlehre. Da Nadeždin zugleich seine Unzufriedenheit mit allen deutschen Ästhetikern (namentlich werden Ch. Wolff, Lessing und F. Riedel erwähnt) zum Ausdruck bringt, wird deutlich, dass er nach neuen Zugängen zu denselben Problemen sucht und bei anderen Vorbildern Anregungen schöpft:

Наконец, совсем исторгся из границ бессмертный И. Винкельманн, творец знаменитой „Истории древнего искусства“ („Geschichte der Kunst des Alterthums“), который желал применить свои возвышенные понятия об идеальном изяществе к философическому началу и не простираясь в философии далее волффианского понятия о совершенстве, порываясь на крылах эстетического одушевления в выпренную страну платонизма и исчезая чувством во мраках метафизической бездны, простирающейся об-он-пол мира явлений, восклицал в святых восторгах благоговения, что истинное изящество, как высочайшее совершенство, обитает в едином всесовершенном Боге! Такая зыбкая неопределенность основного понятия об изяществе, давшая повод остряку Риделю потрунить насчет немецких эстетиков в предисловии к своей собственной „Теории изящных искусств и наук“ („Theorie der schönen Künste und Wissenschaften“), где он сам, однако, ни шагом не опередил их, – побудила Лессинга, остроумнейшего и вместе основательнейшего из мыслителей своего века, предоставить проблематическое понятие чувственного совершенства судьбе своей и ограничиться началом подражания природе в своих разысканиях об искусстве и суждениях об искусственных произведениях, сколь нимало удовлетворительным казалось сие начало самому ему.⁴⁴

⁴² Ihre Erstveröffentlichung wurde von N. K. Koz'min mit parallelen Stellen aus F. Bouterweks und C. F. Bachmanns Schriften reichlich versehen.

⁴³ NADEŽDIN N. I. „Vseobščee načertanie teorii izjaščnych iskusstv“ Bachmana. In: Teleskop. Č. VIII. Nr. 5. 1832. S. 106–125; Nr. 6. S. 229–249; Nr. 8. S. 535–543. Im Folgenden zitiert nach dem Nachdruck in Nadeždins „Sočinenija“ von 2000.

⁴⁴ NADEŽDIN N. I. Sočinenija v dvuch tomach. Bd. I. S. 290.

Die Ursachen dieser im Grunde genommen abwertenden Äußerung zu Winckelmann sind aus Nadeždins Rede „O sovremennom napravlenii izjaščnych iskusstv“ („Über die moderne Richtung der Schönen Künste“)⁴⁵ ersichtlich, die sowohl sein allgemeines Konzept der Kunstentwicklung als auch Empfehlungen für zeitgenössische Meister am ausführlichsten darlegt. Winckelmann wird hier erstmals in einer Fußnote auf S. 25 namentlich erwähnt – als derjenige, dem die Priorität in der Entdeckung der Äginischen Schule gehöre. Flüchtig geht Nadeždin auf Winckelmanns Lieblingsstatuen ein. Obwohl ein Abglanz der berühmten Formel „edle Einfalt, stille Größe“ in der Charakteristik des Zeus von Olympia erblickt werden könnte (Nadeždin spricht von der „idealen Größe“ dieser Statue), unterscheidet sich die in der Rede entwickelte Gesamtauffassung der antiken Kunst krass von derjenigen Winckelmanns, für den der ideale Aspekt altgriechischer Meisterwerke im Vordergrund stand. Das Materielle habe laut Winckelmann lediglich dazu gedient, zum Idealen zu gelangen und seinen Wert anschaulich zu machen. Nadeždin zufolge hätten die alten Griechen indessen die materielle Schönheit der Natur zum Ausdruck gebracht, in ihren Werken zeige sich der Triumph der Materie über den Geist, der Formen über die Ideen:

И чем самобытнее, чем полнее, чем отрешеннее и чище развивалось творческое одушевление древних греков, тем ощутительнее выражалось в них торжество материи над духом, форм над идеями. [...] Таким образом высочайший зенит греческого искусства обнаружился стремлением к безусловному выражению материального изящества внешней природы.⁴⁶

In seiner Rede kommt Nadeždin des Weiteren auf Kunstströmungen des 18. Jahrhunderts zu sprechen und entdeckt darin zwei Richtungen, die auf die künstlerischen Erfahrungen der Antike zurückgriffen – der französische Pseudoklassizismus und die mit Winckelmann verbundene „Hinwendung zum edlen und einfachen Klassizismus des römisch-griechischen Alterthums“:

Разумею не тот лживый, поддельный классицизм французской школы осемнадцатого века, где священные воспоминания Греции и Рима, раздавленные тяжестью париков, подпертые фальшивыми ходулями, засыпанные пудрой, обезображенные румянами, представляли из себя жалкие, смешные карикатуры, но то искреннее, благородное, могущее соревнование древности, которое под влиянием энтузиазма, возбужденного Винкельманом, с высоким самоотвержением отрекалось от всех современных причуд и странностей, дабы воскресить в безусловной чистоте лучезарное изящество классического мира. Сие живое, творческое соревнование, коему осемнадцатое столетие обязано резцом Кановы и кистью Давида, величественным котурном Альфиери и простодушною

⁴⁵ NADEŽDIN N. I. O sovremennom napravlenii izjaščnych iskusstv. Slovo, proiznesennoe v toržestvennom sobranii Imperatorskogo Moskovskogo Universiteta, ijulja 6 dnja 1833 goda. M. 1833.

⁴⁶ Ebenda. S. 25–26.

свирелью Фосса, ознаменовалось в летописях изящных искусств блистательными минутами, в коих многие думали видеть зарю нового дня творческой деятельности. Но то было не возрождение, а подновление искусства, то были волшебные чары Меден, усилившейся освежить старческую дряхлость века механическим приливом юношеской крови!⁴⁷

Der wohlwollende Ton dieser Äußerung über Winckelmann und seine Nachfolger kann jedoch Nadeždins Negierung ihrer Bemühungen nicht verbergen. Im Folgenden bringt der Moskauer Professor seine Meinung noch deutlicher zum Ausdruck: diese seien einseitig anachronistische Nachahmungsversuche gewesen, die den Anforderungen ihrer Zeit keineswegs entsprochen hätten. Wiederum kommt Nadeždin auf seine Lieblingsidee der Synthese von echtem Klassischen, welches sich auf das Äußere beziehe, und wahren Romantischen, das sich in das Innere vertiefe.⁴⁸

Nadeždin erwähnt Schelling mehrfach lobend in seinen Schriften, doch dessen hohe Einschätzung Winckelmanns spielt für den russischen Denker keine Rolle. Nadeždin verbleibt im Bann seines selbst geschaffenen Schemas. Obwohl er die eigene Zugehörigkeit zur romantischen Bewegung in Abrede stellt, sind sowohl die Globalität seiner Fragen und Lösungen als auch das Streben nach einer Kontraste ignorierenden Synthese der beste Beweis für das Gegenteil. Winckelmann wird als naiver Klassizist späterer Prägung, seine Ansichten werden als sekundär eingestuft. Nadeždin demonstriert dabei seine Unzufriedenheit mit dem Winckelmannschen Antikebild und mit den daraus folgenden, aus seiner Sicht störenden Empfehlungen für die moderne Kunst.⁴⁹ Seine Forderungen nach der Hinwendung zur wahren Antike bieten ebenfalls keine besonders klaren Rezepte, doch war Nadeždins kritisches Auftreten gegen Winckelmann und seine Nachfolger das erste Unternehmen dieser Art. Damit ebnete er den Weg für neuere Kunstströmungen in Russland, die in Europa bereits festen Fuß gefasst hatten.

⁴⁷ Ebenda. S. 48.

⁴⁸ Ebenda. S. 52.

⁴⁹ Dabei spielte Nadeždins gute Kenntnis der neueren französischen Kunstkritik eine wichtige Rolle. Er verfolgte aufmerksam die zeitgenössischen französischen Zeitschriften und entnahm ihnen Materialien für eigene Ausgaben (RAK V. D. Recenzija N. I. Nadeždina „Sovremennoe sostojanie satiry vo Francii“. In: Russkaja literatura. 1997. Nr. 2. S. 123–132).

XIX. IMPULSE FÜR DIE SCHÖNE LITERATUR. WINCKELMANN IM WERK VON V. G. BELINSKIJ, A. I. GERCEN UND I. A. GONČAROV

1. V. G. Belinskijs Überzeugung vom plastischen Charakter antiker Dichtung

Die große Aufmerksamkeit, die Winckelmann im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts von den Lehrkräften der Moskauer Universität zuteil wurde,¹ berechtigt nun einen Blick auf die Schriften derjenigen, die an dieser Bildungseinrichtung studierten und hier Impulse für die weitere Vertiefung in Winckelmanns Ideenwelt erhielten.

Zuerst soll der bedeutende Kritiker Vissarion Grigor'evič Belinskij (1811–1848) genannt werden, der während seines unabgeschlossenen Studiums an der philologischen Fakultät (1829–32) nähere Bekanntschaft mit Nadeždin machte und seine literarische Tätigkeit in den Editionen des Professors begann. Belinskijs Abhandlungen weisen auf gute Kenntnis von Winckelmanns Gedankengut hin. Da Belinskij der deutschen Sprache nicht mächtig war, konnte er Winckelmanns Schriften entweder nur in russischer² oder in französischer Übersetzung lesen; eine Vermittlungsrolle seiner germanophilen Umgebung (N. V. Stankevič, M. A. Bakunin u. a.) darf ebenfalls angenommen werden.

Winckelmanns Name taucht erstmals in Belinskijs Aufsatz „O kritike i literaturnych mnenijach 'Moskovskogo nabljudatelja'“ (1836)³ auf; aber nicht im Text des Kritikers, sondern in einem von ihm angeführten Zitat aus Ševyrev. Belinskij polemisiert hier gegen Ševyrevs Meinung, dass die russische Literatur lediglich in dem Falle aufblühen könne, wenn ihr eine hochentwickelte, wissenschaftlich begründete Kritik zur Seite stünde. Belinskij zufolge reiche die Aktivität einer talentierten Literaturengruppe. Weder Puškin noch Gogol hätten Kritiker gebraucht.

Vier Jahre später verfasste Belinskij das Pamphlet „Mencel', kritik Gete“ („Menzel, Goethes Kritiker“, 1840); den Anstoß dafür gab die russische Übersetzung der „Deutschen Literatur“ von Wolfgang Menzel. Belinskijs Sympathie ist vollends auf Goethes Seite, und er entwickelt unter Hegels Einfluss ein Konzept der Kunst, die eine „göttliche Idee an und für sich selbst“ („божественную идею для нее самой“) verwirklichen solle. Winckelmann wird herangezogen, sobald der Kritiker die griechischen Ursprünge der modernen Zivilisation erläutert. Die Barbaren hätten die antiken Tempel verwüstet und schöne Statuen von ihren Sockeln gestürzt. Dennoch

¹ Dazu Kap. XIV–XVII, XVIII, 3.

² Ich meine die im „Žurnal izjaščnych iskusstv“ veröffentlichten Kapitel aus der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ (siehe Kap. XII, 3).

³ Erstmals veröffentlicht: Teleskop. 1836. Č. XXII. Nr. 5. S. 120–154; Nr. 6. S. 216–387. In diesem Unterkapitel wird die folgende Edition mit Angabe des Bandes und der Seite zitiert: BELINSKIJ V. G. Polnoe sobranie sočinenij. M. 1953–1959. Bd. I–XIII.

seien die Errungenschaften der alten Griechen zum Bestandteil des Lebens der modernen Völker geworden. Die erhaltenen antiken Plastiken hätten Winckelmann die schöpferischen Geheimnisse der hellen Kinder von Hellas anvertraut.⁴

In das Jahr 1840 fällt der Höhepunkt der Begeisterung Belinskij für Winckelmann. In seinem Artikel über A. S. Griboedovs „Gore ot uma“ hält es der Kritiker für notwendig, die Begriffe der klassischen und der romantischen Kunst auszulegen. Die erstere habe allerdings lediglich bei den alten Griechen existiert. Belinskij greift in seinem Exkurs zur klassischen Kunst auf die „unsterblichen Bilder“ des Apolls von Belvedere und der Mediceischen Venus zurück,⁵ um eine seiner Hauptthesen zu illustrieren: Der Mensch als „edelstes Gefäß des Geistes“ habe sich den Hellenen „in Adel, Größe und Schönheit“ seiner äußeren Formen offenbart. Dies habe zur Entstehung der Bildhauerei geführt, die dann den plastischen Charakter der antiken Dichtung in der Kultur insgesamt bestimmt habe. In seiner Darlegung folgt Belinskij dem Konzept der deutschen Romantiker, die die Antike als abgeschlossenes Kapitel der Weltgeschichte betrachteten und Winckelmanns Termini für sie als treffend erachteten. Im Unterschied zu Nadeždin, der den Triumph der Materie über den Geist, der Form über die Ideen in der altgriechischen Kunst behauptete, sieht Belinskij darin die „untrennbare Identität, nicht nur die Einheit“ der Idee mit der Form:

Все формы природы были равно прекрасны для художнической души эллина; но как благороднейший сосуд духа – человек, то на его прекрасном стане и роскошном изяществе его форм и остановился с упоением и гордостью творческий взор эллина, – и благородство, величие и красота человеческого стана и форм явились в бессмертных образах Аполлона Бельведерского и Венеры Медичейской. Посмотрите: сколько красок, сколько пластики в описаниях наружности и разнообразных положений человеческого стана в песнях певца «Илиады», с каким наслаждением останавливается он на этих *пластических* картинах, с какою любовью, с какою неистощимою роскошью творчества отделяет их своим волшебным резцом. [...] Статуи греков изображались нагими: то, что для других показалось бы бесстыдным оскорблением человеческого достоинства, в древнем мире было целомудренною поэзиею и сознанием человеческого достоинства, – и вот почему ваяние достигло у греков такого высшего развития, принесло такие роскошные плоды. В самом деле, не говоря уже о важнейших произведениях древнего резца, – камня, барельеф, медаль, посуда в форме человеческой или львиной головы, каждая безделка в этом роде есть художественное произведение и в тысячу раз выше лучшей статуи даже Кановы. У греков родилось ваяние – с ними и умерло оно, потому что только у них совершенство человеческой фигуры могло иметь такое мировое значение. Вот почему характер самой поэзии греков есть *пластичность образов*, так что хо-

⁴ „Разве эти чудные статуи, пережившие тысячелетия, не предстали Винкельману во всем очаровании вечной юности и не открыли ему сокровенных тайников исчезнувшей жизни светлых чад Эллады, и не поведали ему дивных тайн творчества?“ (III, 394).

⁵ Die beiden Statuen tauchen mehrfach in Belinskij's Aufsätzen als Inbegriffe für die wahre, hohe Kunst auf (IV, 148–149; VI, 57; IX, 160, 177).

чется ошупать рукою этот волнистый, мраморный гекзамер, который, излетев из уст, становится перед глазами вашими отдельною статуею или движущею картиною. Причина этого явления – уравнивание идеи с формою, из которых каждая потеряла свою особность и которые слились в неразрывном *тождестве* уже, а не единстве только. (III, 423–425).

1842 rezensierte Belinskij „Kratkoe rukovodstvo k poznaniju izjaščnych iskusstv, osnovannyh na risunke“ („Kurze Anleitung zur Erkenntnis der sich auf die Zeichnung stützenden Künste“) von Valerian Platonovič Langer⁶ in „Otečestvennye zapiski“. Der Kritiker bemängelt hier zu Recht die Oberflächlichkeit dieses Werks und legt Langer zur Last, dass dieser sich in Winckelmanns Schriften nicht vertieft und dennoch „diesen großen Kenner der Künste“ zu widerlegen gewagt habe.⁷

Indem Belinskij Langers Thesen über Inder und Ägypter ins Visier nimmt, betont er, dass lediglich die Griechen das Ideal verwirklicht hätten, das die anderen Völker anstrebten. Des Weiteren beschuldigt Belinskij seinen Opponenten des Unverständnisses für altgriechische Kunst und formuliert seinen eigenen Begriff von ihr, der sich auf Winckelmann stützt: Die antike Kunst habe das Urbild der Menschheit der irdischen Natur entnommen und habe übermenschliche Größe mit menschlicher Wahrheit in ihren Schöpfungen vereinigt. Sogar das antike Theater habe dem Volk eine „andere, höhere Realität der idealen Welt“, voll Wahrheit, Schönheit und Erhabenheit in seinen Symbolen und Typen geöffnet (V, 618).

Der Winckelmannsche Hintergrund der Kunstauffassung Belinskijs zeigt sich noch deutlicher im dritten Artikel (1843) des Zyklus „Stat'i o Puškine“ („Aufsätze über Puškin“) – an der Stelle, wo Batjuškovs Poetik und die Plastizität seiner Verse geschildert werden. Die Antike sei eine Lehrwerkstatt der Weltkunst, Batjuškov sei der Erste gewesen, den altgriechische Häupter und Torsi „von edler Einfalt und stiller plastischer Schönheit“ in Entzücken versetzt hätten.⁸

Belinskijs Hellas-Begeisterung⁹ stützt sich auf die Überzeugung vom plastischen Charakter antiker Dichtung und Kunst, die er mehrfach äußert, und führt zur Beurteilung literarischer Werke aus dem Blickwinkel der Bildhauerei: dank der Nachahmung der antiken Lyrik hätten die neueren Dichter Plastizität für ihre Werke gewonnen (V, 232); Gnedičs Ilias-Übersetzung sei „die Kopie einer antiken Statue“

⁶ Zu Langer siehe: SOLOV'EV N. Vospitannik Imperatorskogo Liceja Valerian Langer. In: Staroje gody. 1912. Janvar'. S. 35–50.

⁷ „Ссылаясь иногда на Винкельмана и даже большею частию *опровергая* его, – рассматриваемое нами 'Руководство', по всему заметно, не вникло в идеи и суждения этого великого знатока искусства; равным образом указания его на Лессинга и Гёте остаются только указаниями“ (V, 615). Es sei hier allerdings angemerkt, dass Langer Winckelmann äußerst selten und dann eher in positivem Kontext erwähnt (LANGER V. P. Kratkoe rukovodstvo k poznaniju izjaščnych iskusstv, osnovannyh na risunke. SPb. 1841. S. 94, 135, 142). Belinskij meinte wohl die allgemeine Richtung dieser Abhandlung.

⁸ Dazu ausführlicher: Kap. X, 2.

⁹ Vgl. vor allem Belinskijs Behauptungen über die Ewigkeit des antiken Griechenlands (III, 394) und seine Bedeutung als Heimat für alle zivilisierten Völker (V, 232ff.).

(„Перевод Гнедича – копия с древней статуи [...]“; V, 553). Homers Schöpfungen seien von „edler Einfach“ („вы очарованы этой благородною простотою“; VII, 318).¹⁰

Wie Srednij-Kamašev und Nadeždin greift Belinskij in seinen Artikeln vorzugsweise auf Plato zurück,¹¹ dessen Schönheitslehre für ihn ausschlaggebend ist. So formuliert er zum Beispiel den berühmten Spruch des Philosophen um: Schönheit sei für Belinskij nicht dasselbe wie Wahrheit und Moral, sie sei vielmehr ihre Schwester („Красота – не истина, не нравственность: но красота родная сестра истине и нравственности“; V, 238). Direkt vom antiken Vorläufer stammen die folgenden Thesen: jede Idee sei einheitlich und ewig („идея всегда едина и вечна“; V, 235); künstlerisch sei lediglich die Form, die aus der Idee geboren würde („Художественна только та форма, которая рождается из идеи [...]“; V, 259).

Im Unterschied zu den zwei oben genannten Denkern sieht aber Belinskij keinen Grund, Winckelmanns Schönheitsauffassung abwertend als Abglanz derjenigen von Plato zu behandeln. Winckelmann habe der Neuzeit zwar sehr Wichtiges mitteilen können, doch Platos Gedanken seien grundlegend und umfassender. Die „idealische Schönheit“ altgriechischer Statuen erklärt Belinskij durch das milde Klima des Südens – in vollem Einklang mit Winckelmann. Die antiken Künstler hätten Männer mit Zeus' Haupt oder mit Apolls Statur, Frauen von Pallas' Schönheit auf Plätzen und Märkten ihrer Städte getroffen; dasselbe gelte für die italienischen Meister der Renaissance (VII, 267).

Alle diese oben genannten Aspekte behielten ihre Bedeutung für Belinskij und dienten bis Anfang der 1840er Jahre als theoretische Grundlage seiner Aussagen, als er sich in seinem Puškin-Zyklus vorgenommen hatte, die künstlerischen Qualitäten der Puškin-Dichtung zu erklären. Sein Ideal der perfekten Verse ist synästhetisch und wird dann auf Puškin bezogen: „Puškins Vers ist Bildhauerei, Malerei und Musik in einem“; seine anthologischen Gedichte seien Marmorstatuen, die Musik ausstrahlten (V, 256; vgl.: VI, 294). Der schwer fassbare Begriff der Plastizität („skul'pturnost“) spielt eine große Rolle im Konzept Belinskijs – diese Eigenschaft der antiken Dichtung (und zugleich unabdingbares Merkmal jeder guten) sei dank Baťjuškov für die russische Dichtung erworben worden und habe ihren Höhepunkt bei Puškin erreicht.

Die meisten der oben angeführten Zitate stammen aus Belinskijs Aufsätzen der 1830er und dem Anfang der 1840er Jahre. In der zweiten Hälfte 1841 begann er sich allmählich von den früheren Themenkreisen zu Gunsten eines sozialkritischen Elements abzuwenden, was mit seiner Begeisterung für den französischen Sozialismus einherging. Dies bedeutete dennoch keine prinzipielle Veränderung der literaturgeschichtlichen Thesen Belinskijs und seiner Ansichten über die Verdienste einzelner

¹⁰ Zu „edler Einfach“ bei Belinskij: III, 424; IV, 502; VI, 24, 585; VIII, 224.

¹¹ Vgl. Belinskijs Schilderung der Schönheitskonzeption Platos im zweiten Artikel seines Puškin-Zyklus (VII, 146–149). Wie Kommentatoren Belinskijs feststellten, benutzte der Kritiker dabei Ševyrevs „Teorija poëzii v istoričeskom razvitii drevnich i novych narodov“ (M. 1836), der er ein längeres Plato-Zitat entnahm (VII, 697).

Schriftsteller. So wiederholte der Kritiker z. B. seine frühere Meinung in der Broschüre „N. A. Polevoj“ (1846), dass Batjuškov der „Gründer des plastischen Elements“ in der russischen Dichtung sei und so als Puškins unmittelbarer Vorläufer eingestuft werden müsse (IX, 679).

Die Bedeutung von Winckelmannschen Passagen in Belinskijs Aufsätzen darf nicht unterschätzt werden. Der einflussreichste Kritiker seiner Zeit propagierte darin de facto die Schlegelsche Auffassung der Antike, die sich von der Neuzeit prinzipiell unterscheide und einem gewissen „Alter“ der Menschheit entspreche. Als solche seien ihre Errungenschaften maßstabgebend und erforderten eine gründlichere Auslegung; dies solle in den Winckelmannschen Kategorien stattfinden. Der plastische Charakter der antiken Dichtung steht für Belinskij außer Zweifel, was zum gehäuftten Einsatz von Begriffen wie „skul’pturnost“ und „plastičnost“ bei der Analyse der Lyrik Batjuškova, Puškina und anderer Dichter führt. Die Plastizität wird aber nicht als eine universale Kategorie bei der Bewertung literarischer Werke verwendet, sondern als eine, die nur für einen relativ engen Bereich gelte – d. h. in erster Linie für die Lyrik, die Anspruch erhebe, das Lebensgefühl der Antike wiederzugeben. Daraus resultiert sowohl die Begeisterung Belinskijs für anthologische Gedichte seiner Zeitgenossen (und vor allem für die des jungen Majkov) als auch die von ihm legitimierte dauerhafte Relevanz der Vorstellung vom plastischen Charakter der griechischen Lyrik für die Dichter der reinen Kunst.¹²

2. A. I. Gercens „Pervaja vstreča“ (1836): Winckelmann und Schiller als Gegensatz zu Goethe

Gleichzeitig mit Belinskij – von 1829 bis 1833 – studierte Aleksandr Ivanovič Gercen (1812–1870) an der Moskauer Universität. Ihre Bekanntschaft ergab sich jedoch erst 1839, da Gercen an einer anderen, der physiko-mathematischen Fakultät immatrikuliert war. Überdies ist nicht bekannt, ob Gercen Ševyrevs bzw. Nadeždins Vorlesungen besucht hat und ob diese für den früh gereiften und universal gebildeten Intellektuellen von Bedeutung waren.

Schon zu Jugendzeiten eignete sich Gercen breite Kenntnisse der deutschen und französischen Literatur an, deren Werke er im Original las. Anfang der 1830er Jahre stieß er auf die Ideen des utopischen Sozialismus und wurde zum Inspirator eines Zirkels, in dem politische Themen hinter geschlossenen Türen besprochen wurden. In diese Zeit fällt die Umbewertung der früher verehrten Autoritäten, und es beginnt eine langfristige kritische Auseinandersetzung mit Goethe, dessen Begabung Gercen bewunderte und dessen gesellschaftliche Haltung er zunehmend ablehnte.

Im Zusammenhang mit dem Goethe-Thema befindet sich Gercens Winckelmann-Charakteristik in seiner Erzählung „Pervaja vstreča“ („Erste Begegnung“, 1836). Wie schon in der Forschung unterstrichen wurde, ist Gercens Erzählung in Anbe-

¹² Vgl. Kap. XX–XI.

tracht dieses inneren Ringens mit dem deutschen Dichter verständlich.¹³ Die „Pervaja vstreča“ entstand aus einer Distanz zu seiner Jugendschwärmerei für Goethe und bringt eher Unzufriedenheit zum Ausdruck. In der Erzählung geht es um einen deutschen Reisenden, der Goethe 1792 kennenlernte und der Mitte der 1830er Jahre in einem Moskauer Salon aufgefordert wird, darüber zu berichten. Diesem legt Gercens viele eigene Gedanken in den Mund, wie dies zahlreiche Parallelen aus Briefen des Autors beweisen. Kunstvoll flicht er Goethes Zeugnisse aus „Campagne in Frankreich“ (1822) in die „Pervaja vstreča“ ein, um die Kluft zwischen militärisch-politischen Ereignissen und Goethes Beschäftigungen mit der Physik anschaulich zu machen. Goethe wird politische Indifferentheit zur Last gelegt. Er habe die Größe der Französischen Revolution nicht erkennen wollen; sein Theaterstück „Der Bürgergeneral“ (1793) sei „eine kleinliche Verspottung eines immensen Ereignisses“. Seine „Tag- und Jahreshefte als Ergänzung meiner sonstigen Bekenntnisse“ (1830) seien eine „enorme Beichte des Egoismus“. Man müsse den Autor von „Faust“ bewundern, aber ebenso ihn verachten – den Herrn Geheimrath Goethe, den Verfasser von minderwertigen Gelegenheitsgedichten, der am Tag der Völkerschlacht Komödien schreibe.

Der deutsche Reisende weist die Vorwürfe eines russischen Goethe-Verehrs zurück: er kreide dem Klassiker das Fehlen politischen Engagements nicht an, sondern ihm seien die Heuchelei, der Egoismus und die Gleichgültigkeit dem Gemeinleben gegenüber zuwider. Dabei wisse er diejenigen zu achten, die sich lediglich einem Gegenstand gewidmet hätten. Wer könne Winckelmanns Beispiel nicht schätzen, dieses Griechen im 18. Jahrhundert, der wie ein deutscher Baum in den gesegneten italienischen Boden eingepflanzt gewesen sei? Dies sei eine Vita im lichten und klaren Museum des Schönen, und nur eine „schlechte Seele“ könne dieses Leben nicht bewundern:

[...] и что может быть изящнее жизни некоторых людей, посвятивших все дни свои одному предмету, – жизнь Винкельмана, например? Посмотрите на это германское дерево, пересаженное на благодатную почву Италии, на этого грека в XVIII столетии, на эту жизнь в музее и в светлой, ясной области изящного; надобно иметь очень дурную душу, то есть совсем души не иметь, чтоб не прийти в восторг от его жизни. Скажу более, я люблю Гофмана в питейном доме, но ненавижу пуше всего мистификацию и эгоизм, все равно – в Гёте или в Гюго.¹⁴

¹³ ŽIRMUNSKIJ V. M. Gete v ruskoj literature. L. 1981. S. 262–264; GURVIČ-LIŠČINER S. Tvorčestvo Aleksandra Gercena i nemeckaja literatura: očerki i materialy. Fr. a. M. et al. 2001. S. 71–78. Gercens kannte Menzels Vorwürfe gegen Goethe und fand sie einseitig. Für seine Auseinandersetzung mit Goethe war diese ohne Belang. Vgl. Gercens Äußerung über Menzel in der autobiographischen Erzählung „[O sebe]“: GERCEN A. I. Sobranie sočinenij v tridcati tomach. M. 1954. Bd. I. S. 171.

¹⁴ Ebenda. S. 117–118.

Das Thema einer „schlechten Seele“, die implizit einer guten Seele entgegensteht, wird dann im Zusammenhang mit Schiller aufgegriffen. Der deutsche Reisende erinnert sich der Schillerbüste von J. D. Dannecker, der eine „anmutige Seele“ in eine „anmutige Form“ gegossen habe. Schiller sei im Unterschied zu Goethe derjenige gewesen, dessen Antlitz, Blick und Mund genau dem entsprächen, was seine Werke propagierten. Im Folgenden wird sogar die Herzlichkeit der freundschaftlichen Gefühle Goethes angezweifelt: „Goethe habe den sanftmütigen Schiller mit seinem Genie und seiner Autorität unterdrückt; die beiden hätten einander nicht aufrichtig lieben können“.¹⁵

Resultiert der Schiller-Goethe-Gegensatz aus Kenntnissen von Schriften beider Autoren, bezeugt die knappe Winckelmann-Charakteristik kein vertieftes Studium seiner Werke.¹⁶ Indem Gercen Winckelmann zu „einem alten Griechen im 18. Jahrhundert“ erklärt, folgt er Goethes Interpretation in den „Skizzen zu einer Schilderung Winckelmanns“, also der Ansicht desjenigen Schriftstellers, mit dem er sich im inneren Zwiespalt befindet.

Gercens positive Einschätzung Winckelmanns darf nicht täuschen – die Suche nach abstrakten, nicht auf Praxis und Wirklichkeit bezogenen Idealen kann dem deutschen Kunstgelehrten ebenso wie Goethe zur Last gelegt werden.¹⁷ Gercen, der den Weg des politischen Radikalismus schon beschritten hatte und sich bewusst dem Kampf gegen das stagnierende Regime Nikolaus' I. widmete, beendet die Erzählung eher auf eine antiwinckelmannsche Weise (wohl nicht absichtsvoll): Der deutsche Reisende fragt seinen Gesprächspartner, ob dieser wisse, wo der andere leidenschaftliche Antikeverehrer, Lord Hamilton, sein Ideal gefunden habe, nachdem er sein ganzes Leben zwischen Marmorbruchstücken und gespannten Leinwänden verbracht hätte? Die jegliche Ambivalenz ausschließende Antwort lautet: Sein Ideal habe er in einer lebenden irischen Frau gefunden.

In der „Pervaja vstreča“ stellt der junge Gercen sein brillantes analytisches Urteilsvermögen unter Beweis, das ihm die spannende Entfaltung einer vorher aufgestellten These gestattet. Der Aufbau und die Problematik sind jedoch eher für ein philosophisches Essay geeignet als für eine Erzählung. Die Schlussfolgerungen, wie auch in anderen frühen Erzählungen, – in der Regel sehr direkt und politisch geladen – wirken aus künstlerischer Sicht etwas enttäuschend.

¹⁵ „Гете подавил своим авторитетом кроткого Шиллера, но они не могли искренно любить друг друга“ (Ebenda. S. 120).

¹⁶ Winckelmanns direkter Einfluss kann lediglich für Gercens Entwürfe „Otdel'nye mysli“ (1836) angenommen werden.

¹⁷ Vgl. Gercens Behauptung im Brief an N. A. Zachar'ina vom 27. April 1836 (also noch während der Arbeit an „Pervaja vstreča“): es sei nicht zulässig, sich von den Menschen und der Wirklichkeit zu entfernen; genau darin bestehe „ein altes deutsches Vorurteil“ (Ebenda. Bd. 29. S. 75).

3. I. A. Gončarovs „besonderes Interesse“ für Winckelmann¹⁸

a) Autobiographische Bekenntnisse und Forschungsstand

Der bedeutende Romancier Ivan Aleksandrovič Gončarov (1812–1891) studierte 1831–1834 an der Philologischen Abteilung der Moskauer Universität; in seinen Memoiren erinnert er sich an den Einfluss, den Ševyrevs, Nadeždins und Kačenovskijs Vorlesungen auf ihn nahmen. Bald nach dem Umzug nach Petersburg (im Mai 1835) lernte Gončarov die Familie Majkov kennen; er unterrichtete die Söhne des Malers, Apollon und Valerian, in Latein und russischer Literatur und war von der Atmosphäre dieses Hauses eingenommen.¹⁹ In der „Avtobiografija“ („Autobiographie“, 1859) teilt Gončarov mit, dass er um diese Zeit viel aus Schiller, Goethe und Winckelmann sowie aus manchen englischen Romanschreibern übersetzt habe: diese Versuche habe er dann aber verbrannt.²⁰

Ähnliche Bekenntnisse enthält der Brief an den Großfürsten K. K. Romanov²¹ vom Januar 1884. Er lässt ersehen, wie intensiv diese Tätigkeit war und welche Ziele sie verfolgte – mit Stößen beschriebenen Papiers habe der Schriftsteller „den Ofen heizen“ können; er habe aus dem Trieb zum Schreiben und in vager Hoffnung auf einen ungewissen Erfolg übersetzt. Diese Beschäftigung habe die „Ausbildung des Stils“ gefördert:

Потом я стал переводить массы – из *Гете*, например, только не стихами, за которые я никогда не брался, а многие его прозаические сочинения, из *Шиллера*, *Винкельмана* и др. И все это без всякой практической цели, а просто из влечения писать, учиться, заниматься, в смутной надежде, что выйдет что-нибудь. Кипами исписанной бумаги я топил потом печки.

Все это чтение и писание выработало мне, однако, перо и сообщило, бесознательно, писательские приемы и практику.²²

Gončarov erzählte später A. F. Koni fast dasselbe: für sich selbst, ohne bestimmten Zweck habe er Dichter und Ästhetiker übersetzt, als er am Innenministerium tätig war. Das „besondere Interesse“ habe Winckelmann gegolten.²³

Angesichts derart nachdrücklicher Hinweise des Autors ist es nicht erstaunlich, dass die Literatur zum Thema „Gončarov und Winckelmann“ einige Titel zählt. Einen der ersten Versuche, das Problem wissenschaftlich zu erschließen, unternahm

¹⁸ Für zahlreiche Hinweise und Ratschläge beim Verfassen dieses Unterkapitels spreche ich A. Yu. Balakin meinen besonderen Dank aus.

¹⁹ Vgl. dazu: Kap. XX, 2.

²⁰ GONČAROV I. A. *Sobranie sočinenij v vos'mi tomach*. M. 1980. Bd. 7. S. 219.

²¹ In der Literatur als Dichter unter dem Kryptononym „K. R.“ bekannt.

²² K. R. *Izbrannaja perepiska*. Sost. L. I. Kuz'mina. SPb. 1999. S. 90.

²³ „Особенно меня интересовал Винкельман“ (KONI A. F. *Sobranie sočinenij v vos'mi tomach*. M. 1968. Bd. 6. S. 295).

1938 A. P. Rybasov. Unter Winckelmanns Einfluss habe Gončarov begonnen, die Wirklichkeit und die Menschen zu idealisieren. Die „echten neuen Menschen“, Lieblingsgestalten des Autors – Štol'c und Tušin –, seien nach antiken Vorbild geschaffen und wie alte Griechen dargestellt.²⁴ In Folge der scharfen Kritik seitens seiner nächsten sowjetischen Kollegen²⁵ korrigierte Rybasov seine Folgerungen in dem biographischen Werk über Gončarov, das er 1957 für die Reihe „Žizn' zamečatel'nych ljudej“ schrieb. Hier heißt es: N. I. Nadeždins Vorlesungen, die der Schriftsteller an der Moskauer Universität hörte, seien die Hauptquelle seiner ästhetischen Ansichten gewesen. Damit negierte Rybasov Winckelmanns entscheidende Rolle.²⁶

Erst nach vielen Jahren stieß V. I. Mel'nik auf dieselbe Problematik, als er antike Motive in Gončarovs Schaffen untersuchte. Um Winckelmanns Einfluss auf den Romancier anschaulich zu machen, schlug der Forscher eine Brücke zu seinen literarischen Texten, und zwar zu „Oblomov“ (1859). Mel'nik wies zu Recht darauf hin, dass das Plastische ausschlaggebend für die Darstellung der Ol'ga Il'inskaja sei.²⁷ Dadurch werde das Ewige, das Klassische in der Schönheit dieser Hauptgestalt unterstrichen. Die der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ entnommene Proportionenlehre zeige sich in der Beschreibung der Statur von Ol'ga. Sie habe überdies ein griechisches Profil.

Als R. Ju. Danilevskij 1994 eine Bilanz zum Thema „Gončarov und die deutsche Kultur“ zog, ignorierte er leider Mel'niks Beobachtungen und vermutete Winckelmanns Einfluss in eher allgemeiner Weise. Mehrfache Erwähnungen des deutschen Kunstgelehrten nebst Namen wie Goethe, Schiller und Wieland verrieten den „ästhetischen Geschmack“ Gončarovs. Nadeždins und Ševyrevs ästhetische Ansichten sowie auch diejenigen von Puškin seien für Gončarov ebenso relevant gewesen; die Kunstauffassungen der drei oben Genannten hätten Danilevskij zufolge „Prinzipien der Einfalt und der Größe“ in sich aufgenommen.²⁸

²⁴ RYBASOV A. P. Literaturno-estetičeskie vzgljady Gončarova. In: GONČAROV I. A. Literaturno-estetičeskie stat'i i pis'ma. L. 1938. S. 38.

²⁵ MIHAJLOV P. M. Literaturno-estetičeskie vzgljady I. A. Gončarova. In: Izvestija Krymskogo pedagogičeskogo instituta imeni M. V. Frunze. Simferopol' 1940. Bd. 10: Russkaja literatura. S. 70–130.

²⁶ „В статьях и лекциях Надеждина Гончаров нашел первооснову своих общественных и эстетических взглядов“ (RYBASOV A. P. I. A. Gončarov. M. 1957. S. 55).

²⁷ „Писатель дает, собственно говоря, не столько портрет, сколько пластическое изображение Ольги. [...] Ольга изображается средствами скульптуры“ (MEL'NIK V. I. Realizm I. A. Gončarova. Vladivostok 1985. S. 115).

²⁸ „Гончаровский идеал женской красоты и само понятие прекрасного как Идеала, присущего самой жизни, восходят, в частности к тому же Винкельману, к веймарским классикам и даже к Виланду, но также и к эстетике Николая Надеждина и Шевырева. [...] Но, конечно, эстетика Пушкина вобрала в себя и Винкельмановы принципы простоты и величия, а также исторической изменчивости Прекрасного“ (DANILEVSKIJ R. Ju. Gončarov i nemeckaja literatura. In: Ivan A. Gončarov. Leben, Werk und Wirkung. Beiträge der I. Internationalen Gončarov-Konferenz. Bamberg, 8.–10. Oktober 1991. Hrsg. von P. Thiergen. Köln; Weimar; Wien 1994. S. 354).

Ebenso wenig aufschlussreich ist O. G. Postnovs Aufruf in der Monographie „I. A. Gončarovs Ästhetik“, die Kunstauffassung des Schriftstellers im Kontext des russischen Schellingianismus zu betrachten, da Nadeždin unter einem starken Schelling-Einfluss gestanden habe.²⁹

Dieser Überblick zeigt, dass die Wissenschaftler Gončarovs autobiographische Bekenntnisse bisher nicht mit seinem Schaffen verbinden konnten. Die meisten blieben bei allgemeinen und daher schwer zu belegenden Deklarationen. Durch eine neuerliche Hinwendung zu Gončarovs Werken könnte die von dem Schriftsteller selbst angedeutete Relevanz Winckelmanns für sein Schaffen erschlossen werden.

b) Bezüge auf Winckelmann in „Oblomov“ und „Die Schlucht“

Wie oben gezeigt, war V. I. Mel'nik der einzige, der Winckelmanns Einfluss auf Gončarov anhand einer Textstelle zu analysieren versuchte. Er stützte sich dabei ausschließlich auf die folgende Passage in „Oblomov“, in der Ol'ga Il'inskajas Aussehen beschrieben wird:

Ольга в строгом смысле не была красавица, то есть не было ни белизны в ней, ни яркого колорита щек и губ, и глаза не горели лучами внутреннего огня; ни кораллов на губах, ни жемчугу во рту не было, ни миньятюрных рук, как у пятилетнего ребенка, с пальцами в виде винограда.

Но если б ее обратить в статую, она была бы статуя грации и гармонии. Несколько высокому росту строго отвечала величина головы, величине головы – овал и размеры лица; все это в свою очередь гармонировало с плечами, плечи – с станом...

Кто ни встречал ее, даже рассеянный, и тот на мгновение останавливался перед этим так строго и обдуманно артистически созданным существом.

Нос образовал чуть заметно выпуклую, грациозную линию; губы тонкие и большею частью сжатые: признак непрерывно устремленной на что-нибудь мысли. [...]

Ходила Ольга с наклоненной немного вперед головой, так стройно, благородно покоившейся на тонкой, гордой шее; двигалась всем телом ровно, шагая легко, почти неуловимо. [...]³⁰

Dass Gončarov auf einen gewissen theoretischen Hintergrund anspielt, wird klar, wenn er Ol'ga „ein streng und vorbedacht künstlerisch geschaffenes Wesen“ nennt

²⁹ „Не менее важное место занимает Винкельман и в лекциях Надеждина по истории изящных искусств, также прослушанных Гончаровым в Московском университете. Вполне понятным и закономерным станет интерес Гончарова именно к Винкельману в случае, если рассмотреть собственные взгляды писателя в контексте русского шеллингизма“ (POSTNOV O. G. *Ėstetika I. A. Gončarova*. Novosibirsk 1997. S. 101). Auf S. 201 seiner Monographie spricht Postnov merkwürdigerweise von einer „äußeren Verbindung“ zwischen den Ansichten Gončarovs mit Winckelmanns und Lessings Ästhetik („внешняя связь взглядов Гончарова с эстетикой Г. Э. Лессинга и И. И. Винкельмана“).

³⁰ GONČAROV I. A. *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v dvadcati tomach*. SPb. 1998. Bd. 4. S. 192.

und den Adel in der Haltung ihres Kopfes betont. Indem Gončarov behauptet, – wäre Ol'ga in eine Statue verwandelt, würde sie zu „einer Statue der Grazie und der Harmonie“ –, fallen Lieblingsbegriffe Winckelmanns.³¹

Die Relevanz des Winckelmannschen Gedankenkomplexes für „Oblomov“ belegt eine weitere Textstelle. Die kürzlich veröffentlichte Rohfassung des fünften Kapitels aus dem zweiten Teil des Romans enthielt ursprünglich einen Brief Oblomovs an Štol'c, der dann weggelassen wurde:

Я опять принялся за Винкельмана, твержу „Римские элегии“, письма из Рима, не знаю, за что схватиться, – и, бросив все, бегу туда, в парк, в голубой павильон, там в известные часы никого нет, мы одни.³²

In diesem Brief schreibt Oblomov über seine Liebe zu Ol'ga Il'inskaja, über die Heiratspläne und über seine Aufregung. Dies alles führe dazu, dass er wieder Winckelmann und Goethe zu lesen beginne. Da sich das „plastische Porträt“ von Ol'ga gerade in diesem Kapitel befindet, wird Oblomovs Wahrnehmung ihres Äußeren durch das Prisma der antiken Bildhauerei noch deutlicher. Die innere Welt von Ol'ga Il'inskaja ist ebenso ausgewogen; die junge Frau erlebt im Roman eine harmonische Entwicklung, die ohne Berücksichtigung des von der Weimarer Klassik entwickelten Menschenbildes nicht ganz verständlich ist.³³

Aus einer Replik von Štol'c erfahren die Leser, dass Oblomov Stiche der Madonnen Raffaels, der „Nacht“ Correggios und des Apolls von Belvedere betrachtete und von einer Reise träumte (also in erster Linie von einem Besuch Dresdens und Roms).³⁴ Dabei bezieht sich Gončarov auf die akademische Werteskala, die sowohl er früher als auch die Vertreter der Majkov-Familie offenkundig teilten.

³¹ Vgl. Winckelmanns Diskurs über die zwei Arten der Grazie – die erste, von höherer Geburt, sei „von der Harmonie gebildet“ (WINCKELMANN J. J. Geschichte der Kunst des Alterthums. Dresden 1764. S. 230–231).

³² GONČAROV I. A. Polnoe sobranie sočinenij i pisem v dvadcati tomach. SPb. 2003. Bd. 5. S. 222.

³³ Auf die Relevanz dieses Ideenkreises für „Oblomov“ verwies erneut P. Thiergen, indem er den Roman mit Schillers Ideen in Verbindung brachte (THIERGEN P. Oblomov als Bruchstück-Mensch: Präliminarien zum Problem „Gončarov und Schiller“. In: I. A. Gončarov. Beiträge zu Werk und Wirkung. Hrsg. von P. Thiergen. Köln; Wien 1994. S. 163–191). Vgl. ebenfalls die Kapitel „Schillermotive und Verwandtes“ und „Goethe“ in: ROTHE H. Die Schlucht. Ivan Gontscharov und der „Realismus“ nach Turgenev und vor Dostoevskij (1849–1869). Opladen 1991. S. 102–111.

³⁴ GONČAROV I. A. Sobranie sočinenij v vos'mi tomach. Bd. 4. S. 184. Wie auch seinem Helden gelang es Gončarov nicht, Italien zu sehen; in Gončarovs Brief an die Gräfin S. A. Tolstaja vom 11. November 1870 äußerte er den Wunsch, Italiens Kunstschatze „mit Winckelmann und Vasari in der Hand“ zu besichtigen: „Еще я читал... Но довольно о литературе: наговоримся о ней в Италии, когда я успею победить свои поты. Там, графиня, как хотите, а я возьму в одну руку Винкельмана, Вазари и других, а другою уцеплюсь, как дитя, за Ваше платье, и Вы поведете меня туда, сюда, покажете все, что надо видеть [...]“ (GONČAROV I. A. Sobranie sočinenij v vos'mi tomach. Bd. 8. S. 385–386).

Im späteren Roman „Die Schlucht“ gibt es eine weitere Frauengestalt, die ebenso „plastisch“ dargestellt wird, innerlich und äußerlich harmonisch ist und daher an Ol'ga Il'inskaja erinnert: Sof'ja Belovodova, für die ihr Vetter Boris Rajskij schwärmt. Sie scheint ihm „ein Gemälde“, eine „ausgezeichnete Statue“ zu sein; er versucht in ihre Seele hineinzublicken und entdeckt lediglich „tiefe Ruhe“:

Но она в самом деле прекрасна. Нужды нет, что она уже вдова, женщина; но на открытом, будто молочной белизны белом лбу ее и благородных, несколько крупных чертах лица лежит девическое, почти детское неведение жизни.

Она, кажется, не слыхала, что есть на свете страсти, тревоги, дикая игра событий и чувств, доводящие до проклятий, стирающие это сияние с лица. [...]

Напрасно он настойчивым взглядом хотел прочесть ее мысль, душу, все, что крылось под этой оболочкой: кроме глубокого спокойствия он ничего не прочел. Она казалась ему все той же картиной или античной статуей музея.³⁵

Einerseits will Rajskij die Schönheit der Kusine selbstlos bewundern, wie es die Schönheit einer Statue zu verehren gebühre („наслаждаться красотой так, как бы наслаждался красотой в статуе“).³⁶ Andererseits beneidet er Sof'jas unversehrte Harmonie und will ihre innere „Stille, Ruhe und Würde“ bewusst oder unbewusst stören. Erstaunt fragt sie Rajskij, ob er ihr „irgendwelche Konvulsionen“ wünschen würde:

– Я пойду прямо к делу: скажите мне, откуда вы берете это спокойствие, как удается вам сохранить тишину, достоинство, эту свежесть в лице, мягкую уверенность и скромность в каждом мерном движении вашей жизни? Как вы обходитесь без борьбы, без увлечений, без падений и без побед? Что вы делаете для этого?

– Ничего! – с удивлением сказала она. – Зачем вы хотите, чтоб со мной делались какие-то конвульсии?³⁷

Die äußere Erscheinung von Sof'ja wird auch im Folgenden des Romans auf die antike Bildhauerei bezogen. So stellt sich Rajskij nach der räumlichen Trennung ein Gemälde vor, auf dem Sof'ja wie eine Statue erscheint – ein „strenges Bild reiner weiblicher Schönheit“, eine „antike, unvergängliche Gestalt“:

Перед ним, как из тумана, возникал один строгий образ чистой женской красоты, не Софьи, а какой-то будто античной, нетленной, женской фигуры. Снилось одна только творческая мечта, развивалась грандиозной картиной, охватывала его все более и более.

³⁵ GONČAROV I. A. *Sobranie sočinenij v vos'mi tomach*. Bd. 5, S. 25. In allen bisherigen Ausgaben (auch in der zitierten) ist zu lesen: „отличной статуей“ anstatt „античной статуей“. Hier wird korrekt nach dem Manuskript von „Obryv“ zitiert (RNB, Bestand 209, Nr. 7). Für diesen Hinweis danke ich A. Yu. Balakin.

³⁶ GONČAROV I. A. *Sobranie sočinenij v vos'mi tomach*. Bd. 5, S. 13.

³⁷ Ebenda, S. 33.

Он, притаив дыхание, погрузился в артистический сон и наблюдал видение, боялсядохнуть.

Женская фигура, с лицом Софьи, рисовалась ему белой, холодной статуей, где-то в пустыне, под ясным, будто лунным небом, но без луны; в свете, но не солнечном, среди сухих нагих скал, с мертвыми деревьями, с нетекущими водами, с странным молчанием. Она, обратив каменное лицо к небу, положив руки на колени, полуоткрыв уста, кажется, жаждала пробуждения.³⁸

Wie auch den anderen männlichen und nicht eben positiven Gestalten seiner Romane – vor allem Aleksandr Adujev und Il'ja Oblomov – verleiht Gončarov dem umtriebigen Künstler-Dilettanten Boris Rajs-kij einige autobiographische Züge. Dabei entwarf er mögliche Entwicklungen seiner Persönlichkeit, die im Zusammenhang mit seinen Jugendschwärmereien durchaus hätten stattfinden können. Die eigenen Eigenschaften und Schwächen werden dabei kritisch, ja überzogen, aber psychologisch einsichtig dargestellt. Im Endeffekt entstehen eigenständige Charaktere, die dank den Erfahrungen des Autors an Wahrhaftigkeit gewinnen. Von diesem Standpunkt aus ist die Verknüpfung des Themas Winckelmann mit Il'ja Oblomov und Boris Rajs-kij nachvollziehbar.

Obwohl Winckelmann im Zusammenhang mit Rajs-kij im Roman nicht genannt wird, deutet das plastische Bild Sof'jas, das den Künstler verfolgt, auf die Relevanz der Ideen Winckelmans für diese Gestalt hin. Aus dem Roman geht hervor, dass Rajs-kij eine Zeit lang eifrig die Petersburger Akademie der Schönen Künste frequentierte und dort Abgüsse und Statuen abzeichnete. Daher ist es nicht erstaunlich, dass Gončarov Rajs-kij enthusiastisches Lob auf die Schönheit in den Mund legt.³⁹ Winckelmans passionierte Erklärung des Schönheitswesens in der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ (Teil I, Kapitel IV) sollte als unmittelbarer Prätext dieser Passage eingestuft werden:

– Ах нет – я упиваюсь тобой. Ты сердишься, запрещаешь заикаться о красоте, но хочешь знать, как я разумею и отчего так высоко ставлю ее? Красота – и цель, и двигатель искусства, а я художник: дай же высказать раз навсегда...

– Говорите, – сказала она.

– В женской высокой, чистой красоте, – начал он с жаром, обрадовавшись, что она развязала ему язык, – есть непременно ум, в твоей, например. Глупая красота – не красота. [...] Красота, исполненная ума, – необычайная сила, она движет миром, она делает историю, строит судьбы; она, явно или тайно, присутствует в каждом событии. Красота и грация – это своего рода воплощение

³⁸ Ebenda. S. 151.

³⁹ Die Kommentatoren des Romans haben mit dieser Stelle bis jetzt nicht viel anfangen können. So versah L. S. Gejro die Passage mit dem folgenden, wenig zufriedenstellenden Kommentar: Rajs-kij spreche im Geiste von Platos „Symposion“, Platos Ansichten würden von vielen Romantikern geteilt. Siehe: Ebenda. S. 381; GEJRO L. S. „Soobrazno vremeni i obstojatel'stvam...“ (Tvorčeskaja istorija romana „Obryv“). In: Literaturnoe nasledstvo. M. 2000. Bd. 102. S. 107.

ума. [...] Красота, про которую я говорю, не материя: она не палит только зноем страстных желаний: она прежде всего будит в человеке человека, шевелит мысль, поднимает дух, оплодотворяет творческую силу гения, если сама стоит на высоте своего достоинства, не тратит лучи свои на мелочь, не грязнит чистоту...

Он остановился задумчиво.

– Все это не ново: но истина должна повторяться. Да, красота – это всеобщее счастье! – тихо, как в бреду, говорил он, – это тоже мудрость, но созданная не людьми. Люди только ловят ее признаки, селятся творить в искусстве ее образы, и все стремятся, одни сознательно, другие слепо и грубо, к красоте, к красоте... к красоте! Она и здесь – и там!⁴⁰

Die Ausgangsthese Rajskijs – die Schönheit sei Antrieb und Endzweck der Kunst – entspricht der Schlüsselbehauptung Winckelmanns: „Die Schönheit, als der höchste Entzweck und als Mittelpunkt der Kunst“.⁴¹ Das Postulat, dass lediglich die Schönheit, die voller Vernunft sei, zähle, entspricht im höchsten Grade dem rationalistischen Lehrgebäude Winckelmanns. Rajskijs Behauptung, die Schönheit und die Grazie seien Verkörperungen der Vernunft, sei wohl von dem Anfangssatz der Abhandlung „Von der Grazie in Werken der Kunst“: „Die Grazie ist das vernünftig gefällige“.⁴² Der Schönheit wird von Rajskij höhere Existenz zugesprochen (offensichtlich im Himmel, auf den er seinen Blick wirft); die Künstler fingen lediglich ihre Züge, ihren Abglanz ein und versuchten dann, sie in ihren Werken zu erschaffen. All dies ruft Winckelmanns berühmten Spruch „Die höchste Schönheit ist in Gott“ und sein Konzept idealischer Schönheit ins Gedächtnis. Da Rajskij die Schönheit auch zum Glück erklärt, wird ersichtlich, dass Gončarov sich des eudämonistischen Hintergrundes von Winckelmann (vor allem Shaftesbury) bewusst war.

Gončarovs Arbeit an „Die Schlucht“ währte fast zwanzig Jahre (erste Entwürfe 1849, Endfassung 1869). Daher ist die ironische Distanz zum Haupthelden folgerichtig,⁴³ betont durch die Einführung eines für Zeitgenossen leicht erkennbaren Zitats: Rajskijs Ausruf „zur Schönheit, zur Schönheit, zur Schönheit!“ („к красоте, к красоте... к красоте!“) erinnert an Ščerbinas philhellenistische Gedichte und die folgenden Zeilen in seinem „Pis'mo“ (1847): „Красота, красота, красота! / Я одно лишь твержу с умилением!“⁴⁴

⁴⁰ GONČAROV I. A. *Sobranie sočinenij v vos'mi tomach*. Bd. 5, S. 359.

⁴¹ WINCKELMANN J. J. *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Dresden 1764. S. 142. Vgl. auch über die Schönheit als „die vornehmste Absicht der Kunst“ in: WINCKELMANN J. J. *Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst*. In: *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*. Leipzig 1759. Fünften Bandes erstes Stück. S. 2.

⁴² WINCKELMANN J. J. *Von der Grazie in Werken der Kunst*. In: *Ebenda*. S. 13.

⁴³ Zur zunehmenden Distanzierung Gončarovs von Rajskij und zur Verwischung des autobiographischen Hintergrunds: GEJRO L. S. *Iz istorii sozdanija romana „Obryv“ (ëvoljucija obraza Rajskogo-chudožnika)*. In: I. A. Gončarov (*Novye materialy o žizni i tvorčestve pisatelja*). Ul'janovsk 1976. S. 61–84.

⁴⁴ Zu Winckelmanns Relevanz für Ščerbinas Lyrik siehe Kap. XXI, 1. Vgl. die Parodierung dieser Verse in Koz'ma Prutkovs „Pis'mo iz Korinfy“ (veröffentlicht 1854): „Красота! краса-

Die angeführte Meinung Rybasovs bedarf angesichts der oben gesetzten Parallele kritischer Überprüfung. Einerseits ist nicht zu verneinen, dass Gončarov Tušin und Štol'c als „Hellenen, als vollkommene Individualitäten“ darstellt; andererseits muss hier eher ein allgemeiner Einfluss der Weimarer Klassik und ihres Menschenbildes auf den Romanschreiber konstatiert werden. Eine humanistische Einstellung und die Überzeugung von der veredelnden Wirkung der Kunst⁴⁵ verband den Schriftsteller mit Schiller und Goethe, die selbst von Winckelmann geprägt waren und in ihm die Verwirklichung ihres Menschenideals sahen.

Außer diesem ganz allgemeinen, nicht unmittelbaren und daher schwer greifbaren Einfluss gibt es, wie gezeigt, andere Aspekte, die das „besondere Interesse für Winckelmann“ nachweisen lassen. Seine Schriften haben Gončarovs weibliches Schönheitsideal beträchtlich beeinflusst; bei den Beschreibungen von Ol'ga Il'in-skaja und Sof'ja Belovodova fällt der Bezug auf die antike Plastik geradezu ins Auge. Der Winckelmannsche Hintergrund ermöglicht die Erklärung, warum ihr „plastisches Äußeres“ mit innerer Ruhe und Harmonie einhergeht.

Seine frühe Hingerissenheit von Winckelmann projiziert Gončarov auf zwei männliche Hauptgestalten – Oblomov und Rajsčij. Mit ihren Augen sind dann Ol'ga und Sof'ja gesehen, deren „plastische Darstellung“ im Rahmen des Romans künstlerisch noch überzeugender wirkt. Rajsčij's Schönheits hymne beschreibt Ideale sowohl des jungen Gončarov als auch seiner nächsten Umgebung in den 1830er Jahren (Majkov-Familie) und spielt auf die Schönheitsdefinition in der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ an. Diese enthusiastische Passage bezeugt zugleich die ironische Distanz, die Gončarov zu seinen Jugendschwärmereien auch in anderen Werken einzunehmen pflegt.

сота! – все твержу я“ (PRUTKOV K. Sočinenija. M. 1976. S. 176).

⁴⁵ Vgl. im Brief an P. A. Valuev vom 27. April 1881: „делать человека лучше – чуть ли не единственная цель искусства“ (GONČAROV I. A. Literaturno-estetičeskie stat'i i pis'ma. L. 1938. S. 329).

XX. APOLLON MAJKOV: WINCKELMANN IM SCHAFFEN EINES ANTHOLOGISCH-PLASTISCHEN DICHTERS

1. Zum Begriff „Dichter der reinen Kunst“ in der russischen Literatur

In der russischen Literaturgeschichte sind „poëty čistogo iskusstva“ („Dichter der reinen Kunst“ bzw. „Dichter der Kunst um der Kunst willen“) ein feststehender Begriff, obwohl es sich um keine durchorganisierte Gruppe handelt, die ihre künstlerische Plattform publik gemacht oder sich über eigene ästhetische Prinzipien definiert hat. Es war eher eine Gemeinschaft von Dichtern, die sich aktueller und sozialkritischer Themen enthielten und deren Schaffen von einer Kritikergruppe (A. V. Družinin, P. V. Annenkov und V. P. Botkin)¹ gepriesen und als Verwirklichung ihrer Vorstellungen betrachtet wurde. Als direkte Vorläuferin dieser Richtung (oder als erste Phase in ihrer Geschichte) wird in der Regel die sogenannte anthologische bzw. anthologisch-plastische Lyrik der 1840er Jahre (A. N. Majkov, N. F. Ščerbina, A. A. Fet, Ja. P. Polonskij u. a.) betrachtet.²

Die Bezeichnung „reine Kunst“ gebrauchte erstmals Aleksandr Vasil'evič Družinin in seinem Artikel „Kritika gogolevskogo perioda russkoj literatury i naši k nej otnošenija“ („Die Kritik der Gogol'-periode in der russischen Literatur und unsere Einstellung dazu“), der 1856 in „Biblioteka dlja čtenija“ erschien.³ Hier formulierte Družinin seine Überzeugung, dass alle literarischen Kunstwerke lediglich auf zwei Theorien fußen: entweder der „artistischen“ oder der „didaktischen“. Die erste verfolge „rein ästhetische Zwecke“; in seinem polemischen Eifer entschlüpft ihm bei der Definition ein Pleonasmus, und er spricht von der „reinen Kunst um der Kunst willen“ („чистое искусство для искусства“). Die zweite strebe an, „die Moral, den Alltag und die Vorstellungen des Menschen“ zu beeinflussen.⁴

In der anschließenden Charakteristik der „artistischen Theorie“ entwickelt Družinin den Platonschen Gedanken von der Einheit des Schönen, des Wahren und des

¹ Dazu: BEL'ČIKOV N. P. V. Annenkov, A. V. Družinin i S. S. Dudyškin. In: Očerki po istorii russkoj kritiki. Pod red. A. Lunačarskogo i V. Poljanskogo. M.; L. 1929. Bd. 1. S. 266 ff.; VEKSLER I. Tradicii russkoj kritiki 40–60-ch godov v bor'be s teoriej „čistogo iskusstva“. In: Protiv bezdejnosti v literature. Sbornik statej žurnala „Zvezda“. L. 1947. S. 131–162; PRUCKOV N. I. „Ėstetičeskaja kritika“ (Botkin, Družinin, Annenkov). In: Istorija russkoj kritiki. M.; L. 1958. Bd. I. S. 450–469; EGOROV B. F. Bor'ba ėstetičeskich idej v Rossii 1860-ch godov. L. 1991.

² Vgl.: „Как известно, уже в начале 40-х гг. к антологическим стихотворениям охотно обращаются А. Н. Майков, Н. Ф. Щербина, А. А. Фет, пробуют силы в этом роде поэзии И. С. Тургенев, А. И. Пальм, И. П. Крешев, М. Л. Михайлов, Я. П. Полонский“ (ČISTOVA I. S. Poézija 1840-ch. In: Istorija russkoj literatury. L. 1981. Bd. 2. S. 486).

³ Der Aufsatz dokumentiert den Höhepunkt von Družinins Auseinandersetzung mit N. G. Černyševskij's Zyklus „Očerki gogolevskogo perioda russkoj literatury“ („Skizzen über die Gogol'-periode der russischen Literatur“, 1855–56).

⁴ Zitiert nach: DRUŽININ A. V. Sobranie sočinenij. SPb. 1866. Bd. 7. S. 214.

Guten und greift auf Puškins Gedicht „Poët i tolpa“ („Der Dichter und die Menge“, 1828) zurück:

Теория *артистическая*, проповедующая нам, что искусство служит и должно служить само себе целью, опирается на умозрения, по нашему убеждению, неопровержимые. Руководясь ею, поэт, подобно поэту, воспетому Пушкиным, признает себя созданным не для житейского волнения, но для молитв, сладких звуков и вдохновения. Твердо веруя, что интересы минуты скоропреходящи, что человечество, изменяясь непрестанно, не изменяется только в одних идеях вечной красоты, добра и правды, он в бескорыстном служении этим идеям видит свой вечный якорь.⁵

Der weite Rahmen der „artistischen Doktrin“ gestattete es Družinin und seinen Gesinnungsgenossen, die unter verschiedenen ästhetischen und philosophischen Einflüssen stehenden Dichter als Vertreter der „reinen Kunst“ einzustufen.⁶ Die Literaten selbst empfanden ihr Schaffen gegenüber den von den so genannten revolutionären Demokraten entwickelten Ideen als fremd und erhoben keinen Protest gegen solche Bewertungen. Obwohl Družinins Losung „reine Kunst um der Kunst willen“ mit der späteren Formel des französischen Symbolismus „l'art pour l'art“ fast gleichlautend ist, wurden damit zwei unterschiedliche Programme verkündet. Indem Baudelaire unter Poes Einfluss zum „l'art pour l'art“ aufforderte, protestierte er gegen die spießige bürgerliche Gesellschaft und ihre Normen. Die Forderung nach individuellem, eigenem Schönen führte zur Erschütterung der Platonschen Identität „des Schönen und des Guten“, zum „Einbruch des Häßlichen in die Lyrik“ und zur „Verbindung von widrigem Stoff und edler Form, von Vulgärem und Erlesenem“.⁷ Das russisch zwar ähnlich formulierte Leitmodell bedeutete für Družinin und sein Umfeld aber genau das Gegenteil: Virtuosität der Form für erhabene, veredelnde Themen, Ignorierung des Alltäglichen und Abscheulichen, Sensibilität für Transzendentes, Verehrung abstrakter Schönheit.

Außer den oben genannten Autoren wie A. N. Majkov, N. F. Ščerbina, A. A. Fet und Ja. P. Polonskij werden den Dichtern der „reinen Kunst“ in der Regel auch A. K. Tolstoj und L. A. Mej zugezählt.⁸ Ein deutlich ausgeprägtes Interesse fast aller dieser Schriftsteller an der Antike und an den Bildenden Künsten berechtigt zu der Frage nach ihrer Beziehung zum Winckelmannschen Ideenkomplex.

⁵ Ebenda.

⁶ SKATOV N. N. Poézija 50-ch–60-ch godov. In: Istorija ruskoj literatury. L. 1981. Bd. 3. S. 322–323; KULEŠOV V. I. Istorija ruskoj literatury XIX veka. M. 1997. S. 513.

⁷ HOFFMANN P. Symbolismus. München 1987. S. 99.

⁸ Die fünf genannten, eine ähnliche ästhetische Auffassung vertretenden Dichter waren Altersgenossen (zwischen 1817 und 1821 geboren).

2. Römische Eindrücke in Majkovs Briefen und Lyrik⁹

Apollon Nikolaevič Majkov (1821–1897) gehörte zu einer Familie, die einen außerordentlichen Reichtum an künstlerischen Talenten vorzuweisen hat.¹⁰ Nach dem Umzug nach Petersburg (1834) wurde Majkovs häusliche Umgebung zu einem der wichtigsten Zentren des literarisch-künstlerischen Lebens. In diesem Salon verkehrten außer den nächsten Verwandten mehrere Schriftsteller: O. I. Senkovskij, I. I. Panaev, I. A. Gončarov, V. A. Solonicyn, V. G. Benediktov, I. P. Borozdna, S. S. Dudyškin u. a.¹¹ Die hier herrschende Atmosphäre, die hier herausgegebenen handschriftlichen Zeitschriften förderten Apollon Majkovs Talente und prägten seine schöpferische Individualität. Wegen seiner schwachen Sehkraft verzichtete er auf eine Malerlaufbahn, die ihn zunächst gereizt hatte, und widmete sich der Literatur.

Der junge Autor erfreute sich schnellen Erfolgs und früher Anerkennung. Im Frühjahr 1838 las A. V. Nikitenko zwei seiner Meinung nach vorbildliche Gedichte Majkovs („Die Mediceische Venus“¹² und „Der Zorn Gottes“) ex cathedra in der Petersburger Universität, wo der junge Literat studierte. In Moskau zitierte S. P. Ševyrev zur selben Zeit Majkovs Gedichte in seinen Vorlesungen.

1842 erschien der erste Lyrik-Band des Dichters „Stichotvorenija Apollona Majkova“, der zahlreiche positive Kritiken erhielt.¹³ Kurz nach seinem Erscheinen machte der allmächtige Minister für Volksbildung, Graf S. S. Uvarov, Nikolaus I. mit dem Buch bekannt. Der Zar verlieh Apollon Majkov einen Preis in Höhe von

⁹ Für vielseitige Hilfe und kompetente Ratschläge während der Arbeit an A. N. Majkovs Beständen im Puškinskij Dom bedanke ich mich bei A. Ju. Balakin.

¹⁰ Sein Vater Nikolaj Apollonovič Majkov, der sich als Offizier in den Napoleonischen Kriegen beteiligte, gab später die dem Adelsstand eher angemessene Militärkarriere auf, um sich der Malerei zu widmen. Obwohl er diese zweite Laufbahn relativ spät einschlug, wurde er anerkannt und 1835 in die Akademie der Schönen Künste gewählt. Der ältere Bruder Apollons, Valerian, war ein bedeutender Literaturkritiker. Der jüngste Bruder, Leonid, erregte Aufsehen als Literaturhistoriker.

¹¹ DERKAČ S. S. I. A. Gončarov i kružok Majkovych. In: Russkaja literatura XIX–XX vekov. L. 1971. S. 18–38.

¹² Zwar zeigt dieses Gedicht keine Spur von Winckelmanns Beschreibung der Mediceischen Venus (es gibt die Legende wieder, dass die Statue eine römische Kaiserin darstellt), doch eine hier enthaltene Lobeshymne an die Trümmer von antiken Plastiken, die mit „Strahlen ewiger Schönheit“ umhüllt sind, erinnert an die Ideen des deutschen Kunstgelehrten: „Но вы, обломки величавы, / Которым гений чистоты / Лучами вечной красоты / Одеят мраморные главы“ etc. (МАЙКОВ А. Н. Полное собрание сочинений. Изд. 9-е, испр. i dop. SPb. 1914. Bd. I. S. 24).

¹³ Dazu in A. G. Grodeckajas Kommentaren: Iz perepiski V. A. Solonicyna i E. P. Majkovoju 1843–1844 godov. Podgot. teksta i primeč. A. G. Grodeckoj. In: Lica. SPb. 2001. [Vyp.] 8. S. 90–91.

1000 Rubeln und gestattete ihm einen langen Urlaub vom Staatsdienst zum Zwecke einer Auslandsreise.¹⁴

Obwohl ein von Majkov während dieser Reise geführtes Tagebuch existiert,¹⁵ verfügt die Forschung nur über sehr wenige Informationen über seinen Italienaufenthalt, da der Dichter seine Erlebnisse höchst selten dem Papier anvertraute. Majkov vermerkte seine intensive Besichtigung Roms in der ersten Dekade des Dezembers¹⁶ und trug meistens Exzerpte aus den in Rom gelesenen Werken und eigene literarische Entwürfe in das Tagebuch ein. Diese sind für das Thema kaum aufschlussreich.

In einem undatierten Brief an die Familie (höchstwahrscheinlich im Dezember 1842 verfasst) beschreibt Majkov die ersten Tage in der Ewigen Stadt. Der Apoll von Belvedere und das Kolosseum hätten ihn am meisten beeindruckt. In der Statue sieht er seinen „göttlichen Patron“. Diese Plastik sei besser als alles auf dieser Welt, besser als alle göttlichen und menschlichen Schöpfungen; in ihr gäbe sich ein Gott zu erkennen (da spielt Majkov deutlich auf Batjuškovs und Puškins Charakteristik des Apolls von Belvedere an).¹⁷

Словом, что мне более понравилось и поразило меня более всего – это Колизей и Аполлон Бельведерский.

Да-с, Аполлон Бельведерский лучше всего в мире, лучше всех творений Божиих и человеческих!

В нем вы видите бога. Уходите от него, полные его обаянием. Ни одна статуя, ни одна картина не оставляет такого глубокого впечатления, а это впечатление очень похоже на то, какое у вас остается по прочтении „Гамлета“, „Годунова“ и пр[очих] лучших монументов человеческого слова. А Колизей? – После Аполлона, моего божественного патрона, это лучшая штука. Но что его описывать! Было бы глупо!¹⁸

¹⁴ Am 29. Juni 1842 verließ Apollon Majkov Sankt Petersburg zusammen mit seinem Vater auf einem Dampfschiff. Nach einem Aufenthalt in Paris unternahm der Dichter eine Italienreise (Anfang Dezember traf er in der Ewigen Stadt ein). Im April 1843 kehrte er nach Paris zurück, um sich Anfang 1844 über Dresden nach Prag zu begeben. Ende März 1844 war er wieder in Russland.

¹⁵ МАЙКОВ А. Н. Porjadok putešestvija besporjadoločnych putešestvennikov (1842). In: IRLI, 17305 (insgesamt 42 Seiten). Dem Aufenthalt in Frankreich sind die ersten 23 Seiten gewidmet. Über Rom schreibt der Dichter auf Bl. 24–27 (ein großer Teil enthält Informationen über die Baugeschichte des Kolosseums, die einem Reiseführer entnommen wurden). Auf Bl. 27v–34v und 35–35v befinden sich Exzerpte unter den Titeln „Über Architektur“ und „Über Regierungsordnung in Rom“. Auf Bl. 36–42 sind Notizen verschiedener Art und literarische Entwürfe Majkovs zu finden.

¹⁶ Eine längere Krankheit unterbrach diese Besichtigung, wie aus dem Eintrag vom 17./29. Dezember 1842 zu entnehmen ist: „Все время болен; путешествия по Риму прекратились; читаю Шампаньи и Тацитта“ (Ebenda. Bl. 27). Aus anderen Passagen geht hervor, dass Majkov in Rom Ugo Foscolo las.

¹⁷ Vgl. Kap. X, 3; XIII, 5.

¹⁸ IRLI, 16994, Bl. 36v. Vgl. eine ironische Anspielung auf diese Passage in Gončarovs Brief an Majkov vom 14. Dezember 1842: „Итак приветствую Вас, бесценный Николай Аполло-

Dichterisch verarbeitete Eindrücke von der Ewigen Stadt sind im zweiten Lyrikband Majkovs „Očerki Rima“ („Römische Skizzen“, 1847; 42 Gedichte)¹⁹ zu finden. Die Bewunderung antiker Plastiken („Ideentresor“ vergangener Generationen)²⁰ wird häufig thematisiert – in „Antiki“, in „Campagna di Roma“, in den Rom gewidmeten Hexametern „Ach, čudnoe nebo, ej-bogu, nad étim klassičeskim Rimom!“ u. a. Auf die Relevanz von Winckelmanns Schriften für den Zyklus weisen hin: Gebrauch der typischen Wortverbindungen,²¹ Bezugnahmen auf die Statuenbeschreibungen Winckelmanns und seine namentliche Erwähnung.

Eine Anspielung auf Winckelmanns Apoll von Belvedere-Beschreibung eröffnet das Gedicht „Posle posešćenija Vatikanskogo muzeja“ („Nach dem Besuch des Vatikanischen Museums“, 1845): Der Sonnengott habe gerade den Pfeil abgeschleudert, die Bogensehne zittere noch. Zusammen mit der Erwähnung der Laokoon-Gruppe ruft sie Assoziationen an „Gemächer des Fürsten Potemkin-Tavričeskij“ hervor,²² wo der lyrische Held als Knabe erstmals Kopien antiker Statuen gesehen habe und sein Intellekt in Berührung mit der „strengen Schönheit“ gekommen sei:

Еще я слышу вопль и рев Лаокоона,
В ушах звенит стрела из лука Аполлона,
И лучезарный сам, с дрожащей тетивой,
Восторгом дышащий, сияет предо мной...
Я видел их, в земле отрытые антики,
В чертогах дорогих воздвигнутые лики
Мифических богов и доблестных людей...
Еще в младенчестве любил блуждать мой взгляд
По пыльным мраморам потемкинских палат.
Там, в зале царственном, меж пышными столбами,
Увитыми кругом серебристыми листьями
Как часто я стоял и с думой и без дум,
И с строгой красотой дружил свой юный ум.²³

нович, и Вас, милый Аполлон, – вас вдвойне: сегодня 14-е декабря, по новому стилю 26-е – день Ваших именин: вспомните ли Вы о Вашем бедном русском патроне – Св. Аполлонии? Куда! Да и как вспомнить, когда там есть Аполлон Бельведерский! не ему ли поклонитесь Вы сегодня, не у его ли подножия проведете этот день? Как иначе, наш святой побледнеет перед языческим богом!“ (Literaturnoe nasledstvo. M. 2000. Bd. 102. S. 343).

¹⁹ Zugleich in der führenden Petersburger Zeitschrift: Otečestvennye zapiski. 1847. Bd. 50. Otd. I. S. 43–64.

²⁰ So im Gedicht „Antiki“ („Die Antiken“, 1843): „О, мрамор, хранилище мысли былых поколений!“.

²¹ In „Campagna di Roma“ z. B. ergreift den lyrischen Helden die „stille Größe“ („спокойное величие“) antiker Reste.

²² Dies kann als autobiographischer Hinweis gelten, da dem Vater von Apollon nach dem Umzug 1834 nach Petersburg eine Werkstatt im Taurischen Palast zur Verfügung gestellt wurde (GAJNEVA È. G. Nikolaj Apollonovič Majkov i ego vospomínanija (iz kruga obščestvenija I. A. Gončarova). In: Russkaja literatura. 1997. Nr. 1. S. 146).

²³ МАЙКОВ А. Н. Polnoe sobranie sočinenij. Bd. I. S. 66–67.

Die Entgegenstellung der versunkenen Antike, die sich in Italien allgegenwärtig zeigt, und des modernen Lebens ist in „Očerki Rima“ durchgehend. So distanziert sich das lyrische Ich ironisch von seinen Begleitern – einem etruskischen Antiquar und einem deutschen Kleinkrämer – im Auftakt des Gedichtes „Den ganzen Morgen auf der Suche in den Höhlen, unter der Erde...“ („Все утро в поисках, в пещерах, под землей...“, 1845). „Der aufrechte Slawe“ („славянин прямой“)²⁴ begnüge sich mit der allgemeinen Idee aus der „Lehre Winckelmanns“.²⁵

Довольствуюся я, как славянин прямой,
Идеей общою в науке Винкельмана.
Какое дело мне до точности годов,
До верности имен!..²⁶

Der lyrische Held verlässt die in der Betrachtung von Antiquitäten unermüdlichen Begleiter, um seinen Hunger in einer benachbarten Taverne zu stillen. Hier trifft er auf eine schöne Strohwitwe, bei der er sich um ein Stelldichein bemüht. Im Aussehen der Italienerin wird ironisch gerade das betont, was dem Winckelmannschen Ideal entspricht: das „klassische“ Gesicht, die skulpturenhafte Statur, die Grazie der Bewegungen. Alles geschieht so, als ob der junge Slawe für seine Winckelmannstreue belohnt würde.

„Očerki Rima“ erlangten einen ebenso großen Erfolg wie der erste Lyrikband Majkovs und festigten seine Reputation als die eines „anthologisch-plastischen Dichters“, die bis heute gilt.²⁷ So behauptete I. F. Annenskij in seinem Aufsatz „A. N. Majkov i pedagogičeskoe značenie ego poëzii“ („A. N. Majkov und die pädagogische Bedeutung seiner Dichtung“, 1898), dass Majkovs Gedichte größere Nähe zur Skulptur als zur Musik bzw. zur Malerei aufwiesen.²⁸

²⁴ Vgl. die Tendenz von Winckelmanns „Vereinnahmung“ durch die Slawen in der Lyrik von Ščerbina und Fet: Kap. XXI, 1–2.

²⁵ F. F. Zelinskij zufolge war es die Idee der Schönheit, die bei den Griechen ihre höchste Ausprägung fand und die der Dichter immer mit dem antiken Griechenland assoziiert habe: „Что же касается тех ‘общих идей’ которыми интересовался Майков не только в ‘науке Винкельмана’, то есть археологии, но и в античности вообще, то оне сводятся к двум – идее красоты и идее разума, выражением первой он считал Грецию, выражением второй – Рим“ (ZELINSKIJ F. F. Antičnyj mir v poëzii Majkova. In: Russkij vestnik. 1899. Kn. 7. S. 141).

²⁶ Ebenda. S. 76.

²⁷ SUCHOMLINOV M. I. Osobennosti poëtičeskogo tvorčestva Majkova, ob’’jasnennye im samim. In: Russkaja starina. 1899. Nr. 3. S. 481–498; SAVEL’EVA L. I. Antičnost’ v poëtičeskom tvorčestve Majkova. In: Literaturno-chudožestvennyye svjazi i vzaimodejstvija: Na materiale russkoj i zarubežnoj literatury. Kazan’ 1990. S. 4–27.

²⁸ „[...] поэзия Майкова, по-моему, ближе к скульптуре, чем к музыке и даже живописи – в ней мало чувственного жара“ (ANNENSKIJ I. F. Knigi otnaženij. Izd. podg. N. T. Ašim-baeva, I. I. Podol’skaja, A. V. Fedorov. M. 1979. S. 297).

3. Majkovs Prosa und Aufsätze – Bezüge zum Winckelmannschen Gedankenkomplex

a) Majkovs Prosaerzählungen

Der Italienaufenthalt lieferte den Impuls zu vier Prosaerzählungen, zwei – „Progulka po Rimu s moimi znakovymi“ („Spaziergang mit meinen Bekannten in Rom“) und „Piknik vo Florencii“ („Picknick in Florenz“) – erschienen 1848 im „Sovremennik“.²⁹ Die beiden anderen wurden Ende der 1840er Jahre entworfen und erst nach vier weiteren Jahrzehnten abgeschlossen: 1889 „Mark Petrovič Petrov“ und 1891 „Iz priključenij Gorunina v Italii“ („Aus den Abenteuern Gorunins in Italien“).³⁰ In allen vier Erzählungen, deren Handlung sich in Italien entwickelt, erscheint das schöne südliche Land mit seinen Kunstschatzen lediglich als prächtige Dekoration, vor der sich die Figuren besser profilieren können.

Der Zyklus erhält seine Geschlossenheit dank einer durchgehenden Hauptgestalt Aleksandr Vasil'evič Gorunin. Es handelt sich um einen Menschentyp, der Majkov zu dieser Zeit außerordentlich beschäftigt hat. Gorunin ist ständig in Resignation versunken. Zwar reflektiert er gerne über die Kunst und ist ästhetischer Fragestellungen kundig, doch ist er zu keiner eigenen Kreativität fähig und bringt seinen Nächsten durch seine Charakterschwäche eher Unglück. Ihm steht der Bildhauer Mark Petrovič Petrov gegenüber, der kein Intellektueller, aber ein seiner Berufung voll ergebener, stets tätiger Künstler ist.

In „Progulka po Rimu s moimi znakovymi“ erscheinen die berühmten antiken Plastiken als Symbole hoher Kunst, um der Nichtigkeit der Einbildungskraft Gorunins Ausdruck zu verleihen. Das in seinem Kopf entstehende Ideal ähnelt weder einem Apoll von Belvedere noch einem Herkules oder Laokoon:

Ну, что я такое в сравнении с здешними людьми? Какой-то гном, слизняк, полип; и если у меня в голове родится какой-нибудь идеал, то не Аполлон Бельведерский, не Геркулес, Лаокоон, а тоже какой-нибудь слизняк, как все герои наших повестей и поэм [...].³¹

Eben so selbstkritisch sind Gorunins Gedanken in „Iz priključenij Gorunina v Italii“. Nach der Besichtigung der Skulpturensammlung in den Vatikanischen Museen reflektiert der Reisende im Sinne Winckelmann über den Apoll von Belvedere, über andere ideale Typen griechischer Gottheiten, über die in der Natur verstreuten Schönheiten, die die Künstler wieder sammelten und daraus ein Ideal schufen – dies

²⁹ МАЙКОВ А. Н. 1) *Progulka po Rimu s moimi znakovymi*. In: *Sovremennik*. 1848. Bd. X. Otd. I. S. 275–304; 2) *Piknik vo Florencii*. In: *Sovremennik*. 1848. Bd. XI. Otd. I. S. 149–192.

³⁰ Vgl. Anm. des Autors zu „Iz priključenij Gorunina v Italii“ (МАЙКОВ А. Н. *Polnoe sobranie sočinenij*. Bd. IV. S. 282).

³¹ Ebenda. S. 221.

alles bringt Gorunin folgerichtig auf den Platonschen Gedanken der von Künstlern vor ihrer Geburt geschauten Archetypen:

Идеализированная природа! – думал он. – Конечно, ничего подобного Аполлону Бельведерскому я не видел в природе. Да и художник, который его изваял, тоже, по всей вероятности, не встречал такого создания в натуре. По крайней мере того, что мы называем божественным в этой статуе. Между тем всякое художественное произведение тем и хорошо, что оно не нарушает законов природы. Даже более: тем оно совершеннее, чем в нем более жизни, больше натуры, чем строже в нем выполнены ее законы. Как же это согласить? Кто же выше: художник, или природа? Природа ли, которая бессознательно производит прекрасное и рассеивает его во многообразных формах в своих творениях, или художник, который, будучи рабом природы в своей технике, творит самый идеал, к которому она как бы стремится?.. А ведь сколько этих идеалов?.. Один грек сколько их знал: Зевс, Аполлон, Паллада, Афродита, бог-миродежец, Гений, Мудрость, Любовь... Христианский мир что их открыл! Тут сам Бого-человек – какая задача: Бого-Человек!.. Потом – Мадонна „Чистейшей прелести чистейший образец!“ Эти святые в муках, эти св. Франциски, эти Катерины Сиенские, святые Микелины, в экстазе душой своей уже прозревшие в самую глубину духовного мира, этот к небу, к красоте стремящийся человеческий дух... И художники дали нам эти идеальные образы. Где же они их видели на земле?.. Понятно становится Платоновое учение о прототипах, в созерцании которых якобы пребывали души людей до их воплощения в земное тело [...].³²

Diese mit Winckelmanns Ideen und Termini gefüllte Passage hat im Zyklus eine wesentliche Funktion: dadurch wird die Kluft betont – zwischen dem fruchtlosen Hin- und Hergerissensein Gorunins und der Welt der Schönheit, der sein Antipode Petrov wortlos dient. So erscheinen die bei den Klassizisten so beliebten antiken Plastiken bei Majkov zusammen mit einigen Meisterwerken der Renaissance-malerei, um die für die Romantik typischen Dichotomien und Gegensätze zum Ausdruck zu bringen.

b) Künstlerisch-kritische Aufsätze

1847–1857 verfasste Majkov Übersichten über die Ausstellungen der Akademie der Schönen Künste für „Sovremennik“ und „Otečestvennye zapiski“. Da die Autorschaft der meist nicht unterzeichneten Berichte nicht eindeutig ist, bedarf diese Frage eines Exkurses.

Die Forschung ist sich einig darin, dass der anonyme Bericht über die Ausstellungen von 1847 aus der Feder von Majkov stammt.³³ Obwohl V. Ė. Bograd den Be-

³² Ebenda. S. 283–284.

³³ [МАЈКОВ А. Н.] Godičnaja vystavka v Imperatorskoj Akademii chudožestv. In: *Sovremennik*. 1847. Nr. 11. Otd. II. S. 57–80. Siehe: BOGRAD V. Ė. Žumal „Sovremennik“: 1847–1866. Ukazatel' soderžanija. M. 1959. S. 78, Nr. 300. W. Kowalczyk folgt in seiner Majkov-Monographie in den meisten Fällen Bograds Attribuierungen (KOWALCZYK W. *Twórczość Apollona Majkowa i jej konteksty kulturowe*. Lublin 1991).

richt von 1849 V. P. Gaevskij ohne überzeugende Belege zuschreibt.³⁴ sei hier darauf hingewiesen, dass beide Beiträge eine stilistische und thematische Einheit bilden³⁵ und das Lob für Petersburg als Kunst-Stadt zum Hauptthema haben. Der 1857 im „Sovremennik“ erschienene Bericht über eine Jahresausstellung der Akademie ist mit „A. M.“ unterzeichnet und wird dem Dichter aus diesem Grund zugeordnet.³⁶

Zur selben Zeit beginnt Majkov seine Mitarbeit in der konkurrierenden Zeitschrift „Otečestvennye zapiski“: 1847 erscheinen hier anonym seine Besprechung der Ausstellung des Malers I. K. Ajvazovskij³⁷ und seine Rezension des Buches von V. I. Klassovskij über Pompeji.³⁸ Für Majkovs Urheberschaft anonymen Berichte über die Akademie-Ausstellungen, die von 1849 bis 1852 in „Otečestvennye zapiski“ herauskamen, gibt es zahlreiche Nachweise,³⁹ lediglich der Beitrag von 1853

³⁴ [МАКОВ А. N.?] Vystavka Imperatorskoj Akademii chudožestv. Okt. 1849. In: *Sovremennik*. 1849. Bd. 18. Kn. 1. Otd. II. S. 58–84. Ebenso unbegründet ist die Zuschreibung des Berichtes von 1852 an Majkov in „Sovremennik“ (BOGRAD V. È. Žurnal „Sovremennik“: 1847–1866. S. 207, Nr. 2020).

³⁵ Das spiegelt sich in der Wiederholung mehrerer Ausdrücke in den beiden Aufsätzen (das betrifft z. B. den emphatischen Ausruf „Да, ужасно искусство-любивый город Петербург!“). Es ist natürlich nicht auszuschließen, dass der zweite Bericht im Stil des ersten von einem anderen Autor verfasst wurde.

³⁶ [МАКОВ А. N.] Vystavka Imperatorskoj Akademii chudožestv. In: *Sovremennik*. 1857. Bd. 63. Nr. 5. Otd. II. S. 65–80. A. Ju. Balakin vertritt die Meinung, dass Majkovs Urheberschaft in diesem Fall nicht vorbehaltlos angenommen werden darf.

³⁷ [МАКОВ А. N.] Vystavka kartin g. Ajvazovskogo v 1847. In: *Otečestvennye zapiski*. 1847. Bd. 51. Nr. 4. S. 166–176 (Attribuiert von Bograd auf Grund eines Autographs in IRLI).

³⁸ *Otečestvennye zapiski*. 1848. Bd. 58. Nr. 6. S. 76–88. Hier wendet sich Majkov erstmals offen Winckelmann zu und beleuchtet die Geschichte der Ausgrabungen in Pompeji anhand des „Sendschreibens von den Herkulanischen Entdeckungen“ (1762). Hier befindet sich ebenfalls eine Beurteilung des allgemeinen Beitrages von Winckelmann zur Erforschung des Altertums: „С Винкельманом археология или занятия антиквариев входят в союз со всеми другими науками, вместо наглядного умения распознавать отдельные вещи, остатки древностей, она уже, как наука, старается уловить тайну мысли и дух древнего человечества, выразившихся пластически и в этом смысле ныне должна слиться с историей, в которой мы тоже видим пластическое выражение одного из великих деятелей земли – духа человеческого“ (Ebenda. S. 82).

³⁹ [МАКОВ А. N.] 1) Vystavka Imperatorskoj Akademii chudožestv v 1849 godu. In: *Otečestvennye zapiski*. 1849. Bd. 67. Nr. 11. Otd. II. S. 19–40; 2) Vystavka v Imperatorskoj Akademii chudožestv. In: Ebenda. 1850. Bd. 73. Nr. 11. S. 55–74; 3) Chudožestvennaja vystavka redkich veščej, prinadležaščich častnym licam, učreždennaja v zalach Imperatorskoj Akademii chudožestv, v pol’zu bednych (stat’ja pervaja). In: Ebenda. 1851. Bd. 75. Nr. 4. S. 129–145; 4) Chudožestvennaja vystavka redkich veščej, prinadležaščich častnym licam, učreždennaja v zalach Imperatorskoj Akademii chudožestv, v pol’zu bednych (stat’ja vtoraja). In: Ebenda. 1851. Bd. 76. Nr. 5. S. 19–39; 5) Chudožestvennaja vystavka redkich veščej, prinadležaščich častnym licam, učreždennaja v zalach Imperatorskoj Akademii chudožestv, v pol’zu bednych (Stat’ja tret’ja i poslednjaja). In: Ebenda. 1851. Bd. 76. Nr. 6. S. 93–105; 6) Vystavka v Imperatorskoj Akademii chudožestv v 1851-m godu. In: Ebenda. 1851.

ist mit vollem Namen unterschrieben.⁴⁰ Für das Thema sind diese Berichte in unterschiedlichem Grade relevant, was zu ihrer auszugsweisen Betrachtung berechtigt.

In seinem zweiten Bericht von 1851 geht Majkov auf die Bedeutung des Studiums der antiken Kunst und der Schriften von Winckelmann und Mengs ein; die beiden Freunde und Gesinnungsgenossen werden dabei einander entgegengestellt. Dem ersterem gilt die vorbehaltlose Bewunderung des Dichters, dessen Werke zum „letzten Wort“ der Archäologie und der Ästhetik in Bezug auf die Kunst des Altertums erklärt werden:

Только в конце прошедшего столетия литература обогатилась двумя превосходными сочинениями, из которых в одном Винкельман подверг искусной критике древнее ваяние, написал его теорию и разобрал все дошедшие до нас памятники греческих и римских ваятелей; в другом Рафаэль Менгс изложил критический очерк истории живописи. Труды Винкельмана – последнее слово, что могут сказать новейшие антикварии и эстетики относительно древнего искусства: оно пользуется и поныне полным авторитетом; но мы об нем теперь не будем говорить.⁴¹

Im Unterschied zu Winckelmann, der sich mit der antiken Bildhauerei auseinandergesetzt habe, sei Mengs in erster Linie der Autor einer kritischen Geschichte der Malerei. Wie auch in seinem Artikel über F. P. Tolstoj (s. u.) vertritt Majkov keine hohe Meinung über den deutsch-römischen Maler. Seinen Zugang und seine Einstellung bezeichnet er als „rein ästhetisch“ (d. h. ohne Berücksichtigung der geschichtlichen Umstände und daher nach seiner Ansicht unzureichend).⁴²

Die Überwindung der Schemata von Mengs bringt Majkov mit der Entwicklung der „historischen Kritik“ in Verbindung. Indem sie rein ästhetische Kriterien ignoriert habe, sei es ihr gelungen, bedeutende Maler wie Giotto, Bellini, Perugino, Holbein d. Ä. und Dürer aus dem Dunkel der Vergangenheit ans Licht zu bringen. Jedoch bleibt Majkov der Winckelmannschen Werteskala treu. Dies ist vor allem aus seinem Vergleich Raffaels mit Michelangelo zu Gunsten des ersteren ersichtlich, die mit der vielsagenden Erwähnung des deutschen Kunstgelehrten beginnt:

Bd. 79. Nr. 12. S. 19–39; 7) Trechgodičnaja vystavka v Imperatorskoj Akademii chudožestv (pis'mo v provinciju). In: Ebenda. 1852. Bd. 85. Nr. 11. S. 78–85.

⁴⁰ In diesem Beitrag wies der Dichter auf die eigene Autorschaft mehrerer anonymen Beiträge in „Otečestvennye zapiski“ hin, indem er anmerkt, dass er der Zeitschrift schon zum sechsten oder siebten Mal jährliche Berichte über Ausstellungen in der Akademie liefere (MAJKOV A. N. Godičnaja vystavka Imperatorskoj Akademii chudožestv. In: Otečestvennye zapiski. 1853. Bd. 91. Nr. 11. Otd. II. S. 46).

⁴¹ [MAJKOV A. N.] Chudožestvennaja vystavka redkich veščej, prinadležaščich častnym licam, učreždennaja v zalach Imperatorskoj Akademii chudožestv, v pol'zu bednych (stat'ja vtoraja). In: Otečestvennye zapiski. 1851. Bd. 76. Nr. 5. S. 24. Im Folgenden bedauert Majkov das Fehlen einer vollständigen Übersetzung der „Geschichte der Kunst des Altertums“ ins Russische (Ebenda. S. 27).

⁴² Ebenda.

Винкельман, сравнивая Рафаэля с Праксителем, называет Микель Анджело – Фидием нового искусства. В самом деле поразительна аналогия талантов Эсхила, Данте, Микель Анджело и Фидия: грация – не их удел: величественность идеи и формы, мир гигантов – их мир; о них обо всех можно сказать, что им предшествует ужас. Знание рисунка, ракурсов, игры мускулов, анатомии – увлекало Микель Анджело за пределы того мира, который создал себе Рафаэль, и если творец „Страшного Суда“ выкупал все громадностью своей мысли, то он сам же говорил, что „его стиль произведет невежественных мастеров“.⁴³

Die angeführte Passage sowie ihre Fortsetzung, die den schlechten Einfluss Michelangelos auf die spätere Bildhauerei zu belegen versucht, enthält nichts Neues im Vergleich zu dem, was schon Grigorovič in den 1820ern und Ševyrev in den 1830ern Winckelmann folgend dem russischen Publikum nahebrachten.⁴⁴ Nach Majkov leisten dem schlechten Geschmack Widerstand: „Einfalt und Grazie“ Raffaels sowie „Einfalt, Adel und Grazie“ antiker Statuen – „грация, благородство, простота“. Offenkundig behält die altgriechische Bildhauerei für Majkov die Bedeutung eines Ausgangs- und Höhepunktes, an der die Kunst noch in der Mitte des 19. Jahrhunderts gemessen werden dürfe.

Im dritten Aufsatz des Zyklus von 1851 geht Majkov speziell auf die neuzeitliche plastische Kunst ein und wiederholt viele Thesen aus dem zweiten Artikel. Im Zentrum seiner Aufmerksamkeit stehen Bernini und Canova, deren Reputation der Dichter zu „korrigieren“ versucht: Der erstere sei zu stark verunglimpft, der letztere übermäßig gepriesen worden. Bernini habe Eigenschaften der Bildhauerei ignoriert und Prinzipien der Malerei auf sie angewendet. Wo er dies unterlassen habe, habe er wirklich schöne Plastiken aus Marmor gehauen.⁴⁵ Canovas große Verdienste dürften nicht die negativen Folgen seiner Tätigkeit überstrahlen. Er sei der Einführung einer übertriebenen Graekomanie schuldig und habe „eine merkwürdige Welt der abstrakten Formen“ geschaffen. Sein Hauptmangel bestehe darin, dass der italienische Meister keinen Schönheitstyp kreierte. Bei diesem Vorwurf stützt sich Majkov auf die Winckelmannsche Proportionenlehre, deren Studium große Künstler zur Bildung eigener Schönheitstypen geführt habe.⁴⁶

In enger Verbindung mit Berichten über die Akademie-Ausstellungen ist Majkovs Aufsatz über den Grafen Fedor Petrovič Tolstoj (1783–1873), Medailleur, Bildhauer, Maler und Stecher, und über seine Illustrationen zu I. F. Bogdanovičs elegant-frivoler Verserzählung „Dušen'ka“ (1783) entstanden.⁴⁷ Der Dichter legt zunächst ausführlich die Biographie des Vizepräsidenten der Petersburger Akademie

⁴³ Ebenda. S. 28.

⁴⁴ Parallelen zu Majkovs Äußerungen bei Grigorovič und Ševyrev in Kap. XII, 5; XVI, 1.

⁴⁵ [МАЙКОВ А. Н.] Chudožestvennaja vystavka redkich veščej, prinadležaščich častnym licam, učreždennaja v zalach Imperatorskoj Akademii chudožestv, v pol'zu bednych (Stat'ja tret'ja i poslednjaja). In: Otečestvennye zapiski. 1851. Bd. 76. Nr. 6. S. 98.

⁴⁶ Ebenda. S. 101.

⁴⁷ МАЙКОВ А. Н. Graf F. P. Tolstoj i ego risunki k „Dušen'ke“, v šesti tetradjach. In: Otečestvennye zapiski. 1852. Bd. 84. Otd. II. S. 1–32.

der Schönen Künste dar, der 1804 seine brillant begonnene Karriere als Marineoffizier für die Kunst aufgegeben hatte. Die Zeit darauf bilde eine Periode des konzentrierten Studiums an der Akademie, die der junge Graf – ohne immatrikuliert zu sein – besuchte, und seiner intensiven Weiterbildung. Tolstoj verkörpert für Majkov Winckelmanns Ideal eines „denkenden Künstlers“ und er betont, dass Tolstoj sich in die alte und neue Literatur, Geschichte, Philosophie, Numismatik, Archäologie, Altertümer und Kunstgeschichte vertieft habe.⁴⁸

Majkov vertritt keine hohe Meinung über das Niveau der russischen Kunst am Anfang des 19. Jahrhunderts. Dies sei eine Epoche der Schule von Anton Pavlovič Losenko, die eklektizistische Prinzipien von Anton Raphael Mengs und seinen Nachfolgern in Russland umgesetzt und nichts hervorragendes geschaffen habe.⁴⁹ Positive Impulse für die Bildhauerei habe die Lehre Winckelmanns geliefert, dessen Ideale Canova künstlerisch in seinem Werk unter Beweis gestellt habe:

В скульптуре, почти совершенно упавшей в Италии, где тогда господствовало чисто-антикварское направление, так что там были только мраморщики, реставрировавшие по указаниям антиквариев отысканные антики, совершенный переворот произвел Винкельман и появившийся, как бы в подтверждение его учения, гений Кановы.⁵⁰

Im Folgenden greift Majkov auf Winckelmanns Periodisierung der antiken Kunst zurück, um das Wesen von Canovas Stil genauer zu definieren. Der italienische Bildhauer habe die Epoche von Praxiteles und Lysippos in seinem Schaffen wiedergegeben; es sei ihm zugleich das feine Gefühl für das Schöne eigen, das die Kunstwerke der Phidiaszeit durchdrungen habe.⁵¹

Die höchste mögliche Einschätzung von Tolstoj's Verdiensten ist in diesem Kontext seine Positionierung als Nachfolger von Winckelmann und Canova. Und genau das unternimmt Majkov: Tolstoj habe sich „die ganze Feinheit, Anmut und Grazie der Einfachheit“ angeeignet, auf die Winckelmann und Canova in den Antiken hingewiesen hätten. Seine besten Basreliefs seien vollkommen und nicht von den Meisterwerken der griechischen Bildhauerei zu unterscheiden, hätte man sie vergrößert und in Marmor ausgeführt:

Он один, он первый умел усвоить себе всю тонкость, грацию и прелесть простоты, которую тогда Винкельман и Канова указали в антиках. Этим опреде-

⁴⁸ Eine grundlegende Bedeutung der Antike-Studien für sein Schaffen, die aus der Liebe zu alten Statuen entstand, bestätigen F. P. Tolstoj's Erinnerungen (TOLSTOJ F. P. Zapiski. In: Russkaja starina. 1873. Bd. VII. S. 35). Tolstoj's intensive Kontakte zu Olenins Umfeld sind nicht zu unterschätzen, obwohl Tolstoj seine Bedeutung für die Akademie später negativ beurteilte: „[...] Оленин своим управлением сделал для Академии более вреда, нежели пользы“ (Ebenda. S. 50).

⁴⁹ МАЙКОВ А. Н. Graf F. P. Tolstoj i ego risunki k „Dušen'ke“. S. 13.

⁵⁰ Ebenda.

⁵¹ Ebenda.

ляется характер художественных произведений графа Толстого; этим обозначается его место в истории нашего искусства: будучи провозвестником изящного вкуса древних у нас, он создал, можно сказать, медальерное искусство, возведя его из простой резьбы символических знаков на степень изящного искусства. Но и произведения его в этом роде таковы, в особенности, например, четыре барельефа из «Одиссеи», что исполните их из мрамора в натуральную величину – это будут образцовые создания лучшего века греческого ваяния, и в них не придется ни изменить, ни прибавить ни одной черты.⁵²

Die Leistungen der russischen Kunst, die Tolstoj für ihn symbolisiert, verdeutlicht Majkov anhand einer Parallele zur Antike: er stellt den gesellschaftlichen und kulturellen Aufschwung nach den Napoleonischen Kriegen in Russland demjenigen nach den griechisch-persischen Kriegen in Athen gleich. Als sich Majkov endlich Bogdanovičs Text zuwendet, sieht er einen krassen Widerspruch zwischen der frivolen, nach französischen Vorbildern geschaffenen Dichtung Bogdanovičs und den den Geist der Antike wiedergebenden Stichen Tolstoj's, so dass er sogar einen anderen Text für sie wünschte.

Sowohl der monographische Aufsatz über Tolstoj als auch Majkovs Ausstellungsberichte liegt ein gut durchdachtes Konzept zu Grunde. Das Streben des Dichters nach fundierten Urteilen ist aus historischen Exkursen ersichtlich, die seine theoretischen Hintergründe deutlich werden lassen. Diese Einschlüsse widersprechen eigentlich der Bestimmung von Majkovs Beiträgen, die ein anderes Ziel verfolgten – nämlich die zeitgenössischen russischen Errungenschaften auf dem Gebiet der Kunst zu beleuchten.

Obwohl Majkov das Gleichgewicht zwischen den „historisch-kritischen“ und „rein ästhetischen“ Kriterien zu erreichen versucht, verrät die ständige Bezugnahme auf Winckelmanns Gedankengut die ausgeprägte Normativität seiner Ansichten. Die in der Akademie ausgestellten Kunstwerke bewertet Majkov nach Maßstäben, die in dieser Bildungseinrichtung geherrscht haben, und er ist weit davon entfernt, die moderne europäische Kunstentwicklung zu berücksichtigen. Auch in der Mitte des 19. Jahrhunderts ist die antike Bildhauerei für Majkov ein Leitbild, das ihr wohltuendes Potential für andere Künste nicht erschöpft habe.

4. Majkovs Exzerpte aus Winckelmann und seine unveröffentlichten Entwürfe zur kunsttheoretischen Problematik

Das umfangreiche Apollon Majkov-Archiv im Puškinskij Dom in Petersburg birgt weitere Beweise der Auseinandersetzung des Dichters mit Winckelmanns Schriften. Es geht in erster Linie um zwei Archiveinheiten, in denen vereinzelte Entwürfe, Aufzeichnungen, Auszüge und Abschnitte kunsthistorischen und kunsttheoretischen Inhalts gesammelt sind.

⁵² Ebenda, S. 14.

Die erste, Nr. 16599, ist mit „Otryvok stat'i 'K istorii religioznych napravlenij i o vlijanii ich na iskusstvo“ („Abschnitt des Artikels 'Zur Geschichte religiöser Richtungen und über ihren Einfluss auf die Kunst'“) betitelt. Diese Bezeichnung ist sehr fragwürdig und eher irreführend, da Majkovs Aufzeichnungen auf losen Blättern thematisch recht verschieden sind, und es ist schwerlich anzunehmen, dass sie zu ein und demselben Aufsatz gehören. Zwar finden sich hier ebenfalls Entwürfe, die zu Veröffentlichungen des Dichters zählen, doch handelt es sich größtenteils um Majkovs Beschäftigung mit der Kunstgeschichte und um seine Lektüre diesbezüglicher Fachliteratur.

Die Thematik der in der Einheit Nr. 16599 aufbewahrten Materialien kann folgendermaßen bestimmt werden: 1. Vom Apoll-Kult im Altertum und über Statuen dieser Gottheit (Bl. 1–3; Bl. 4 ist leer); 2. Allgemeine Charakteristik der griechischen Kunst (Bl. 5–6; hier auf Bl. 5v.–6 ausgedehntes Zitat aus „Geschichte der Kunst des Alterthums“); 3. Über die altgriechische Baukunst und über Phidias (Bl. 7–8v.); 4. Über die Geschichte der Kunst im Mittelalter (Bl. 9–9v.); 5. Über die antike Bildhauerei (Bl. 10–13v.); 6. Über die dorische Kunst (Bl. 14–15v.); 7. Über antike Götterdarstellungen (Bl. 16–17v.); 8. Von der jüdischen und christlichen Dichtung (Bl. 17).⁵³

Für das Thema ist die erste Gruppe von Materialien von größter Bedeutung. Auf Bl. 1–2v. legt der Dichter die wichtigsten Informationen zum Apollon-Kult dar und beleuchtet die Polemik über die Bedeutung der Haltung des Apolls von Belvedere.⁵⁴ Diese Statue, „eine der vortrefflichen antiken Plastiken“, vereine in sich auf brillante Art „eines der höchsten Ideale der alten Kunst“. Seit ihrer Entdeckung sei die von ihr ausgelöste Begeisterung nie abgekühlt; niemand habe aber bis jetzt ihre Wirkung auf den Betrachter „stärker“ als Winckelmann geschildert. Mit einer kurzen, aber vielsagenden Einleitung „So sind seine Worte“ zitiert Majkov anschließend die Apoll von Belvedere-Beschreibung aus der „Geschichte der Kunst des Alterthums“. Ich führe diesen bis jetzt unveröffentlichten Text hier an:

Статуя Аполлона есть величайший идеал искусства из всех памятников древности, уцелевших от разрушения... Этот Аполлон настолько превосходит все другие статуи этого бога, насколько Гомеров Аполлон стоит выше всякого изображения его другим поэтом. Он телом больше обыкновенного человеческого роста, положение его дышит величием. Вечная весна как будто одевает цветущей юностью его вполне сложившиеся члены... Здесь нет ничего смертного... Ни напряженных жил, ни взволнованного дыхания незаметно в этом теле, но божественный дух, веющий вокруг него, округляет весь очерк фигуры. Он преследовал Пифона, достиг его и победил. Как будто в бесконечность, как будто возвышаясь над моментом победы, устремляется его взор с высоты сво-

⁵³ Dies sind Autographen Majkovs auf großformatigen Blättern; sie wurden m. E. in den 1840er oder 1850er Jahren verfasst. Im Folgenden wird auf diejenigen eingegangen, die für das Thema am relevantesten sind.

⁵⁴ Dabei stützt sich Majkov auf Schriften von E. Q. Visconti, A. Feuerbach und J. Overbeck. Vgl. Einführung, 2.

его торжества; презрение выражают его уста, негодование, которым наполнена грудь, дышит в ноздрях и в приподнятых бровях, не смущая святой тишины, покоящейся на его челе; и взгляд ясен и спокоен, как будто бы он находится посреди муз, простирающих к нему объятия... Я все забываю при взгляде на это чудо искусства; благоговение как будто расширяет и возвышает мою грудь; я как будто переношусь на Делос, и в ликийские рощи, ибо статуя точно получает жизнь и движение, как красавица Пигмалиона. Возможно ли ее описать или нарисовать!.. Я полагаю слова, мне ею внушенные, к ногам этого бога, как полагали венки свои к ногам его те, которые не могли возложить их на голову божества. Винк[ельман]. ч. III.⁵⁵

Es fällt ins Auge, dass Majkovs Text kürzer als seine Vorlage ist. Der Dichter bezeichnete die fünf von ihm weggelassenen Stellen mit Auslassungspunkten. Unter anderem wurden ignoriert: die Aufforderung an die Leser bzw. Betrachter, sich „in das Reich der unkörperlichen Schönheiten“ zu versetzen, die homoerotische Anspielung und die detaillierte Beschreibung des göttlichen Hauptes. Außerdem erlaubte sich Majkov die Freiheit, den übrigen Text eher nachzuerzählen als zu übersetzen (manche Sätze werden sogar komprimiert).⁵⁶ Obwohl Majkov seine Übertragung offensichtlich für sich selbst und nicht zur Veröffentlichung gedacht hat und daher die allerletzte Politur fehlt, gibt sie den Sinn und den prophetischen Stil des Apolls von Belvedere-Abschnitts sehr gelungen wieder. Zwei Pole des Textes von Winckelmann werden durch die Kürzungen sogar hervorgehoben – sowohl die Beschreibung der Statue als auch ihre Wirkung auf den Betrachter.

Die weitere Archiveinheit Nr. 16623, die mit dem Titel „Otryvki stat'i po istorii iskusstv“ („Ausschnitte aus dem Artikel zur Kunstgeschichte“) versehen wurde,⁵⁷ dokumentiert ebenso reichlich Majkovs Interesse an Schriften Winckelmanns. Hier befinden sich acht Gruppen unbetitelter Materialien, die so definiert werden können: 1. Auszüge aus der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ in Majkovs eigener Übersetzung (Bl. 1–2v.); 2. Entwürfe eines Artikels über die äginetischen Statuen (Bl. 3–4v.); 3. Eine Rohfassung zum Thema der Wechselbeziehung zwischen Kunst und Religion (Bl. 5–5v.); 4. Abschnitt zur Entwicklung der italienischen Malerei (Bl. 6–7v.); 5. Entwurf eines Artikels über die Bildhauerei (Bl. 8–8v.); 6. Entwurf über Anton Raphael Mengs (Bl. 9–9v.);⁵⁸ 7. Überlegungen zu Bernini und Canova (Bl. 10v.); 8. Abschnitt über Phidias (Bl. 11–11v.).

⁵⁵ IRLI, 16599, Bl. 3.

⁵⁶ Vgl. z. B. den Satz „Вечная весна как будто одевает цветущей юностью его вполне сложившиеся члены“ mit dem entsprechenden im Original: „Ein ewiger Frühling, wie in dem glücklichen Elysien, bekleidet die reizende Männlichkeit vollkommener Jahre mit gefälliger Jugend und spielt mit sanften Zärtlichkeiten auf dem stolzen Gebäude seiner Glieder“. Die freie Art des Umgangs mit der Vorlage erschwert die Antwort, welche Ausgabe Majkov benutzte; die Vermittlung durch eine französische Ausgabe ist m. E. höchst wahrscheinlich.

⁵⁷ IRLI, 16623.

⁵⁸ Dieser Text, wie I. G. Jampol'skij erstmals vermerkte, ist in Majkovs zweiten Bericht über die Akademie-Ausstellung von 1851 eingegangen: МАЙКОВ А. Н. Худо́жественная выстав-

Die Auszüge Majkovs aus Winckelmanns Hauptwerk (Nr. 1) beginnen mit der Wiedergabe einer Schlüsselpassage im sechsten Kapitel des vierten Buches über die vier Perioden in der Geschichte der antiken Kunst. Ein Epitheton auf Französisch in Klammern deutet darauf hin, dass die Übersetzung aus dem Französischen angefertigt worden war:⁵⁹

Первый период, старинный греческий стиль обнимает собою время от начала искусства до Фидия. Фидий и его современники сообщили искусству величие, до какого только оно могло достигнуть; это период высокого, великого стиля (sublime). От Праксителя до времен Лисиппа и Апеллеса искусство имеет более грации, красоты, приятности: это период *прекрасного*, грациозного. После Лисиппа и его учеников художники уже обратились к подражанию своим предшественникам, это период *подражательный*; наконец последний – период *падения*.⁶⁰

Nach diesem Zitat aus dem sechsten Kapitel des vierten Buches der „Geschichte der Kunst des Alterthums“⁶¹ greift Majkov auf das erste Kapitel des ersten Buches zurück und macht daraus Exzerpte. Ihn interessieren: der „alte Stil“, die ersten griechischen Statuen, ihre Formen und Linien etc.⁶² Dem Dichter gefällt offensichtlich Winckelmanns Idee der originären Entstehung der Kunst bei den alten Griechen, unabhängig von orientalischen Völkern – auch in anderen Entwürfen wird darauf hingewiesen.⁶³

In dem erhaltenen Teil der Entwürfe eines Artikels über die Ägineten (Nr. 2) lobt Majkov Winckelmanns Intuition und Augenschärfe, die ihm erlaubten, auf Grund von wenigen Resten den archaischen Stil so treffend zu beschreiben, dass seine Beobachtungen auch für später gefundene Statuen gölten.⁶⁴ Anschließend führt Majkov ein umfangreiches Zitat aus der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ an, das eine allgemeine Beschreibung des archaischen Stils in der griechischen Bildhauerei enthält.⁶⁵

ka redkich veščej, prinadležaščich častnym licam, učreždennaja v zalach Imperatorskoj Akademii chudožestv, v pol'zu bednych (stat'ja vtoraja). In: Otečestvennye zapiski. 1851. Bd. 76. Nr. 5. S. 24–23. Vgl.: JAMPOL'SKIJ I. G. Iz archiva A. N. Majkova. In: Ežegodnik RO PD na 1974 god. L. 1976. S. 26.

⁵⁹ Aus weiteren Zitaten aus der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ lässt sich schließen, dass Majkov H. Jansens Ausgabe dieses Werkes zur Hand hatte: WINKELMANN J. J. Histoire de l'art chez les anciens, traduit de l'allemand [par H. Jansen], avec des notes historiques et critiques de différens auteurs [...]. Paris an II [1794]–an XI [1803]. T. 1–3.

⁶⁰ IRLI, 16623, Bl. 1.

⁶¹ WINKELMANN J. J. Histoire de l'art chez les anciens, traduit de l'allemand [par H. Jansen]. T. 2. P. 2.

⁶² Ebenda. P. 7–22 (Auszüge aus §§ 8–12, 18).

⁶³ IRLI, 16623, Bl. 1.

⁶⁴ Ebenda. Bl. 3.

⁶⁵ Ebenda. Bl. 3. Vgl.: WINKELMANN J. J. Histoire de l'art chez les anciens, traduit de l'allemand [par H. Jansen]. T. 2. P. 13.

Seine Entwürfe über die Bildhauerei (Nr. 5) beginnt Majkov mit einer Betrachtung über „äußere und innere Umstände“, die sich seiner Meinung nach in der Kunst der Griechen widergespiegelt hätten. Die erste Passage ist dem Klima und der Natur gewidmet; ihr Anfang ist eine nicht als solche gekennzeichnete Übersetzung aus Winckelmann:

Климат и природа.

Изображение человека было всегда главною задачею искусства, и художники впоследствии придавали своим произведениям черты и физиономии своей нации. Немцы, голландцы и французы столько же различны между собою, как китайцы, японцы и татары, оттого же и художники этих народов узнаются легко по своим картинам, если никогда не выезжали из отечества и не оставались верны своему типу: впрочем Рубенс и после долгого пребывания в Италии рисовал такие же лица и фигуры, как будто никогда не покидал своей Фландрии.⁶⁶

Um diesen Gedanken zu festigen, wendet sich Majkov den so genannten Steinweibern („каменные бабы“) zu und behauptet ihre Ähnlichkeit mit dem Aussehen finno-ugrischer Völker.

Auf Bl. 8v greift er wieder auf die Idee der unabhängigen Entstehung der Kunst bei verschiedenen Völkern zurück. Viel wichtiger scheint dem Dichter aber die Frage zu sein, welche Formen die Kunst bei jeder Nation annahm und in welchem Maße sie jeweils der Idee der Schönheit untergeordnet wurde. Unter diesem Gesichtspunkt möchte Majkov Winckelmanns Buch nutzen und die griechische Kunst einer Analyse unterziehen:

Поэтому искусство могло уже достигнуть известной степени совершенства у халдеев, индийцев и египтян, прежде, нежели возникло в Греции, и в Греции могло возникнуть без того, чтобы греки переняли его от других народов. Гораздо важнее вопрос о том, какую форму приняло оно у разных народов, какие идеи дала ему выразить жизнь, и в какой мере подчинил его народ идее красоты. С этой точки зрения мы воспользуемся книгою Винкельмана и рассмотрим искусство греков.⁶⁷

Majkov hält es für notwendig, „in Leben und Natur der Griechen nach denjenigen Elementen, Ideen und Bestrebungen zu suchen, die sich in ihrer Kunst niederschlugen“. Das alles könne lediglich die Überzeugung untermauern, dass kein anderes Volk über so günstige Voraussetzungen für die Entwicklung der Kunst verfügt habe. An dieser Stelle bricht der Entwurf ab.

Wenn Majkov über Phidias (Nr. 8) schreibt, interessiert ihn vor allem der Stil des altgriechischen Bildhauers (die Leitung der Arbeit am Parthenon wird lediglich

⁶⁶ IRLI, 16623, Bl. 8. Vgl.: WINKELMANN J. J. Histoire de l'art chez les anciens, traduit de l'allemand [par H. Jansen]. T. 1. P. 60.

⁶⁷ IRLI, 16623, Bl. 8v.

flüchtig erwähnt). sein „Streben nach dem Adel und nach der reinen, erhabenen Schönheit“, das im Einklang mit Wahrhaftigkeit der Naturdarstellung stehe. Im Lob für Phidias' Statuen sind Winckelmanns beliebteste Begriffe verwoben: Seine Schöpfungen seien „von Würde, klarer Größe, Einfalt und Freiheit durchdrungen“ („все это проникнуто достоинством и ясным величием, простотой и свободой“).⁶⁸ Der Bildhauer sei der Ausdruck des griechischen Nationalgefühls und der Stolz der Athener gewesen. Er habe der Kunst neue Wege gewiesen und eine „Schule des Gedankens“, eine „Schule von unterschiedlichen Ausprägungen von Größe“ gegründet. Die von ihm geschaffenen Götter-Statuen seien keine Götzen mehr, das seien Ideen gewesen, die Menschen zur göttlichen Schönheit und Größe erhöht hätten.⁶⁹

Die in der Einheit 16623 des Majkov-Archivs aufbewahrten Entwürfe und Exzerpte sind anscheinend nie als Teil eines Artikels erschienen⁷⁰ und sind als Vorbereitungsmaterialien und Resultate der Auseinandersetzung Majkovs mit kunsttheoretischen Schriften zu betrachten. Diese Materialien zeigen eine größere Relevanz des Winckelmannschen Gedankenguts für den Dichter, als dies sich aus seinen publizierten Schriften schließen lässt. Aus Majkovs Exzerpten ist ersichtlich, dass er sich zahlreiche Fakten aus der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ aneignete, die jedoch selten in seine Schriften eingingen. Die Bedeutung des Winckelmannschen Gedankenkomplexes war die eines Hintergrunds, der sein Antikebild bestimmte und Prioritäten für die Kunstbetrachtung setzte. Majkovs allgemein platonische Einstellung wurde damit gestärkt – das diesseitige Schöne empfand er als Abglanz einer höheren Ideenwelt. Im späten Gedicht „O carstvo večnoj junosti...“ (1883) bezeugt Majkov dies nochmals in künstlerischer Form, indem er sein ästhetisches Credo formuliert. Der Dichter zählt hier die besten Meisterwerke aller Zeiten auf – „leuchtende Marmore“ von Lysippos und Praxiteles, Raffaels „Madonnen“, Puškins „Kristallverse“, Mozarts Melodien – und stellt anschließend eine rhetorische Frage, ob das alles nicht Offenbarungen aus „Sternenhöhe“, „aus dem Reich der ewigen Jugend und der ewigen Schönheit“ seien.

⁶⁸ Ebenda. Bl. 11.

⁶⁹ Ebenda. Bl. 11v.

⁷⁰ Bei einer gezielten Durchsicht der Zeitschriften, in denen Majkov in der Regel seine Aufsätze veröffentlichte, fand sich auch unter anonymen Publikationen kein Ergebnis.

XXI. „EIN GEFÜHL FÜR PLASTISCHE SCHÖNHEIT“ UND „DIE KUNST UM DER KUNST WILLEN“

1. Nikolaj Ščerbinas Umsetzung der plastischen und malerischen Prinzipien ins Verbale

Nikolaj Fedorovič Ščerbina (1821–1869) war mit A. N. Majkov zwar gleichaltrig, doch mussten im Unterschied zu diesem seine Talente eine nicht besonders förderliche Atmosphäre hinnehmen. Geboren in der Provinz, lebte er seit seinem achten Lebensjahr in Taganrog, wo er ein klassisches Gymnasium besuchte. Seiner Abstammung nach ein Viertel Grieche, knüpfte Ščerbina Kontakte zu den in Taganrog lebenden Griechen, beschäftigte sich eifrig mit der altgriechischen und neugriechischen Sprache und las alles auf Russisch und in Fremdsprachen, was das antike Griechenland betraf.¹ Seit 1838 ließ er vereinzelt Gedichte in Periodika drucken, aber sein wahres Debüt erreichte er mit dem ersten Lyrikband „Grečeskie stichotvorenija“ (Odessa 1850), dem großer Erfolg beschieden war.

In einem kurzen Nachwort spricht der Dichter von einer berechtigten und sich wiederholenden Hinwendung zur Antike in der neuen Literatur – so würde alles Wahre, Ewige und Allmenschliche weiter tradiert. Von den Antike-Nachahmungen erwartet Ščerbina einen Abglanz der Individualität des Dichters, Pathos und Talent, die mit dem Balsam der Wissenschaft genährt würden, und eine Wiedergabe der „hellenischen Weltauffassung“. Solche Deklarationen braucht Ščerbina, um seine Definition der anthologischen Dichtung einzuleiten und zu begründen. Ihr Konzept ist eines der anschaulichsten Beispiele, an denen sich „das offensive Potential“ des Winckelmannschen Gedankenkomplexes zeigt – Ščerbina befürwortet das Eindringen der Bildenden Künste in das Verbale und plädiert für die anthologische Dichtung, die plastische und malerische Prinzipien in Worte umsetze. So solle sich nicht nur ein visueller Eindruck, sondern auch ein Gedanke in eine Plastik bzw. in ein Bild verwandeln. Von einem Dichter fordert Ščerbina, solche Gedanken auszuwählen, die dies zulassen:

В антологическом роде поэзии мы привыкли большею частию видеть скульптурное или живописное начало, перенесенное в средства слова, где не только созерцание, но и самая мысль становятся изваянием, картиной, разумеется, мысль, по содержанию своему способная воплотиться в такую форму.²

Wie viele seiner Zeitgenossen teilt Ščerbina die auf Winckelmann zurückgehende Überzeugung von der Vorherrschaft plastischer Elemente in der Kunst der alten Griechen, was ihren religiösen Anthropomorphismus, den Kult um menschliche

¹ KONDRAT'EV A. A. Molodost' poëta Ščerbiny. In: Russkaja mysl'. 1914. Nr. 4. S. 124.

² ŠČERBINA N. F. Grečeskie stichotvorenija. Odessa 1850. S. 92–93.

Fähigkeiten und äußere Schönheit verursacht und zu unübertrefflichen Leistungen in der Bildhauerei geführt habe.

In den 37 Gedichten des Sammelbandes gibt es Šćerbina zufolge lediglich eine Minderzahl jener, die als anthologisch bezeichnet werden dürften – „Kupan'e“, „Stydlivost“, „Mig“, „V derevne“, „Tuča“, „Mir i čelovek“, „Stich“ und manche andere.³ Alle diese Gedichte enthalten ausgeprägte deskriptive Passagen, wobei eine genaue zeitliche bzw. räumliche Platzierung der lyrischen Situation nicht möglich ist. Es kann sich ebenso gut um altes Griechenland, Rom oder Südrussland handeln.

Als Manifest der anthologischen Dichtung in Šćerbina's Sinne sind die das Buch eröffnenden Hexameter „Kupan'e“ zu verstehen. Sie beschreiben eine im Fluss badende Schönheit: sie möge sich wie Niobe in eine Statue verwandeln und sich zur Wonne der nächsten Generationen ewig waschen. Der pathetische Ton Šćerbina's und sein Vorschlag muten – insbesondere aus heutiger Sicht – übertrieben, wenn nicht gar komisch an.⁴ Obwohl die meisten oben erwähnten anthologischen Gedichte („Stydlivost“, „Mig“, „V derevne“, „Tuča“) ebenfalls in Hexametern geschrieben sind, widersprach die gereimte Syllabotonik Šćerbina's Begriff der anthologischen Dichtung wohl nicht. So findet sich der dreifüßige Daktylus in „Mir i čelovek“ und der vierhebige Amphibrachäus im „Stich“, dem letzten Gedicht des Sammelbandes.

Einen Großteil der Gedichte in seinem Sammelband bezeichnet Šćerbina als „griechische“ – als solche, die aus der Berührung mit dem hellenischen Leben, der Wissenschaft und Kunst und aus Sympathie für alles Griechische entstanden seien. Sie enthalten eindeutige Hinweise auf antike Plastiken, Trümmer, Tempel, Landschaften u. ä. Das typischste und bekannteste „griechische“ Gedicht Šćerbina's ist „Ellada“. Hier wird ein imaginärer Besuch des „heutigen“, „in seiner Größe nichtigen“ Griechenlands beschrieben. Wenn der lyrische Held das Schiff verlasse und die Anwesenheit der Götter fühle, sehe er einen mit Blumen überhäuften Sarkophag, in dem die verstorbene Schönheit ruhe und trotz ihres Todes alles um sich herum mit Leben erfülle.⁵

Wie fließend die Grenze zwischen beiden Gattungen ist, lässt sich aus dem Vergleich von zwei der Bildhauerei gewidmeten Gedichten ersehen – in „Vajatel' i naturščica“ hat ein Bildhauer vor, die Unschuld der Artemis darzustellen; in „Statue Eleny“ wird eine zu schaffende Plastik beschrieben, die „Züge der erhabenen antiken Schönheit“ zeige. Einerseits kann beiden Gedichten ein genauer zeitlich-räum-

³ „В 'Греческих стихотворениях' меньшая их половина – чисто антологические пьесы. К ним принадлежат: 'Купанье', 'Стыдливость', 'Миг', 'В деревне', 'Туча', 'Мир и человек', 'Стих' и некоторые другие [...]“ (Ebenda. S. 97).

⁴ Hier und im Folgenden werden Šćerbina's Gedichte nach der Ausgabe zitiert: ŠĆERBINA N. F. Polnoe sobranie sočinenij. SPb. 1873.

⁵ Die emotional geladene Anbetung abstrakter Schönheit wird in vielen „griechischen“ Gedichten als Thema aufgegriffen. Vgl. z. B.: „В священном трепете восторга подхожу я / Пред жертвенник богини красоты [...]“ („Afrodite-Uranii“, 1846); „Только слухом живу я да зреньем... / Красота, красота, красота! / Я одно лишь твержу с умиленьем!“ („Pis'mo“, 1847) etc.

licher Bezug abgesprochen werden, andererseits sind sie zweifelsohne „aus Sympathie für alles Griechische“ entstanden.

Die hohe Einschätzung von „Grečeskie stichotvorenija“ war allgemein. Die meisten Kritiker (A. V. Družinin, A. N. Majkov, A. A. Grigor'ev, O. I. Senkovskij u. a.) wiederholten die These vom plastischen Charakter der antiken Dichtung, den „Ščerbina in seinen Versen bestens wiedergegeben habe. Am weitesten ging der anonyme Rezensent von „Moskvitjanin“ (höchstwahrscheinlich S. P. Ševyrev) in seinem Lob, der behauptete: „Ščerbina hat keine schwachen Gedichte“ („слабых вещей у Щербини нет“)⁶ und auf zwei Seiten eigene Gedanken über die Plastizität der antiken Kultur entwickelte.⁷

In den frühen 1850er Jahren bearbeitete Ščerbina die Themen der „Grečeskie stichotvorenija“ weiter, ohne besonders innovativ gewesen zu sein. In diesem Zusammenhang seien genannt – „Pered drevnej statuej“ (1851),⁸ „Venki“ (1852), „Skul'p-toru“ (1851), „Pered statuej Venery Tavričeskoj“ (1852), „Vospominanie“ (1853) u. a.

Die Kluft zwischen der idealen antiken Welt und dem realen russischen Alltag war für Ščerbina anscheinend nicht zu überbrücken – in seiner Lyrik entwickeln sich Motive des Sehns, des innerlichen Schmachtens; es entstehen Parodien und bissige Epigramme auf Politiker und Literaten, die dann im „Album eines Hypochonders“ (1857) und in der „Satirischen Chronik“ (1869) ihren Platz finden. Das Mitleid mit der erbärmlichen Lage des russischen Volkes und gemäßigt slawophil gefärbte Hoffnungen auf seine höhere Berufung kommen im Schaffen des Dichters häufig zum Ausdruck.

Das immer präsente Bild des von der Schönheit durchdrungenen antiken Lebens trägt zur Entstehung eines idealen Hintergrunds in Ščerbinas Versen bei, auf den sich der innerlich zerrissene lyrische Held in der Auseinandersetzung mit der Realität stets bezieht. Diese Dichotomie wird besonders deutlich in den drei späteren Gedichten, die den von Winckelmann kanonisierten Statuen gewidmet und während der Europa-Reise von 1861 entstanden sind. Alle drei sind ähnlich aufgebaut: die Kontemplation eines antiken Meisterwerks bringt den lyrischen Helden dazu, an Russland und sein Schicksal zu denken. Im Sterbenden Fechter erkennt er einen Slawen („Gladiators v Kapitolii“) und würdigt seine Stärke und Vitalität, die das Unterpfand einer gleichberechtigten Eingliederung Russlands in die Familie europäischer Völker seien. Nachdem der Russe eine „helle Rührung“ und eine „gesunde Erneuerung“ der Seele beim Anblick der Mediceischen Venus, dieser „größten Schönheit der

⁶ Moskvitjanin. 1850. Kn. I. Avgust. Nr. 15. Otd. V. S. 80.

⁷ „[...] отсюда первым искусством Греции сделалась пластика, отсюда и преобладание пластической точки зрения во всех проявлениях жизни народа, впечатлительного тем более, чем более был он молод – пластицизм религии греков, пластицизм во всех искусствах, в живописи, в поэзии“ etc. (Ebenda. S. 70–71).

⁸ In diesem Gedicht spielt Ščerbina offenkundig auf Winckelmanns Formel, als er einen jungen Künstler für denjenigen anerkennt, der in der Lage sei, der Größe der Schöpfung das Bild der Einfalt zu verleihen: „Жизни каждое явление / Возведешь до красоты, / И величю творенья / Дашь ты образ простоты“.

Stadt Florenz“ („V Tribune“), verspürt hätte, versetzt ihn eine plötzliche Erinnerung an eine schöne russische Bäuerin in die Heimat.

Im Unterschied zu den zwei zuletzt genannten Gedichten ist in dem „Bel`veder“ („Belvedere“) eine Anknüpfung an Winckelmanns Beschreibung zu erkennen:

По Ватиканским галереям,
Путем гробниц к нему я шел:
Там торжество над древним змеем –
Нам провещательный глагол...
И я увидел Аполлона,
С победой светлой на челе,
Уж поразившего Пифона
В болотной тине и во мгле...

Zwar stimmen das allgemeine Bild und die Interpretation der Pose des Sonnengottes im Gedicht mit Winckelmann überein, doch erscheinen sie bei Ščerbina vom religiösen Hintergrund getrennt, sogar etwas politisiert und daher verflacht. Als Verkörperung des Schönen und als Symbol für den Sieg des Guten stärke die Statue den Glauben an den Fortschritt und seine wohltuenden Folgen für Russland.

Ščerbinas anthologische und „griechische“ Lyrik ist ein bewusster Versuch, einen synästhetischen Wirkungseffekt in Anlehnung an den Winckelmannschen Gedankenkomplex zu erzielen und dafür das Wahrnehmungsvermögen der Leser durch visuell-plastische Bilder zu mobilisieren. Dabei ging es um das Umsetzen der Ideen, die für Russen gar nicht so neu waren und schon im „Žurnal izjaščnych iskusstv“ ausführlich formuliert wurden.⁹ Ščerbinas proklamierte „Auswahl“ des Stoffes hatte eine Reduktion auf die philhellenistisch-künstlerisch-deskriptive Thematik zur Folge, was der Dichter in späteren Gedichten zu überwinden suchte. Für die Versform bedeuteten die aus der Betrachtung der antiken Statuen gewonnen Empfehlungen: reine Reime und klare Syntax in der Syllabotonik, was auf Dauer eintönig wirkt. Das Repertoire der antiken Versmaße wurde ebenfalls nicht erweitert: es beschränkte sich auf Hexameter und elegisches Distichon, die in der russischen Dichtung schon längst Eingang gefunden hatten. Ščerbinas Leistung war also eher quantitativ als qualitativ – er führte die schon existente Tradition der anthologischen Dichtung weiter, lotete ihre Möglichkeiten intensiv aus und machte ihre Begrenztheit deutlich.

2. Afanasij Fet und „das unbegreiflich scharfe Gefühl für das Schöne“ der alten Griechen

Obwohl ein beträchtlicher Teil des Lebens von Afanasij Afanas'evič Fet (1820–1892) von seiner unehelichen Herkunft überschattet war, gelang es dem künftigen Dichter, eine solide Bildung zu erwerben: zuerst in einem privaten klassischen Gymnasium in der Nähe von Dorpat (Schwerpunkte: Mathematik und alte Sprachen) und

⁹ Vgl. Kap. XII.

im Pensionat M. P. Pogodins, dann an der Moskauer Universität. 1838 begann Fet ein Jurastudium, wechselte aber nach einem halben Jahr zur Philologischen Abteilung. A. V. Uspenskaja, die Fets vielseitige Auseinandersetzung mit der Antike einer ausführlichen Analyse unterzog,¹⁰ zählt folgende Anreger seines Interesses an der altgriechischen und römischen Literatur und Kultur auf: Winckelmann, Schiller, Goethe, Chénier sowie die russische anthologische Dichtung. Die „Geschichte der Kunst des Alterthums“ habe Fet schon vor der Universitätszeit gekannt.¹¹

Einen Zugang zu Kunstansichten Fets bieten zwei Berichte über seine Europa-Reise von 1856–1857¹² und die mit ihr verbundenen Gedichte. In dem ersten Bericht beschreibt Fet seinen Aufenthalt in mehreren Städten Deutschlands; in dem zweiten konzentriert sich der Dichter auf den Pariser Louvre. Zwei Haupterlebnisse spiegeln Fets Werteskala besonders gut wider – die Betrachtung der „Sixtinischen Madonna“¹³ in der Dresdner Gemäldegalerie und der Venus von Milo im Louvre.¹⁴ Der in Bezug auf andere Kunstwerke eher wortkarge Fet widmet diesen Meisterwerken die umfangreichsten Passagen. Angesichts griechischer Plastiken im Louvre entringt sich seiner Brust ein enthusiastischer Aufschrei: „До какого однако же непостижимо-чуткого понимания красоты дошли эти греки!“¹⁵

Sowohl Fets Gedicht „Venera Miloskaja“ („Venus von Milo“, 1856) als auch seine Prosabeschreibung dieser Statue zeigen dieselben Muster literarischer Aneignung plastischer Bilder wie bei Winckelmann. Die ausschlaggebende Metapher in der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ („Die Mediceische Venus zu Florenz ist einer Rose gleich [...]“)¹⁶ wird für die Venus von Milo übernommen, die 1820 entdeckt wurde und den ersten Platz im allgemein anerkannten Pantheon antiker

¹⁰ USPENSKAJA A. V. Antičnost' v tvorčestve A. A. Feta. In: Vremja, ličnost', kul'tura. Sbornik naučnych trudov Sankt-Peterburgskoj gosudarstvennoj akademii kul'tury. SPb. 1997. T. 148. S. 155–184.

¹¹ Die Forscherin behauptet weiter, dass der deutsche Einfluss insbesondere an den Stellen zu bemerken sei, wo die Antike im Schaffen Fets ihre lichte, „harmonisch-apollinische“ Seite offenbare (Ebenda. S. 156).

¹² FET A. A. Iz-za granicy. Putevye vpečatlenija. In: Sovremennik. 1856. Nr. 11. S. 70–117; 1857. Nr. 2. S. 237–271. Die genaue Route dieser Reise siehe: BLOK G. P. Letopis' žizni Feta. In: A. A. Fet. Problemy izučenija žizni i tvorčestva. Kursk 1994. S. 304–306.

¹³ Bei der Beschreibung der „Sixtinischen Madonna“ spricht Fet von einer Vision Raffaels, die im Bild festgehalten sei. Er bekennt sich damit zur Kjuhel'beker-Žukovskij-Tradition, die auf Wackenroders „Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ zurückgeht. Vgl. Kap. IX, 6 und Fets Gedicht „K Sikstinskoj Madonne“ (vermutlich 1864).

¹⁴ Während der Reise verfasste Fet das Gedicht „Venera Miloskaja“ („Venus von Milo“, 1856). Eine vergleichende Analyse der prosaischen und der poetischen Versionen samt ihren Übersetzungen ins Deutsche siehe: ZUM WINKEL H. J. Die Aphrodite von Melos und ihre russischen Verehrer. In: Festschrift Max Wegner zum sechzigsten Geburtstag. Münster 1962. S. 131–132.

¹⁵ Sovremennik. 1857. Nr. 2. S. 264.

¹⁶ WINCKELMANN J. J. Geschichte der Kunst des Alterthums. Dresden 1764. S. 164.

Frauenstatuen des 19. Jahrhunderts einnahm.¹⁷ Das Motiv des „Blühens des göttlichen Körpers“, der sich keusch und kühn in seiner Nacktheit zeigt – eröffnet das Gedicht:

И целомудренно и смело,
До чресл сияя наготой,
Цветет божественное тело
Неувядающей красой.

Der Vergleich der Statue mit einer aufbrechenden Blume tritt in der Prosabeschreibung der Venus von Milo in Fets Reisebericht noch deutlicher hervor:

Из одежд, спустившихся до бедр прелестнейшим изгибом, выплывает нежно молодой, холодной кожей сдержанное тело богини. Это бархатный, прохладный и упругий завиток раннего цветка, навстречу первому лучу только что разорвавшего тесную оболочку.¹⁸

Der Dichter bestreitet mögliche restauratorische Ergänzungen der Statue, selbst dann, wenn sie von Thorvaldsen oder Canova unternommen würden, da dadurch die „strenge Einheit des Ideals“ („строгое единство идеала“) gestört werden könne.

Die für Winckelmann und seine Nachfolger typische antifranzösische Haltung kommt bei der Betrachtung der neuzeitlichen französischen Malerei zum Tragen, die keinen Vergleich mit alten Skulpturen aushalte: „В первых двух комнатах французы. Не отворачивайтесь, – смотрите! После Венеры Милосской эти вычурные фигуры назидательны. Здесь без комментариев поймете, до чего может дойти изысканная преднамеренность“.¹⁹

Perugino, Murillo, Veronese und Raffael versöhnen Fet mit der Pariser Kunstsammlung. Indem er vom „Erzengel Michael mit dem Drachen“ (1502) des großen Italieners spricht, gebraucht Fet Winckelmanns Termini und bewundert die „ideale Stille“, die Raffael in allen seinen Schöpfungen verströmt habe: „На лице архангела идеальная тишина, которую всюду разливал гений Рафаэля“. Genauso seien ihnen die „tadellose Reinheit der Linien und die zarte Grazie“ eigen.²⁰

Fet beschließt den zweiten Bericht mit Abschiedsworten an Frankreich in Erwartung einer schnellen Ankunft in Italien.²¹ Trotz dieses vielversprechenden Satzes

¹⁷ Dazu vgl. P. N. Kudrjavcevs Aufsatz „Venera Miloskaja“, der 1847 in „Otečestvennye zapiski“ erschien und 1851 im ersten Buch von „Propilei“ nachgedruckt wurde (ausführlicher im Kap. XXII, 2).

¹⁸ Sovremennik. 1857. Nr. 2. S. 265. Die deutsche Übersetzung dieser Stelle siehe: ZUM WINKEL H. J. Die Aphrodite von Melos und ihre russischen Verehrer. S. 131. Das von zum Winkel benutzte Äquivalent für „zavitok“ („Griffel“ bedeutet „лестник“) ist nicht ganz zufriedenstellend, da Fet die noch gebogene, nicht ganz aufgebrochene Blüte meint.

¹⁹ Sovremennik. 1857. Nr. 2. S. 267.

²⁰ „Вы везде узнаете Рафаэля по безукоризненной чистоте его линий, по нежной грации, разлитой на всех фигурах [...]“ (Ebenda. S. 269).

²¹ Ebenda. S. 271.

erschien keine Fortsetzung der Reisebeschreibung in „Sovremennik“.²² Lediglich zwei Gedichte bezeugen die Kraft der italienischen Eindrücke – „Daki“ („Die Daker“, 1856) und „Apollon Bel'vederskij“ („Apoll von Belvedere“, 1857). Im ersten wird der Sterbende Fechter als Gladiator slawischer Abstammung beschrieben (der poetische Gedanke ist also fast derselbe wie bei Ščerbina in „Gladiatori v Kapitoli“);²³ das zweite fußt auf der berühmten Passage in der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ und bietet eine weitere Versbeschreibung des Apolls von Belvedere in russischer Sprache:

Упрямый лук, с прицела чуть склонен,
Еще дрожит за тетивою шаткой,
И не успел закинутый хитон
Пошевелить нетронутою складкой.

Уже, томим язвительной стрелой,
Крылатый враг в крови изнемогает,
И черный хвост, сверкая чешуей,
Свивается и тихо замирает.

Стреле вослед легко наклонено
Омытое в струях кастальских тело.
Оно сквозит и светится – оно
Веселием триумфа просветлело.

Твой юный лик отважен и могуч,
Победою усилено дыханье.
Так солнца диск, прорезав сумрак туч,
Еще бойчей глядит на мирозданье.

In einem Brief an Fet vom 7. November 1857 bemängelte I. S. Turgenev diesen Text und fand die Beschreibung übertrieben fleißig und zu detailliert. Das andere, der Venus von Milo gewidmete Gedicht Fets übertreffe dieses in demselben Maße, wie „die Göttin des Louvre“ dies in Bezug auf den Apoll von Belvedere tue.²⁴

Obwohl Fets „Apollon Bel'vederskij“ zeit seines Lebens unveröffentlicht blieb, lässt sich bezweifeln, ob der Dichter so wie Turgenev von der höheren Stellung der Venus von Milo überzeugt war. Drei Jahre später, in einem Brief an L. N. Tolstoj vom 11. April 1863, stellte Fet Tolstoj's Erzählung „Kazaki“ („Die Kosaken“, 1863) dem Apoll von Belvedere als vollkommenes Meisterwerk gleich: „‘Казак’ – Апол-

²² In seinen Memoiren erinnert sich Fet, dass er seine italienischen Eindrücke begeistert beschrieben und den letzten Bericht nach Petersburg abgeschickt hat, wo dieser anscheinend verlorengegangen sei (FET A. A. *Moi vospominanija*. 1848–1889. M. 1890. Č. I. S. 169).

²³ Wie viele Zeitgenossen vertrat Fet die Meinung, dass die Daker ein slavisches Volk waren.

²⁴ TURGENEV I. S. *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v tridcati tomach*. Pis'ma. M. 1987. Bd. 3. S. 271.

лон Бельведерский. Там отвечать не за что. Все человечно, понятно, ясно, ярко – сильно“.²⁵ Im Brief vom 9. April 1886 an S. A. Tolstaja, die Frau des großen Romanciers, sprach der Dichter von der ewigen Schönheit des Apolls von Belvedere und der Venus von Milo und folgte Winckelmann in einer knappen, aber sehr dynamischen Beschreibung der ersten Statue:

Срисуйте нагого Аполлона, идущего на Пифона с раздутыми мужеством ноздрями, срисуйте в упавшей на пояс сорочке, тунике, Венеру; их не тронут века, всегда будут красоваться юноши-герои, всегда будут всепобедные красавицы.²⁶

Das Thema der Plastik nimmt insgesamt einen bescheidenen Platz in Fets Lyrik ein,²⁷ um so interessanter ist sein Versuch einer Kunstkritik. Der Dichter widmete 1865 der Gipsstatue „Mutterliebe“ (1865) von S. I. Ivanov einen umfangreichen Aufsatz.²⁸ Die Skulptur war in der Ausstellung der Gesellschaft der Liebhaber der Künste zu sehen – daher entwickelt Fet den Gedanken über die Nützlichkeit solcher Einrichtungen, die Talente förderten und einem sozialkritischen Kunstkonzept Widerstand leisteten. Anschließend verteidigt der Dichter Ideale der reinen Kunst auf mehreren Seiten.²⁹

Indem sich Fet der Gipsstatue S. I. Ivanovs zuwendet, bezweifelt er grundsätzlich die Möglichkeit von Innovationen und wahrer künstlerischer Suche in der Bildhauerei. Im Unterschied zu anderen Künsten habe sie den Kreis ihrer Entwicklung vor zweitausend Jahren geschlossen, da schon die Griechen alle Mittel im Bereich dieser Kunst erschöpft hätten. A priori prangert Fet jeden Versuch an, die von den alten Meistern gesetzte Grenze zu überschreiten, und erklärt einen solchen für einen offenbaren Mangel an theoretischem Wissen und künstlerischem Instinkt:

Если в поэзии и музыке воображимы вечные поиски нового, еще неоткрытого, неизданного, то в скульптуре такие поиски положительно невозможны. После гениальных греческих ваятелей, исчерпавших все средства, всю область своего искусства, скульпторам остается только свободно двигаться в этом заветном кругу, с полным убеждением, что всякая попытка перешагнуть за его

²⁵ FET A. A. Sočinenija v dvuch tomach. M. 1982. Bd. 2. S. 221. In demselben Brief zählt Fet die von ihm am meisten geschätzten Künstler aller Zeiten auf, indem er für die Unabdingbarkeit der „idealen Reinheit“ („идеальная чистота“) in Kunstwerken plädiert: „А я скажу, что кто не верит в Гомера, Рафаэля, Праксителя и Лизиппа – профанатор“ (ebenda).

²⁶ Ebenda. S. 293.

²⁷ Es ist lediglich noch ein Gedicht Fets zu nennen, das einer Skulptur gewidmet ist: „Nimfa i molodoj satir“ („Nymphe und junger Satyr“, 1859). Es beschreibt die Statue von P. A. Stavasser – „Ein Faun, der einer Nymphe die Schuhe auszieht“ (1849).

²⁸ FET A. A. Po povodu statui g. Ivanova. In: Chudožestvennyj sbornik. M. 1866. Bd. 1. S. 75–92.

²⁹ Als Aussagen eines Verbündeten zitiert Fet Puškins Verse über die Erhabenheit des Schönen („Прекрасное должно быть величаво...“), den Apoll von Belvedere und die Niobe („Тут Аполлон – идеал, там Ниобея – печаль...“). Zu der Verbindung dieser Verse mit dem Winckelmannschen Gedankenkomplex siehe Kap. XIII, 5–6.

черту – есть ошибка: недостаток теоретического знания и вместе с тем недостаток художественного инстинкта.³⁰

Es nimmt nicht wunder, dass Fets Lob für die Statue farblos und leicht vorhersagbar ist: Der Dichter bewundert die Pose der Statue (eine junge Frau sei dargestellt, wie sie ein Kind nach dem Bad über sich hält), begrüßt die Einfalt ihrer Idee („простота сюжета“), die dem Studium der Antiken zu verdanken sei, und hebt die harmonisierende Wirkung der Plastik auf die Seele der Betrachter hervor.³¹ Lediglich manche Details werden nachsichtig bemängelt. So behauptet Fet mit einer Anspielung auf die Winckelmannsche Periodisierung der altgriechischen Kunst, dass alle Köpfe der Statuen des Schönen Stils ideal seien und dass genau dies bei Ivanov nicht zu finden sei.³² Die rechte Hand der Frau sei unnatürlich gebogen, was bei der Ausführung in Marmor zu vermeiden gewesen wäre etc.

Fets einzige Kunstkritik zeigt sowohl seine Befangenheit in den früher angeeigneten Schemata als auch sein Unvermögen, die Statue Ivanovs entsprechend ihren bescheidenen Qualitäten einzuschätzen. Obwohl die „Mutterliebe“ nicht erhalten ist und lediglich ein dem Artikel Fets beigelegter Stich von L. A. Serjakov eine Vorstellung von ihr gibt, ist offenkundig, dass Fets Lob übertrieben war und es sich um ein mediokeres epigonales Werk handelte. Die Belesenheit in Winckelmanns Schriften und seiner Nachfolger spielte Fet einen bösen Streich – sie stellte ihm ein überholtes Arsenal von Termini und Kriterien zur Verfügung, die bei Beurteilungen zeitgenössischer Kunsterscheinungen nicht mehr vorbehaltlos anwendbar war.

3. „Das Gefühl für plastische Schönheit“ in A. K. Tolstojs Bekenntnissen und Schaffen

Obwohl es recht kompliziert ist, Spuren eines direkten Einflusses Winckelmanns im Schaffen des Grafen Aleksej Konstantinovič Tolstoj (1817–1875) aufzuspüren, ist die Hinwendung zu seinen Schriften aus folgenden Gründen berechtigt: er erlebte Ševyrev 1831 als Führer in Rom; er behauptete, dass seine Gedichte „das Gefühl für plastische Schönheit“ widerspiegeln; aus der Feder des Dichters flossen brillante Parodien auf Ščerbinas anthologische Lyrik.

Der junge A. K. Tolstoj reiste 1831 in Begleitung seiner Mutter und seines Onkels, A. A. Perovskij,³³ nach Italien. Auf dem Weg nach Süden, in Weimar, statteten die drei Goethe einen Besuch ab, der Tolstoj zutiefst beeindruckte.³⁴ Am 23. März

³⁰ Ebenda. S. 85. Auf der nächsten Seite geht Fet noch weiter: er verbannt alles aus der Bildhauerei, was bei den Griechen nicht zu finden ist: „Чего у греков нет, то нетерпимо в ваянии, как безобразие“.

³¹ Ebenda. S. 85–86.

³² Ebenda. S. 87.

³³ Aleksej Alekseevič Perovskij (1787–1836) war unter dem Pseudonym „Antonij Pogorel'skij“ in der Literatur bekannt und gehörte seit Ende der 1820er Jahre zu Puškins Umfeld.

³⁴ So in dem Brief an A. Gubernatis vom 20. Februar (4. März) 1874: „Во время нашего пребывания в Веймаре дядя повел меня к Гете, к которому я инстинктивно был про-

1831. in Venedig, begann er ein Tagebuch zu führen. Die Route der Reisenden ging über Padua, Vicenza, Verona, Bergamo, Mailand, Genua, Lucca, Pisa, Florenz, Arezzo, Rom und Neapel. Hier schifften sie sich ein, um wieder nach Padua zu gelangen.³⁵

Die Notizen des 14-jährigen Grafen sind in der Regel wortkarg; meist zählt er Sehenswürdigkeiten auf und hält Meinungen der Verwandten und Informationen der ciceroni fest. Eigene Ansichten kommen dabei äußerst selten vor. Ganz knapp ist z. B. die Statuenbeschreibung in den Uffizien (Eintrag vom 16. April 1831):

Описывать статуи было бы слишком долго; я назову только самые известные: знаменитая Венера Медицейская считается за лучшую. Тут же стоят: „Невольник“ („Le Rémouleur“), „Бойцы“, облокотившийся „Аполлон“, „Фавн“ и другие, которых я не припомню.³⁶

Ebenso lapidar ist die Beschreibung der Vatikanischen Museen, die am 2. Mai 1831 in Begleitung von S. A. Sobolevskij und S. P. Ševyrev besichtigt wurden. Dass die Führung stark winckelmannisch gefärbt war, lässt sich aus den Zeugnissen anderer Reisender schließen, die Ševyrev als cicerone in Rom erlebten.³⁷

Мы ездили с г-ном Соболевским и Шевыревым смотреть знаменитое собрание статуй и картин в Ватикане. Ватикан в большом виде то же самое, что Галерея во Флоренции. Известнейшие статуи суть: „Аполлон Бельведерский“, „Лаокон“, „Меркурий“, известный под именем Бельведерского „Антиноя“, „Меллеар“, „Торсо Геркулеса“ и статуи Кановы: „Персей“ и „Бойцы“.³⁸

Dass die Eindrücke von der ersten Italienreise eine herausragende Rolle für seine künstlerische Reifung gespielt haben, bestätigt ein Brief Tolstoj's an den italienischen Literaten Angelo de Gubernatis vom 20. Februar / 4. März 1874. Der Dichter spricht hier von einem Umbruch, den die italienischen Kunstschatze während der Reise von 1831 in seiner Seele hervorgerufen hätten. Nach seiner Rückkehr sei er in ein „Heimweh“ geraten, Träume hätten ihn immer wieder verfolgt und ins „verlorene Paradies“ versetzt. Lediglich die Jagd in den russischen Wäldern habe ihn von diesen sich aufdrängenden Erinnerungen ablenken können. Darüber hinaus sprach

никнут величайшим уважением, ибо слышал, о нем как говорили все окружающие. От этого посещения в памяти моей остались величественные черты лица Гете и то, что я сидел у него на коленях“ (Tolstoj A. K. Sobranie sočinenij v četyrech tomach. M. 1980. Bd. IV, S. 545).

³⁵ A. K. Tolstoj's Tagebuch wurde erstmals 1905 veröffentlicht: Vestnik Evropy. 1905. Nr. 1. S. 143–171.

³⁶ Tolstoj A. K. Sobranie sočinenij v četyrech tomach. M. 1980. Bd. IV, S. 271.

³⁷ Vgl. Kap. XVII, 2–6.

³⁸ Ebenda. S. 277. Ševyrev zeigte Tolstoj und seinen Verwandten noch das Modell der von ihm so geschätzten Christus-Statue in Thorvaldsens Werkstatt.

der Dichter von zwei Empfindungen, die seine Dichtung bestimmt hätten: „die Liebe zu unserer ursprünglichen Natur“ und „das Gefühl für plastische Schönheit“:

Тринадцать лет от роду я совершил с родными первое путешествие в Италию. Невозможно было бы передать всю силу моих впечатлений и тот переворот, который произошел во мне, когда сокровища искусства открылись моей душе, предчувствовавшей их еще до того, как я их увидел воочию. [...] Из Венеции мы отправились в Милан, во Флоренцию, в Рим, в Неаполь, и в каждом из этих городов увеличивались во мне энтузиазм и любовь к искусству, так что по возвращении в Россию я впал в настоящую *тоску по родине* – по Италии, в какое-то отчаяние, отказываясь от пищи и рыдая по ночам, когда сны уносили меня в мой потерянный рай. [...] Теперь же я могу сказать, что любовь моя к нашей дикой природе проявлялась в моих стихотворениях так же, как и свойственное мне чувство пластической красоты.³⁹

Obwohl Winckelmann weder in seinem Jugend-Tagebuch noch in dem oben zitierten Brief erwähnt wird, ist für das Thema wesentlich, dass beiden Platos Verständnis der Kunst eigen war. Dieses brachte Tolstoj in seinen Hexametern „Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель!..“ („Vergebens meinst du, Künstler, dass du der wahre Schöpfer deiner Werke seist!..“, 1856) am deutlichsten zum Ausdruck. Einem Dichter, einem Bildhauer bzw. einem Komponisten wird hier die Rolle eines Vermittlers zugesprochen – er verkörpere Ideen, die ewig im Universum existieren und teile sie der Menschheit mit. Genauso deutlich sprach Tolstoj von einer „ideellen Prototypenwelt“ („первобытный мир идей“) in einem Brief an S. A. Miller vom 6. Oktober 1856.

Eine wesentliche Facette zu dem oben Dargelegten bieten zwei brillante Parodien Tolstojs auf Ščerbinas „Grečeskie stichotvorenija“ – „Pis'mo iz Korinfa (grečeskoe stichotvorenije)“ („Brief aus Korinth (griechisches Gedicht)“, 1854) und „Drevnij plastičeskij grek“ („Der plastische Altgriecher“, 1854).⁴⁰ Hier werden Ščerbinas Anbetung abstrakter Schönheit und Schwärmerei für die antike Bildhauerei elegant bespöttelt. Im ersten Text, der sogar Ščerbina gewidmet ist, finden sich viele Klischees der anthologischen Dichtung – Kolonnade, Marmornymphen. Steine von der Insel Paros, irthmischer Wasserfall, Pomeranzen etc. Der imaginäre Schönheitsanbeter erfüllt die Luft mit Ausrufen: „Красота, красота!“⁴¹ indem er sich wiederholt mit Olivenöl einreibt, und verliert schliesslich das Bewusstsein in den Armen einer Sklavin.

Da Tolstoj selbst für „plastische Schönheit“ empfänglich war und er der winckelmannisch-platonischen Hintergründe von Ščerbinas Gedichten kundig war, konnte er sich von seinem Kollegen der Feder bestens ironisch distanzieren. Das Fehlen der

³⁹ Ebenda. S. 574. Vgl. Tolstojs Brief an S. A. Miller vom 31. Juli 1853 (Ebenda. S. 303).

⁴⁰ Sie gingen in das Korpus der satirischen Gedichte ein, die ab 1854 unter dem kollektiven Pseudonym „Koz'ma Prutkov“ in russischen Periodika erschienen und erst 1884 als Sammelband veröffentlicht wurden.

⁴¹ Vgl. Unterkap. 1, Anm. 5.

anthologischen Gedichte in Tolstojs Schaffen weist zweifelsohne auf seine kritische Einschätzung dieser überholten Gattung hin. Andererseits wirft Tolstojs Selbstbekenntnis – seinen Gedichten sei „das Gefühl für die plastische Schönheit“ eigen – Licht darauf, dass er ebenfalls einen synästhetischen Effekt in seinen Versen anstrebte, der aber nicht auf so direktem Wege zu erzielen war.

4. Winckelmanns unterschiedliche Bedeutung für Dichter der reinen Kunst

Im Schaffen zweier weiterer Vertreter der reinen Kunst nehmen künstlerische Themen recht bescheidenen Platz ein. So können nur zwei in den 1840er Jahren entstandene Gedichte „Statuja“ („Die Statue“) und „Vestalka“ („Die Vestalin“) von Jakov Petrovič Polonskij (1819–1898) als anthologisch bezeichnet werden. Höchstwahrscheinlich an frühere Gespräche mit Majkov knüpfte der Dichter in dem Gedicht „A. N. Majkovu. Otvet na stichi ego ‘Polonskij! Suždeno opjat’ sud’boju zloju...“ (1857) an. Hier polemisiert Polonskij gegen die Begeisterung seines Freundes für die Antike und betont, dass ein Künstler nicht unbedingt in Rom schaffen müsse und dass das Schöne überall zu sehen sei.⁴² Auch Lev Aleksandrovič Mej (1822–1862) hinterließ einige anthologische Gedichte wie „Frinë“ (1855), „Muza“ (1856), „Galateja“ (1858), „Videnie“ (1860) und einen Zyklus von Kameenbeschreibungen, die allerdings am Rande seines dichterischen Nachlasses einzuordnen sind.

Wie gezeigt, waren die für „reine Kunst“ plädierenden Dichter in unterschiedlichem Maße an der Antike und an ästhetischen Theorien interessiert. Eine führende Rolle in diesem Kreis hatte A. N. Majkov inne, der Winckelmanns Werke systematisch studierte und seine grundlegenden Gedanken teilte. Diese erwiesen sich in erster Linie für seine Kunstkritik fruchtbar, deren Exkurse einen durchdachten Hintergrund aufweisen und Werte der akademischen Kunst konsequent verteidigen. Majkovs künstlerische Begabung und Vertrautheit mit der Materie bewahrten ihn vor vereinfachten und schematisierten Beurteilungen zeitgenössischer Werke, wie Fet sie in seinem Aufsatz über die Gipsstatue S. I. Ivanovs vorgenommen hat.

Recht früh beginnt in Majkovs Briefen die ironische Auseinandersetzung mit dem Winckelmannschen Gedankengut, die sich z. B. in der Wahl des Apolls von Belvedere zum eigenen „göttlichen Patron“ zeigt und dann in Majkovs Lyrik und Erzählungen fortgesetzt wird. Majkovs Ironie sowie die von A. K. Tolstoj betraf dennoch nicht die Grundlagen des Winckelmannschen Gedankenkomplexes, da die beiden Dichter sich zur platonischen Kunstauffassung bekannten und eine entsprechende Behandlung von kunsttheoretischen Themen in Winckelmanns Schriften fanden. Ihre Ironie galt eher Übertreibungen, wie dies aus Tolstojs Parodien auf Ščerbinas Lyrik ersichtlich ist.

⁴² Polnoe sobranie stichotvorenij Ja. P. Polonskogo v pjati tomach. SPb. 1895. Bd. I. S. 296. Mit diesem Gedicht hat Polonskij ein ihm von A. N. Majkov 1857 gewidmetes Sendschreiben beantwortet, in dem dieser sich an den eigenen Aufenthalt in Rom erinnert.

Alles in allem zogen die Dichter der reinen Kunst ein Fazit der Entwicklung der anthologischen Lyrik. Von Zeitgenossen übermäßig gepriesen, erwies sie sich noch für die nächste Generation als wirksam – so finden sich wohlwollende Beurteilungen bei den älteren russischen Symbolisten. Angesichts des sich verkomplizierenden Antikebildes, das aus der direkten Auseinandersetzung mit alten Texten und aus der intensiven Rezeption von Nietzsches Werken resultierte, erschienen die anthologischen Gedichte von etwa Majkov, Ščerbina oder Mej in ihren Lösungen und Ansprüchen zunehmend überholt.

XXII. P. M. LEONT'EVS „PROPILEI“ EIN SCHRITT ZUR HISTORISCHEN DISTANZ

1. Zu Konzept und Aufgaben von „Propilei“ (1851–1856)

Als eines der größten Publikationsunternehmen auf dem Gebiet der Altertumswissenschaft am Ende der Regierungszeit Nikolaus' I. müssen die fünf Bände der „Propilei“ („Propyläen“; 1851–1856) betrachtet werden. Diese Sammelbände mit zugleich allgemein kulturellem Anspruch wurden von Pavel Michajlovič Leont'ev (1822–1874)¹ mit Unterstützung des Kurators der Moskauer Universität, des Grafen S. G. Stroganov initiiert. Die besten Spezialisten wurden beauftragt, Aufsätze in leicht verständlicher Sprache für die „Propilei“ zu verfassen.

Im Geleitwort zum ersten Band wurde auf die andersartigen Ziele dieser Ausgabe im Vergleich zu den berühmten „Propyläen“ von Goethe hingewiesen. Der Unterschied bestehe darin, nicht „die Verbreitung der richtigen Vorstellungen vom Wesen der Kunst“ zu propagieren, wie es Goethe vorhatte, sondern darin, solchen historischen Ereignissen zu einem Bekanntheitsgrad zu verhelfen, die bereits wissenschaftlich ausgearbeitet worden waren.² Der Zweck der „Propilei“ sei, in die schöne und harmonische Welt der Antike einzuführen, deren Charakteristik doch an Goethes Vorstellungen erinnert: hier habe der Mensch zum ersten Mal „menschlich zu leben“ und das Leben zu genießen begonnen; hier habe sich zum ersten Mal die eigentlich humane Weltanschauung gezeigt.

Jedes Buch der „Propilei“ ist in zwei Teile untergliedert: Im ersten erschienen Aufsätze zu Religion, Kunst, Alltag, politischer Geschichte der alten Griechen und Römer sowie Übersetzungen aus der antiken Literatur;³ im zweiten sind Biographien bedeutender Altertumswissenschaftler und Rezensionen von Neuerscheinungen zu finden. S. A. Pereselenkov, der diesen Sammelband erstmals untersucht hatte, sah den Hauptgrund seines Erfolges in der Mitwirkung der besten russischen Gelehrten seiner Zeit: T. N. Granovskij, P. N. Kudrjavcev, M. N. Katkov, N. M. Blagoveščenskij, F. I. Buslaev, B. I. Ordynskij, S. D. Šestakov, I. K. Babst, M. S. Kutorga, A. I. Georgievskij, D. L. Krjukov, V. N. Karpov, A. I. Menščikov u. a. Außerdem vertrat er die Meinung, dass die „Propilei“ dank ihrer künstlerischen Seite für Leser

¹ 1837–1841 studierte Leont'ev an der philologischen Fakultät der Moskauer Universität. Nach einem Aufenthalt im Ausland (1843–1847) wurde er Adjunkt (ab 1847) und dann Professor (ab Mai 1851) für Altertumswissenschaft an derselben Universität. Seit 1865 war er mit M. N. Katkov Mitherausgeber der konservativen Zeitung „Moskovskie vedomosti“.

² „Наши 'Прописи' нисколько не имеют притязания равняться с 'Прописями' гениальнейшего из немецких писателей [...]“ (Propilei. Sbornik statej po klassičeskoj drevnosti, izdavaemyj P. Leont'evym. M. 1851. Kn. I. S. I).

³ Hier erschienen unter anderem die folgenden Übersetzungen: Ausschnitte aus der Ilias (V. A. Žukovskij), Plautus' „Prahlerischer Offizier“ und Sophokles' „König Ödipus“ (S. D. Šestakov); Platos „Phaidon“ (V. N. Karpov) und „Philebos“ (A. I. Menščikov).

verlockend gewesen seien und Antworten auf deren Bedürfnisse geboten hätten.⁴ Einen Beleg dafür, dass eine erhebliche Nachfrage für „Propilei“ bestand, sah Pereselenkov im Nachdruck der ersten drei Sammelbände in 1856–1858.

Von einem breiten Interesse an den „Propilei“ kann aber nur unter Vorbehalt gesprochen werden, da sie am Ende der düsteren dreißigjährigen Regierungszeit von Nikolaus I. (1825–1855) entstanden. Anfang der 1850er Jahre, als die Obrigkeit anstrebte, die öffentliche Meinung unter Kontrolle zu bekommen, hatte ein Organ wie „Propilei“, das alltagsferne Themen behandelte und brillante Kenner der Antike zu Wort kommen ließ, natürlich Chancen auf Erfolg.⁵ Sobald sich aber die Situation unter dem nächsten Zaren Alexander II. änderte und die Presse aktuelle Probleme öffentlich zu besprechen begann, geriet der Nachdruck der Sammelbände ins Stocken.

2. Das Winckelmann-Thema im ersten Buch der „Propilei“

Schon das erste Buch der „Propilei“ enthält A. I. Georgievskij's umfangreichen biographischen Aufsatz zu Winckelmann,⁶ der eine objektive Einschätzung seines Beitrags beansprucht. Winckelmann sei einer der Forscher, dessen Name mit Altertumswissenschaft zur Einheit verschmolzen sei. Er sei zu Recht zum „Vater der Archäologie“ und der antiken Kunstgeschichte erklärt worden. Er habe zum Verständnis der geschichtlichen Entwicklung enorm viel beigetragen, er habe den Grundstein für das Fundament eines großen Gebäudes gelegt, an dessen Teilen mit zunehmendem Erfolg von späteren Gelehrten weitergebaut wurde.

Sein Hauptziel sieht Georgievskij in der Beleuchtung der Persönlichkeitsentfaltung Winckelmanns⁷ und legt seinen Lebenslauf ausführlich dar. Das gilt insbesondere für die Episode des Mordes an Winckelmann, die ohne jegliche Hinweise auf den homoerotischen Hintergrund des Zwischenfalls nacherzählt wird: der große

⁴ PERESELEKOV S. A. Propilei. Bibliografičeskaja spravka. In: Sertum bibliologicum v čest' prezidenta russkogo bibliologičeskogo obščestva A. I. Maleina. Peterburg 1922. S. 88–93.

⁵ Dass „Propilei“ den Erwartungen des Publikums entsprachen, wagte lediglich O. I. Senkovskij zu bezweifeln. In seiner Rezension zum dritten Sammelband behauptete er: die „Propilei“ seien für fünf bzw. sechs Professoren und für drei, vier Liebhaber der Antike verständlich (Biblioteka dlja čtenija. 1853. Nr. 10. Otd. „Literaturnaja letopis“. S. 23–25). Zu Recht wies Senkovskij darauf hin, dass S. S. Uvarovs im dritten Band veröffentlichte Aufsätze sowohl im französischen Original als auch in anderen russischen Übersetzungen längst bekannt waren. Über die Ermittlungen, die im Zusammenhang mit dieser Rezension von der Obrigkeit eingeleitet wurden, siehe im oben genannten Artikel von S. A. Pereselenkov. Andere Rezensionen waren positiver: Sovremennik. 1851. Nr. 3. Otd. III. S. 25–26; Nr. 5. Otd. III. S. 33–60; 1852. Nr. 11. Otd. III. S. 1–18; Otečestvennye zapiski. 1851. Bd. 75. März. Otd. VI. S. 1–7; 1852. Bd. 81. April. Otd. VI. S. 111; 1853. Bd. 91. November. Otd. VI. S. 15–32.

⁶ GEORGIEVSKIJ A. I. I. Vinkel'man. In: Propilei. M. 1851. Kn. I (2. Abt). S. 3–48.

⁷ Dabei stützt er sich auf Winckelmanns Biographie samt unterschiedlichen Dokumenten seinen Tod betreffend, die im ersten Band seiner Werke (Dresden 1839) veröffentlicht wurden. Besonders gern zitiert Georgievskij Winckelmanns Briefe, seine Charakteristik von Goethe und Schellings Rede „Über das Verhältniss der bildenden Künste zu der Natur“ (1808).

Gelehrte habe dem Kriminellen Arcangeli Gold- und Silbermedaillen gezeigt, die seine Geldgier geweckt hätten usw.

Am Ende seines Aufsatzes konstatiert Georgievskij, dass Winckelmanns Periodisierung der antiken Kunstgeschichte später hauptsächlich wegen zahlreicher neuer Funde revidiert und geändert wurde: Entdeckung der Ägina-Marmore, der Parthenon-Basreliefs und der Basreliefs des Olympischen Tempels u. a. Obwohl Georgievskij beabsichtigt, in erster Linie die historische Bedeutung Winckelmanns zu beleuchten, schließt er sich de facto seinem Schönheitskonzept und dessen Empfehlungen für Künstler an, indem er mit dem Wirken von Winckelmann, Mengs und Lessing „die Reinigung des Geschmacks und das lebendige Verständnis der wahren Schönheit“ verbindet und von der „Wiederherstellung der modernen Kunst in besserer Form“ spricht.

Он подверг древние произведения многостороннему отчетливому изучению, определил, в чем заключается их изящество, какое влияние на технику имел различный материал, который обрабатывали древние художники; мало того, он подробно исследовал одяние статуй, красоту отдельных частей тела, его строение и пропорции. С этою последнею целью он измерил большую часть древних статуй в Риме, и трактат его о пропорциях человеческого тела в произведениях древности (4, 5, 6 главы 5 кн.) принадлежит к числу самых лучших и наиболее удовлетворительных. Эти его исследования будут иметь всегда значение для науки, к ним и до сих пор обращаются ученые с великою для себя пользою. [...] Вместе с Рафаэлем Менгсом, Лессингом, и еще больше их, содействовал он очищению вкуса и живому пониманию истинного изящества, следовательно и восстановлению современного искусства в более совершенном виде.⁸

Georgievskij spricht von der „schönen Einfalt“, die Lessing und Winckelmann für ihre Zeitgenossen entdeckt hätten. Insbesondere bewundert er Winckelmanns Gleichsetzung von Schönheit mit Wasser.⁹ Eher ein Hang zur Normativität als historischem Zugang zeigt sich im Postulat der „wohlthuenden Wirkung“ des „wahren und einfachen“ Winckelmannschen Schönheitskonzepts auf die Kunst.¹⁰ Trotz seiner normativen Vorlieben herrscht die objektiv-akademische Darstellungsweise in Georgievskijs Abhandlung vor. Offenkundig repräsentierte er hier die Meinung der meisten Autoren von „Propilei“ über ihren verehrten Vorläufer.

⁸ Ebenda. S. 47.

⁹ Vgl.: „Nach diesem Begriff soll die Schönheit seyn, wie das vollkommenste Wasser aus dem Schoße der Quelle geschöpft [...]“ (WINCKELMANN J. J. Geschichte der Kunst des Alterthums. Dresden 1764. S. 150 ff.).

¹⁰ Vgl.: „Это верное, простое понимание красоты должно было оказать благотворное влияние на искусство и освободить его от излишней манерности [...]“ (GEORGIEVSKIJ A. I. I. Vinkel'man. S. 47).

In dieser Hinsicht ist P. M. Leont'evs Aufsatz „O različii stilej v grečeskom vajanii“ kennzeichnend.¹¹ Leont'ev vermeidet, sich über Periodisierung in der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ zu äußern. Spricht Winckelmann von vier Stilen (der ältere, hohe und schöne Stil und der Stil der Nachahmer),¹² sieht P. M. Leont'ev lediglich drei¹³ (bei ihrer Beschreibung benutzt er allerdings winckelmannisch gefärbte Ausdrücke wie „Anmut“, „Größe“ u. ä.). Der erste Stil sei ein „strenger“, er schließe die Grazie aus. Der zweite sei der „schöne“, der „innere Größe“ mit höchster Lebhaftigkeit verbinde. Der dritte sei der „anmutige“, hier dominierten Teile und Einzelheiten, die Virtuosität der Verzierung verjage die Genialität des allgemeinen Konzepts.¹⁴

Die implizite Polemik gegen Winckelmann wird noch deutlicher im Aufruf Leont'evs gegen ein vereinfachtes Bild der antiken Kunstgeschichte. Er behauptet, dass die Komplexität der zu betrachtenden Phänomene darin bestehe, dass häufig Eigenschaften mehrerer Stile im Schaffen einzelner Künstler vertreten seien, was die fünf größten Bildhauer der Blütezeit der griechischen Kunst aufzeigen: im höheren Stil von Phidias seien der strenge und der schöne Stil zusammengefloßen; Polyklets Schaffen gehöre voll und ganz der strengen Manier an; Skopas schildere das Schöne im angeregten Handeln, seine Bilder seien von Größe und Schönheit („ero образы величаво-прекрасны“); derjenige, welcher der Bildhauerei die Grazie eingehaucht habe, sei Praxiteles gewesen; Lysipp habe zum Naturalismus geneigt – das sei der Weg, der die Kunst später aus der Sphäre der religiösen Inhalte herausgeführt habe. Das Überwiegen der technischen Seite habe nachteilig gewirkt und zum künstlerischen Verfall der Bildhauerei geführt.

Winckelmanns Relevanz für Leont'ev zeigt sich, sobald er nach Analogien für die antike Bildhauerei in der neuzeitlichen Malerei sucht. So sieht er in einer kurzen Blüte der Kunst im zweiten Jahrhundert v. Chr. eine Parallele zur Bologneser Schule. Zugleich spricht er paradoxerweise dieser Periode jegliche Bedeutung ab, obwohl gerade um diese Zeit die Mediceische Venus, die Laokoon-Gruppe und der Apoll von Belvedere geschaffen worden waren:

В половине второго века до Р. Х. произошло восстановление и очищение искусства, и этой-то реставрации мы обязаны большею частью изваяний, сохранившихся до нашего времени, в том числе Венерой Медичейской, Лаокооном, Аполлоном Бельведерским. Это была эпоха изучения, эпоха школ, которой в новейшей итальянской живописи соответствует школа Карраччи, Доминикино и Гвидо Рени. Но внутренней истории и внутреннего развития в это время не было; стили не происходили, а повторялись; в художественных произведе-

¹¹ LEONT'EV P. M. O različii stilej v grečeskom vajanii. In: Propilei. M. 1851. Kn. I. S. 43–58.

¹² WINCKELMANN J. J. Geschichte der Kunst des Alterthums. Dresden 1764. S. 214–248.

¹³ Die beste Parallele zur Geschichte der Bildhauerei sah Leont'ev in der Entwicklung des griechischen Dramas, dessen drei Stile Aischylos, Sophokles und Euripides verkörpern. Dies erinnert an A. von Schlegels „Ueber dramatische Kunst und Literatur“. Vgl. Kap. XVI, 3.

¹⁴ Propilei. M. 1851. Kn. I. S. 55–56.

ниях было более виртуозности, нежели гениальности. Для изучения стилей эта эпоха не имеет значения.¹⁵

Das erste Buch der „Propilei“ enthält zwei Aufsätze, die jeweils eine antike Venus-Plastik behandeln – die Venus von Tauris und die Venus von Milo. Im ersten wird Winckelmann lediglich flüchtig erwähnt – als derjenige, der die Venus von Tauris nie gesehen hat.¹⁶ P. N. Kudrjavcev,¹⁷ der Autor des zweiten Beitrags, stellt einen Kult des Apolls von Belvedere und der Mediceischen Venus in der russischen Literatur fest und erhebt den Anspruch, die Liste der besten plastischen Meisterwerke Winckelmanns durch Hinzunahme der Venus von Milo zu erweitern:

Мне бы хотелось, чтоб те, которые так часто повторяют имена: Аполлон Бельведерский, Венера Медичейская, которые даже наполняют ими свои стихи и свою прозу, – чтоб они хотя после этих имен называли еще Венеру Милосскую... [...] Еще не так далеко то время, когда вслед за Винкельманом вся Европа думала, что известная статуя во дворце Медичисов есть лучшее выражение идеалы Венеры. Что говорить! Винкельман даже умер, не подозревая существования Венеры Милосской... Только в 1820 году вышла она из земли.¹⁸

Winckelmanns Termini bestimmen jedoch Kudrjavcevs Beschreibung der Venus von Milo: ihre Pose sei zugleich diejenige der weiblichen Größe und graziösen Sorglosigkeit, ihre Figur sei voll von Ruhe und edlem Stolz. Sich der Frage der Autorschaft zuwendend, spricht der russische Kunstkritiker von Phidias' „strenger Größe“ und Skopas' „Grazie der schönen menschlichen Formen“.

Im Unterschied zu den meisten Autoren in den „Propilei“ war Winckelmanns Gedankengut für F. I. Buslaev nicht nur verdienstvolle Vergangenheit, sondern auch eine lebendige Quelle der Inspiration, wie es sein Aufsatz „Ženskie tipy v izvajanijach grečeskich bogin“ zum Ausdruck bringt.¹⁹ Wie auch Winckelmann sieht Buslaev in den plastischen Gestaltungen der altgriechischen Götter ausgereifte Typen, die eine endgültige und perfekte künstlerische Form erhalten hätten. Sie träten also hier in ihrer allerhellsten und klarsten Form auf, nicht nur als vollkommene höhere Wesen, sondern auch als vollkommene Menschen (im Unterschied dazu stelle die antike Dichtung Götter mit kleinlichen Mängeln und Lasten dar, die ihrer Würde nicht entsprächen).²⁰ Zeitgenössische Betrachter konstatierten den Aus-

¹⁵ Ebenda. S. 58.

¹⁶ „Винкельман, отец истории античного искусства, ее не знал [...]“ (LEONT'EV P. M. Venera Tavričeskaja. In: Ebenda. S. 125).

¹⁷ Obwohl der Artikel lediglich mit zwei Buchstaben „A. N.“ unterzeichnet ist, unterliegt die Autorschaft keinem Zweifel, da es ein Hinweis auf das übliche Pseudonym Kudrjavcevs „A. Nestroev“ ist. Der Autor gab seinem zum ersten Mal 1847 in „Otečestvennye zapiski“ veröffentlichten Aufsatz eine kurze neu geschriebene Einleitung bei.

¹⁸ A. N. [KUDRJAŦEV P. N.] Venera Miloskaja. In: Ebenda. S. 146–147.

¹⁹ BUSLAEV F. I. Ženskie tipy v izvajanijach grečeskich bogin'. In: Propilei. 1851. Kn. I. S. 99–124.

²⁰ Ebenda. S. 99.

drucksmangel in antiken Skulpturen, was anschaulich mache, wie weit „Einfalt und Klarheit des antiken Ideals“ („простота и ясность древнего идеала“) von modernen Vorstellungen entfernt seien.

Indem Buslaev antike künstlerische Ansichten deutet, kommt er folgerichtig auf Winckelmanns Formel „edle Einfalt, stille Größe“ und schließt sich seinem idealen Antikebild an – das Schöne habe auf die Seele der Zuschauer beruhigend und harmonisch wirken müssen; Stille und Ruhe („тишина и спокойствие“) hätten den üblichen Zustand des griechischen Geistes ausgedrückt; sogar die stärksten Schwünge der Leidenschaften habe die klassische Kunst mit „ruhiger Stille“ („безмятежную тишиною“) umhüllt.²¹

Buslaevs Abhängigkeit von Winckelmann wird noch deutlicher, sobald er zu den berühmtesten Statuen übergeht – Apoll von Belvedere, Torso von Belvedere, Laokoon, Niobe.²²

Как едва чувствительно обозначены гордость и самодовольство Аполлона Бельведерского очертанием уст и ноздрей! Какую тишиной растворяется скорбь на лице несчастной Ниобы, в решительную минуту ее жизни, когда она, гордая своими детьми, теряет их всех до последнего. [...]

Так, с величавой скорбью, выраженной на лице Ниобы, согласуется драпировка ее одеяния, более спокойная, нежели на ее детях, страх и трепет которых стремительным движением тела сообщают и одежде беспорядок и волнение складкам. [...]

Утрата, конечно, невозвратимая, которую так умиленно и поэтически оплакивает Винкельман в описании Бельведерского Торса [...].

Лаокоон, произведение этого периода, значительно уступает Ниобе в спокойствии и величии.²³

Nach dieser längeren Hinführung geht Buslaev zu den vier Haupttypen griechischer weiblicher Gottheiten über: Artemis symbolisiere eine Frau, deren Zeit der Liebe noch nicht gekommen sei; Pallas sei eine Frau, die sich Liebesgefühl nicht erlaube; Hera und Aphrodite seien im Gegensatz zwei Typen liebender Frauen. Buslaev vergleicht enthusiastisch verschiedene Darstellungen der oben genannten Göttinnen miteinander in schöner, von Philhellenismus durchdrungener Prosa.

Der den Aphrodite-Schilderungen gewidmete Abschnitt Buslaevs widerspricht implizit dem Aufsatz Kudrjavcevs. Es geht hier lediglich um Aphrodite von Knidos und um die Mediceische Venus, als ob die Venus von Milo noch nicht gefunden

²¹ Ebenda. S. 100.

²² WINCKELMANN J. J. Geschichte der Kunst des Alterthums. Dresden 1764. S. 392–393, 368, 347–349, 170. Im Zusammenhang mit dem Torso von Belvedere meint Buslaev einen separaten, ihm gewidmeten Aufsatz: WINCKELMANN J. J. Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom. In: Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste. Leipzig 1759. Fünften Bandes erstes Stück. S. 33–41.

²³ BUSLAEV F. I. Ženskije tipy v izvajanijach grečeskich bogin'. In: Propilei. 1851. Kn. I. S. 102, 105, 106, 108.

wäre. Dabei führt Buslaev Winckelmanns Beschreibung der Mediceischen Venus in eigener Übersetzung begeistert an:

Так описывает Винкельман свежий цветущий возраст Афродиты: „она подобна розе, едва распустившейся на утренней заре при восходе солнечном; она только что теперь переходит из того возраста, который, подобно несозрелому плоду, еще тверд и жесток в новый период жизни, когда полнее раскрываются формы и расширяется грудь“.²⁴

Obwohl die Beiträge im ersten Buch der „Propilei“ nicht auf einander abgestimmt und ihre Verfasser von Winckelmanns Normativität nicht frei waren, ist ersichtlich, dass sie eine gemeinsame Plattform vertraten und dass Georgievskijs Abriss von Winckelmanns Leben sowohl dem ersten Buch als auch dem ganzen Unternehmen Profil verlieh. Die meisten Autoren des Sammelbandes teilten offenkundig die These vom plastischen Charakter der antiken Kunst und griffen damit auf Winckelmanns Zugang zur antiken Kultur zurück.

3. „Propilei“ als Beginn der akademisch-reflektierenden Winckelmann-Rezeption

War das erste Buch der „Propilei“ von dem Winckelmann-Thema stark geprägt, sind in den weiteren Bänden fast keine Aufsätze zur kunsthistorischen Problematik zu finden. Lediglich das dritte Buch enthält A. A. Avdeevs „Briefe aus Rom und Neapel“,²⁵ die größtenteils archäologischen Inhalts sind. Zwar erwähnt der Autor Winckelmann und bemängelt Bernini und Michelangelo,²⁶ doch sind seine Vorwürfe zu allgemein, um von genauer bestimmbareren Einflüssen sprechen zu können.²⁷

Die „Propilei“ setzten eine wichtige Zäsur in der Geschichte der russischen Winckelmann-Rezeption, da seinen Werken hier erstmals historische Bedeutung zugemessen wurde. Zwar wurde die Wichtigkeit ihrer Kenntnis für jeden gebildeten Menschen wiederholt bekräftigt, doch wurde offengelegt, dass die meisten Folgerungen Winckelmanns in der Kunstgeschichte und Archäologie des 19. Jahrhunderts revidiert worden waren. Damit wurde öffentlich anerkannt, dass seine Empfehlungen

²⁴ Ebenda. S. 121.

²⁵ AVDEEV A. A. Pis'ma iz Rima i Neapolja. M. 1858. Kn. III. S. 209–244.

²⁶ Ebenda. S. 212–213. Dies empörte den Chefredakteur der Zeitschrift „Biblioteka dlja čtenija“ O. I. Senkovskij. Vgl. seine Rezension („Biblioteka dlja čtenija“. 1853. Nr. 10. Otd. „Literaturnaja letopis““. S. 23–25) und Avdeevs Antwort (AVDEEV A. A. Ob'jasnitel'nye zamečanija k pis'mam iz Rima i Neapolja, pomeščennym v III knige „Propileev“ (po povodu kritičeskoj stat'i v Nr. 10 „Biblioteki dlja čtenija“ 1853 goda). In: Propilei. M. 1854. Kn. IV. S. I–VIII (Anhang, getrennte Paginierung).

²⁷ Einen impliziten Hinweis auf die begeisterte Charakterisierung Winckelmanns in Schellings Rede „Ueber das Verhältniss der bildenden Künste zu der Natur“ (1808) enthält P. M. Leont'evs „Vospominanie o Šellinge“ (Propilei. M. 1854. Kn. IV. S. 583–584). Hier wird die Rede als „tiefsinnig“ bezeichnet.

für die Kunst nicht mehr als unumstößlich gelten und nicht ohne Vorbehalte propagiert werden konnten. Der Winckelmannsche Ideenkomplex verlor also an globaler Relevanz und rückte aus dem Bereich aktueller ästhetischer Auseinandersetzungen auf eine akademische Ebene, in den Speicher der kulturellen Memoria – trotz einzelner späterer Versuche, dieser historisch bedingten Tendenz entgegenzuwirken.

ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK

Eine der Hauptaufgaben der vorliegenden Untersuchung bestand in der erstmaligen wissenschaftlichen Erschließung von Materialien zur Winckelmann-Rezeption in Russland, deren aktuell wirksame Phase fast ein Jahrhundert lang währte. Als ihr Beginn wird das Jahr 1756 angenommen, in das die früheste Erwähnung der ersten Schrift Winckelmanns in einem undatierten Brief J. Stählins an Gottsched fällt. Für den Rezeptionsverlauf ist dieser Markstein eher von symbolischer Bedeutung: Einerseits belegt diese Erwähnung das Vorhandensein eines Exemplars der „Gedanken über die Nachahmung“ in Petersburg kurz nach ihrer Erstveröffentlichung; andererseits ist dieser erste nachweisbare Leser auf russischem Boden ein Deutscher. Stählins begeisterte Äußerung über Winckelmanns Manifest hinterläßt in seinem Umfeld keine belegbaren Spuren.

Das Ende der aktuell wirksamen Phase der Winckelmann-Rezeption fällt ins Jahr 1851, als die erste ausführliche Biographie des Kunstgelehrten von A. I. Georgievskij in „Propilei“ herauskam. Gleichzeitig wurde im Geleitwort zu diesem Sammelband proklamiert, dass er rein akademische Ziele verfolge und im Unterschied zu seinem berühmten Vorgänger – Goethes „Propyläen“ – nicht den Anspruch erhebe, die moderne Kunst zu beeinflussen. Von diesem Gesichtspunkt aus beleuchtet Georgievskij die Vita des Klassikers der Kunstwissenschaft und Archäologie und versucht, dessen Beitrag aus einer kritischen Distanz zu bewerten.

Innerhalb dieser fast hundert Jahre währenden Phase können drei qualitativ unterschiedliche Zeitspannen als Perioden herausgegliedert werden.

Die erste Periode der aktuell wirksamen Winckelmann-Rezeption (von 1756 bis 1791) bestand hauptsächlich in der Lektüre der Schriften des deutschen Kunstgelehrten, in der Aneignung seiner Werteskala und seiner Ideen und in ersten Versuchen ihrer weiteren Verbreitung. Dabei scheint der eigenständige künstlerische Wert von Winckelmanns Texten noch niemandem bewusst geworden zu sein, da es keine veröffentlichten Übersetzungen von ihnen gab und auch nicht auf ihre Notwendigkeit hingewiesen wurde. Der Rezipientenkreis ist noch recht eng: die Lehrkräfte der Akademie, ihre Zöglinge und ihr Umfeld, eine dünne Schicht kunstinteressierter Intellektueller und diejenigen, die in unmittelbare Berührung mit westlichen Kunstschatzen kamen. Ein längerer Europaaufenthalt und eine Italienreise insbesondere regten dazu an, die Bildungslücken zu schließen und bedeuteten Kontakte mit westlichen Künstlern und Intellektuellen, die bereits von den in Europa triumphierenden Ideen Winckelmanns geprägt waren; sie waren es, die den Russen Winckelmanns Werteskala und Gedanken nahebrachten.

Die lobenden Erwähnungen, Beurteilungen und Verweise auf die Schriften des deutschen Kunstgelehrten erschienen noch äußerst selten in gedruckter Form (J. G. Reichel, I. I. Vien). Unveröffentlichte Abhandlungen (D. A. Golicyn), Berichte von Stipendiaten der Akademie aus Frankreich und Italien, Reisetagebücher (N. A. L'vov, V. I. Zinov'ev), private Briefe der Adligen (die Voroncovs, Golicyns)

und eines der ersten Meisterwerke der russischen Reiseliteratur (N. M. Karamzins „Pis'ma russkogo putešestvennika“) bilden das Quellenkorpus, dessen Bestandteile in unterschiedlichem Maße den Stoff zur Erhellung dieser Periode der Winckelmann-Rezeption liefern.

Der Erfolg Winckelmanns in Frankreich spielte zweifellos eine entscheidende Rolle für die Russen, die seine Schriften lediglich in französischen Übersetzungen lasen (natürlich mit Ausnahme der in Russland lebenden Deutschen: z. B. J. Stählin, J. G. Reichel). Diese erste Bekanntschaft verlief sozusagen zur Zeit eines kunsttheoretischen Vakuums in Russland, so dass kein anderer Gedankenkomplex dem Winckelmannschen die Stirn zu bieten vermochte. Es war dies eine Zeit, in der sich die bis dahin vorherrschenden Reflexionen zur altrussischen Ikonenkunst in Bezug auf die neuere weltliche Kunst zunehmend als unergiebig erwiesen. Winckelmanns meistgelesenes Werk wurde nun die „Geschichte der Kunst des Alterthums“. Sie bot den Russen genau das, was sie in diesem Moment dringend brauchten: ein ästhetisches Lehrgebäude, eine Werteskala und umfangreiche Kenntnisse über die antike Kunst, ihre Entwicklung und ihre Spezifika.

Dass die künstlerisch-kulturelle Elite Russlands zwischen 1756 und 1791 Winckelmanns Schriften zu lesen begann und sich ihrer Bedeutung bewusst wurde, ist wohl das wichtigste Ergebnis der ersten Periode. Damit nahm die Aneignung von Winckelmanns lichte[m] Antikebild ihren Lauf und löste wachsendes Interesse an altgriechischer Kunst und ihren Errungenschaften aus. Da der Streit um die vergleichende Einschätzung der Leistungen des Altertums und der Neuzeit in Russland bis ins 19. Jahrhundert hinein rege geführt wurde, gewannen die russischen Anciens einen herausragenden Verbündeten in dem deutschen Kunstgelehrten.

Hier sei jedoch angemerkt, dass Versuche zur Vermittlung von Winckelmanns Ideen an eigene Landsleute während der ersten Periode an den Fingern einer Hand abzuzählen sind und sich in erster Linie auf die Petersburger Akademie der Schönen Künste beschränkten. Einerseits trugen sie zur Stärkung der Autorität des Winckelmannschen Gedankengutes in diesem Umfeld bei, andererseits spiegeln sie diesen Prozess wider. Nicht unterschätzt sei I. I. Šuvalovs großzügige Schenkung an die Akademie von 1769, der ihr unter anderem etwa 70 von den besten römischen, florentinischen und neapolitanischen Statuen abgenommene Formen zur Verfügung stellte. Von ihnen wurden kurz darauf Gipsabgüsse angefertigt, die in der Akademie ausgestellt wurden. Wie die Forschung bereits mehrfach konstatierte, war Šuvalovs Auswahl entscheidend von dem Winckelmannschen Lehrgebäude bestimmt worden.

Auch für die sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts herausbildende russische Reisekultur darf Winckelmanns Bedeutung nicht unterschätzt werden. Zwar spielten französische Reiseführer eine entscheidende Rolle bei der Ausarbeitung der Auslandsrouten, doch waren diese ihrerseits von Winckelmanns Prioritäten beeinflusst worden. Für die kunstinteressierten Reisenden gewann hierdurch die Achse Dresden/Rom zunehmend an Attraktivität.

Als die beiden beachtenswertesten Dokumente der ersten Periode müssen D. A. Golicyns Abhandlung „O pol'ze, o slave i pročem chudožestvu“ (1766) und

N. A. L'vovs „Italienisches Tagebuch“ (1781) eingestuft werden. Das erstere propagierte den Kern des Winckelmannschen Gedankenkomplexes – das Konzept der „idealischen Schönheit“ – und war für die Petersburger Akademie der Schönen Künste samt anderen Schriften des russischen Diplomaten von wegweisender Bedeutung. Das letztere gewährt Einblick in die innere Welt eines gebildeten Künstlers und bezeugt seine Aufnahme europäischer Kunstschatze ersten Ranges unter Winckelmannschem Blickwinkel. Da L'vov eine zentrale Stellung im L'vov-Deržavin-Zirkel innehatte, wirft seine Winckelmann-Begeisterung neues Licht auf die antikisierenden Tendenzen im Schaffen dieses Künstlerkreises und ermöglicht Zugang zu dessen theoretischen Hintergründen.

Die zweite Periode der aktuell wirksamen Winckelmann-Rezeption (von 1791 bis 1825) kann als Zeit intensiver und zunehmender Verbreitung der Ideen und Texte Winckelmanns in Russland bezeichnet werden. In diese Zeitspanne fällt der Höhepunkt seiner Wirkung auf die Russen.

Ihr Auftakt liegt im Jahr 1791, als die erste russische Übersetzung der Apoll von Belvedere-Beschreibung aus der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ in der Moskauer Zeitschrift „Čtenie dlja vkusa, razuma i čuvstvovanij“ veröffentlicht wurde.¹ So begann dieser berühmte Text seinen glorreichen Zug durch Zeitschriften, kunsttheoretische Kompilationen und Abhandlungen, wie dies 25 Jahre früher in Frankreich der Fall gewesen war. Dabei waren sich russische Kunstliebhaber und Literaten sowohl des vorbildlichen künstlerischen Charakters dieses Textes als auch seiner Bedeutung als konzentrierte Schilderung der Winckelmannschen Kunstbetrachtung – und daher als Anweisung zu ihr – durchweg bewusst. Verstreute Erwähnungen und Anspielungen nicht gezählt, wird insgesamt zwischen 1791 und 1812 sechs Mal versucht, die Apoll von Belvedere-Beschreibung ins Russische zu übersetzen – von einem Anonymus (1791), von P. P. Čekalevskij (1792), von N. F. Košanskij (1807), von V. M. Prokopovič-Antonskij (1807), von A. A. Pisarev (1808) und von P. A. Nikol'skij (1812). Der Letztgenannte richtet sich polemisch gegen Pisarev, was einerseits den Status der Apoll von Belvedere-Beschreibung als eines literarischen Meisterwerks außer Zweifel stellt. Andererseits erklärt dieser Status, dass sie in den russischen Streit zwischen den Mitgliedern der „Beseda ljubitelej ruskogo slova“ und ihren Gegnern über die Ausdrucksmittel der dichterischen Sprache einbezogen wurde.

Die anderen Statuenbeschreibungen können ihrer Bedeutung nach mit der des Apolls von Belvedere nicht verglichen werden. Die Laokoon-Passage erscheint zu dieser Zeit drei Mal in russischer Sprache – übertragen von P. P. Čekalevskij (1792), N. F. Košanskij (1807) und A. A. Pisarev (1808). Die Beschreibungen des Farnesischen Herkules, des fälschlich so genannten Antinous (oder Meleager), der Mediceischen Venus und des kapitolinischen Sterbenden Fechters finden sich lediglich in Pisarevs Kompilation „Načertanie chudožestv“ (1808). Dabei sei angemerkt,

¹ Ein Jahr später erscheint in dieser Zeitschrift auch die erste russische Übersetzung des Aufsatzes Winckelmanns „Von der Grazie in Werken der Kunst“.

dass die Mediceische Venus in Russland wie in Europa ebenso als Inbegriff weiblicher Schönheit und als Pendant zum Apoll von Belvedere empfunden wird. Die beiden Plastiken werden daher in der Kunstkritik und in der Dichtung häufig zusammen erwähnt, obwohl die Venus im Unterschied zum Apoll in der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ äußerst knapp beschrieben wird.

Zwar wurden alle oben genannten Texte aus dem Französischen und nicht aus dem Deutschen übersetzt,² doch vermittelten sie einem breiten russischen Auditorium hinreichend exakt Winckelmanns Lehrgebäude und sein Antikebild, Interpretationen altgriechischer Meisterwerke sowie seine Werteskala. Damit ebneten sie anderen, größeren Unternehmen den Weg – vor allem der vollständigen Übersetzung der „Geschichte der Kunst des Alterthums“, die mehrfach in Angriff genommen wurde. V. V. Dmitriev war der erste, dem diese schwierige und ehrenhafte Aufgabe vorschwebte; das geht zumindest aus seinem Brief an A. Ch. Vostokov vom 28. Juli 1804 hervor. Um diese Zeit bestimmte M. N. Murav'ev N. F. Košanskij für diese Arbeit, wie dies sein Entwurf herausgeberischer Tätigkeiten für Lehrkräfte der Moskauer Universität bezeugt. Sowohl Dmitrievs als auch Košanskij's Übersetzungen kamen aber nicht zustande. Als erfolglos erwies sich auch Košanskij's Versuch, 1815 eine Subvention aus der Staatskasse für dieses kostspielige Unternehmen zu erlangen. Erst 1823 begann V. I. Grigorovič, die erste russische Übersetzung der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ im zweiten „Žurnal izjaščnych iskusstv“ (1823–25) zu publizieren (als Vorlage diente die ausgiebig kommentierte französische Ausgabe von H. Jansen). Wegen der Einstellung dieser Zeitschrift 1825 aus äußeren, politisch bedingten Gründen wurde auch die Veröffentlichung der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ unterbrochen (insgesamt sind hier fünf Kapitel in etwas gekürzter Form erschienen).

Zum wichtigsten Zentrum der Winckelmann-Rezeption und der weiteren Verbreitung des Winckelmannschen Gedankenkomplexes entwickelte sich Anfang der 1800er Jahre die Moskauer Universität unter Leitung ihres Kurators M. N. Murav'ev. Auf seine Initiative hin gründete J. G. Buhle 1807 die erste russische Kunstzeitschrift „Žurnal izjaščnych iskusstv“, die ihren Lesern Informationen über die moderne westliche Kunst, kunstkritische und kunstgeschichtliche Aufsätze, zwei Statuenbeschreibungen Winckelmanns als vorbildliche Kunstprosa anbot. Sowohl Material

² Die entscheidende Rolle der französischen Vermittlung bei der Rezeption von Winckelmanns Schriften ist bestens an folgendem Beispiel erkennbar, das zugleich die zunehmende pädagogische Bedeutung seiner Werke demonstriert. Seit 1826 war der Apoll von Belvedere-Abschnitt in der geläufigsten Auswahl aus französischer Literatur zu finden (darin galt Winckelmann offenkundig als französischer Autor!!!): *Učebnaja kniga francuzskogo jazyka, ili Sobranie raznych sočinenij lučšich francuzskich pisatelej v proze i stichach, izdannaja v pol'zu junoststva. V dvuch častjach.* 4. Aufl. M. 1826. S. 49–50 (5. Aufl.: 1831. S. 50–51; 6. Aufl.: 1833. S. 49–50). Bemerkenswert ist, dass Winckelmanns Name in entsprechenden, zum Erwerb der deutschen Sprache geeigneten Ausgaben nicht einmal erwähnt wird: *Vybor obrazcev nemeckich prozaikov i stichotvorcev, s nemecko-russkim slovarem, dlja upotreblenija v učiliščach.* M. 1836; *Kniga dlja čtenija v pol'zu načínajuščich učít'sja nemeckomu jazyku.* M. 1838.

als auch Anregungen schöpften die zwei Hauptmitarbeiter – J. G. Buhle und N. F. Košanskij – aus den Schriften Winckelmanns und Mengs' sowie aus den Werken ihrer Nachfolger (Goethes Umfeld). Unter diesen Umständen ist es nicht erstaunlich, dass kunsttheoretische Themen mehr und mehr Raum im Unterricht an der Moskauer Universität und an dem mit ihr eng verbundenen Adelpensionat einnahmen. Sowohl Schriften der Professoren, Sammelbände und Almanache des Pensionats als auch Memoiren der Studierenden bieten reichlich Beweise hierfür.

Die Petersburger Akademie der Schönen Künste und ihr Umfeld wahrten zu dieser Zeit jedoch ihre führende Rolle in der Aneignung und Verbreitung des Winckelmannschen Gedankenguts. Das erste russische kunsttheoretische Traktat „*Ras-suždenie o svobodnych chudožestvach s opisaniem nekotorych proizvedenij rossijskich chudožnikov*“ (1792) stammt vom Vizepräsidenten der Akademie P. P. Čekalevskij; es enthält sowohl zwei berühmte Statuenbeschreibungen aus der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ als auch die Wiedergabe der wichtigsten Thesen dieses Werks. Da Čekalevskij in dieser Bildungseinrichtung eine leitende Position einnahm, konnte dieses Traktat bis zu seinem Tod (1817) maßgebend für den Unterricht an der Akademie werden.

Vielseitiger und weitgehender waren die Initiativen von A. N. Olenin, der das Amt des Präsidenten der Akademie seit dem 27. April 1817 innehatte. Als talentierter Administrator und zentrale Gestalt in einem weltläufigen Salon und in einem Zirkel von Künstlern und Literaten setzte er seine immensen Möglichkeiten für die weitere Verbreitung von Ideen und Schriften des deutschen Kunstgelehrten ein sowie für die Förderung derjenigen, die dazu beitrugen. Nach den Napoleonischen Kriegen belebte Olenin die Tradition des Stipendiatentums im Ausland wieder. Italien wurde dabei vor anderen Ländern bevorzugt; hier wurde erneut versucht, die Abguss-Sammlung der Akademie zu bereichern.

Zwei bedeutende Literaten aus Olenins nächster Umgebung – K. N. Batjuškov und N. I. Gnedić – widmeten sich, von dem Würdenträger angeregt, künstlerischen Themen und bezeugten mit ihrem Schaffen die Relevanz des Winckelmannschen Gedankengutes für die Schöne Literatur. Mit Olenins Unterstützung gründete V. I. Grigorovič, ein weiterer Gesinnungsgenosse, 1823 den zweiten „*Žurnal izjaščnych iskusstv*“, dessen Programm vom Winckelmannschen Gedankenkomplex entscheidend geprägt war und seiner Verbreitung dienen sollte.

Das wachsende Interesse am Gedankengut Winckelmanns zeigen die neu gegründeten literarischen Gesellschaften – „*Vol'noe obščestvo ljubitelej slovesnosti, nauk i chudožestv*“ vor den Napoleonischen Kriegen und „*Vol'noe obščestvo ljubitelej rossijskoj slovesnosti, ili Obščestvo sorevnovatelej prosveščenijs i blagotvorenija*“ nach ihnen. Es kommt sowohl zu Übersetzungen aus Winckelmanns Schriften und zu Besprechungen ihrer Qualitäten als auch zu Kompilationen aus seinen Schriften sowie Wiedergaben ihrer Thesen in eigenständigen Abhandlungen. Im Organ des „*Vol'noe obščestvo ljubitelej rossijskoj slovesnosti*“, der Zeitschrift „*Sorevnovatel' prosveščenijs i blagotvorenija*“, erschienen zwischen 1818 und 1825 Beiträge von A. P. Gevlič, A. P. Bunina, N. F. Košanskij, A. F. Richter, M. G. Krylov u. a., die unterschiedliche Seiten des Winckelmannschen Gedankenkomplexes beleuchten.

Das hier veröffentlichte Kapitel „Lessing und Winckelmann“ aus „De l'Allemagne“ von Mme de Staël lieferte dem russischen Auditorium eine Einschätzung beider Denker aus der Sicht der europäischen Romantik.

Die russische Reisekultur gerät wegen der Französischen Revolution und der Napoleonischen Kriege ins Stocken. Doch die Wenigen, die Italien zu dieser Zeit besuchten, brachten ihre Eindrücke zu Papier und teilten sie ihren Landsleuten – wenn auch mit Verzögerungen – mit. Die Apenninen-Halbinsel konnten vor allem die russischen Studierenden an deutschen Universitäten erreichen; diejenigen, die sich für Kunst interessierten, kamen hier mit Winckelmanns Schriften in Berührung (A. I. Michajlovskij-Danilevskij, N. I. Turgenev). Wie ihre Tagebücher, Briefe und Berichte bezeugen, lieferten die Werke des deutschen Kunstgelehrten wichtige Empfehlungen, was in Italien zu besichtigen sei.

Nach dem Sieg über Napoleon zogen Tausende russischer Offiziere durch ganz Europa und wurden letztendlich in der französischen Hauptstadt und in ihrer Umgebung stationiert. So hatten sie die Möglichkeit, die in Paris aufbewahrten Kunstschätze (u. a. die aus Italien verbrachten Antiken) zu besichtigen. Hier sah z. B. K. N. Batjuškov den Apoll von Belvedere, dessen Betrachtung er eine Passage in seinem Brief an D. V. Daškov vom 25. April 1814 widmete. Der emphatische Ausruf des Dichters „[...] dies ist kein Marmor, sondern Gott!“ („[...] это не мрамор, бог!“) bezeichnet wohl den Gipfel der russischen Begeisterung für Winckelmanns Lieblingsstatue und findet Widerhall in den späteren Versen Puškins.

Auch die Anzahl der aus eigenem Antrieb Reisenden nahm zu. Es handelte sich in erster Linie um hochgebildete kunstinteressierte Adlige, für die die Achse Dresden – Rom die größten Attraktionen bereit hielt – insbesondere nachdem die berühmten Statuen 1816 nach Italien zurückgebracht worden waren. Auf der Apenninen-Halbinsel konnten sie Kontakte zu Künstlern knüpfen, die auf Olenins Initiative seit 1818 hierher geschickt wurden. Sowohl in den Berichten der Stipendiaten der Akademie als auch in den Kunstbeschreibungen anderer Reisender finden sich zahlreiche Bezüge auf Schriften Winckelmanns.

Zwar entstand zwischen 1791 und 1825 ein russischsprachiges Korpus der Schriften des deutschen Kunstgelehrten, doch war es nicht umfangreich genug, um eine vollwertige Kenntnis des Winckelmannschen Gedankenkomplexes zu gewährleisten. Daher kursierten die fremdsprachigen Ausgaben Winckelmanns zu dieser Zeit noch intensiver als zuvor in Russland. Am meisten wurde zweifellos die von H. Jansen ins Französische übersetzte „Geschichte der Kunst des Alterthums“ (Paris 1794–1803, T. 1–3) gelesen. Inhaltsreiche Kommentare und Anhänge ergänzten Winckelmanns Darlegung, aktualisierten seine Informationen und traten als Garant für den dauerhaften Gebrauch dieses Buches auf. Auch wenn diese Ausgabe während der Französischen Revolution entstand und ihrer Propaganda diente, so überragten doch ihre wissenschaftlichen Vorzüge.

Die russische Winckelmann-Rezeption verlief in konservativen oder politisch indifferenten Kreisen, die unter dem Einfluss der politischen Wirren in Europa antifranzösisch gesinnt und mit der deutschen Kultur vertraut waren (in erster Linie Murav'evs und Olenins Umfeld). Daraus ergibt sich eines der Hauptparadoxa für

den betrachteten Stoff. Einerseits wurden von den Russen vorwiegend die in der Folge der französischen, „extraversen“ Winckelmann-Rezeption entstandenen Ausgaben benutzt,³ doch verlief ihre Auslegung nach dem deutschen „introversen“ Vorbild.⁴ In diesem Zusammenhang darf die Werbung nicht unterschätzt werden, die J. G. Buhle für den von Goethe herausgegebenen Sammelband „Winckelmann und sein Jahrhundert“ (Tübingen 1805) sofort nach seinem Erscheinen mit einer Rezension in „Moskovskie učenyje vedomosti“ machte. Dass die Russen sich über die bedrohliche Zweischneidigkeit der These über die griechische Freiheit im Klaren waren, ist daraus ersichtlich, dass sie entweder verschwiegen oder mit neutralisierenden Bemerkungen versehen wurde (A. P. Bunina, M. G. Plisov). Als Vermittler der Ideen und Bilder Winckelmanns fungierten ebenfalls die Schriften anderer europäischer Literaten, die ihrerseits von dem deutschen Kunstgelehrten beeinflusst wurden, – so F. Schiller, Ch.-M. Dupaty, A. von Kotzebue.

Die in diese zweite Periode fallenden zahlreichen Winckelmann-Übersetzungen, Auszüge aus seinen Schriften, Nacherzählungen ihres Inhalts sowie die häufige Verwendung der ihnen entstammenden Termini bezeugen, dass sich die künstlerisch-intellektuelle Elite Russlands sowohl Winckelmanns liches Antikebild als auch die wichtigsten Thesen seines Gedankenkomplexes unkritisch aneignete: über die „ideale Schönheit“ und ihre Herausbildung, über den „Einfluss des Himmels“ auf die Völker des Nordens und des Südens und ihre Kunst, über die maßgebende Bedeutung der altgriechischen Bildhauerei für die anderen Kunstarten u. a.

Die seit der Antike weit verbreitete Meinung, dass sich die verschiedenen Kunstarten lediglich durch ihre Mittel unterscheiden, wird dabei verstärkt und sorgt für zahlreiche Parallelen zwischen verbalen und bildenden Künsten, die von russischen Autoren häufig gezogen wurden. An der Überzeugung, dass Kunstwerke erhabenen Stoff zum Thema haben und veredelnd auf die Seelen wirken müssen, wird nicht gerüttelt. Das von Winckelmann aufgestellte Pantheon antiker Statuen wird dank seinen Beschreibungen, zahlreichen Abbildungen und Abgüssen populär, wird als Inbegriff des Schönen verstanden und dringt in die Dichtung ein. Winckelmanns Interpretationen spielen dabei die entscheidende Rolle.

Der russische Raffael-Kult bekommt wichtige Anstöße durch Winckelmanns Schriften und legitimiert den Zugang zu seinem Schaffen durch das Prisma der antiken Bildhauerei. Als ihr Erbe wird dieser Maler konsequent Michelangelo entgegengestellt (erstmalig bei M. G. Krylov und V. I. Grigorovič). Wackenroders zu dieser Zeit rezipierte „Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ (1796) treten nicht in Konkurrenz mit der Raffael-Deutung Winckelmanns und fördern mit ihrer Raffael-Novelle das allgemeine Interesse am Werk des italienischen Meisters.

³ Deutschsprachige Ausgaben kursierten wie zuvor vorwiegend unter den in Russland lebenden Deutschen. „O sztuce u dawnych, czyli Winkelman polski“ des Grafen S. K. Potocki (Warszawa 1815. Cz. I–III) erregte anscheinend nur bei M. T. Kačenovskij Aufsehen.

⁴ Zur Spezifik der deutschen und der französischen Winckelmann-Rezeption siehe Einführung, 6–7.

„Das normative Moment“ (H.-G. Gadamer) und die Eindeutigkeit der von Winckelmann propagierten Schönheitsvorstellungen ziehen die Russen offenkundig am meisten an und zeigen sich unter anderem in einer kompromisslosen Ablehnung barocker und gotischer Kunst. Daraus resultieren Beurteilungen mancher Tendenzen und Erscheinungen der neuzeitlichen Kunst – z. B. abwertende Äußerungen Baťjuškova und Gnedičs über die Nazarener (P. von Cornelius, O. F. Ignatius). Platonische Hintergründe der Winckelmannschen Schönheitslehre, die von den deutschen Romantikern so geschätzt wurden, werden dabei meist nicht berücksichtigt.

Das Eindringen des Winckelmannschen Gedankenkomplexes in Russland löste seit den 1790er Jahren eine Welle emotional gefärbten Philhellenismus' aus, dessen Wesen Karamzin 1795 mit der rhetorischen Frage: „Griechen? Griechen? Wer liebt euch nicht?“ emphatisch zum Ausdruck brachte (ihre Wiederholung durch Grigorovič nach fast dreißig Jahren, 1825, und die Tatsache selbst, dass sie noch wiederholt werden konnte, ist höchst bezeichnend). Die historisch-kulturelle Verbindung durch die Orthodoxie, die noch in Katharinas II. politischen Plänen zur Gründung eines unabhängigen griechischen Staates unter russischer Ägide eine große Rolle gespielt hatte, rückte in den Hintergrund. Man bezog sich auf kulturelle Errungenschaften des heidnischen alten Griechenlands, als dessen Erben sich russische Künstler sehen wollten.

Dieser ästhetisierte Philhellenismus liefert zahlreiche weitgreifende Impulse sowohl für die Bildenden Künste als auch für die Literatur und erhebt die altgriechische Plastik zum wichtigsten Leitbild für die russische Dichtung (N. I. Gnedič, S. S. Uvarov u. a.). Auch Übertreibungen und Kuriositäten ließen sich nicht vermeiden: noch 1790 behauptete N. A. L'vov die griechische Herkunft der von ihm gesammelten Volkslieder; N. F. Košanskij stellte 1807 die Ähnlichkeit altrussischer und altgriechischer Kleidung im Artikel über den Entwurf des Požarskij-Minindenkmals in Moskau fest; V. V. Kapnist leitete 1815 die Herkunft des russischen Volkes von den mythischen Hyperboräern ab, welche die Hellenen in kultureller Hinsicht entscheidend beeinflusst hätten; der in Russland lebende griechische Prälat K. Ėkonomid veröffentlichte 1828 mit dem Segen der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften das Werk „Opyt o srodstve jazyka slavjano-russkogo s grečeskim“, in dem er die Herkunft des Kirchenslavischen und des Russischen vom Altgriechischen zu belegen suchte etc.

Das offensive Potential des Winckelmannschen Gedankenkomplexes zeigt sich in zahlreichen Intentionen, andere Künste im Geiste der altgriechischen Plastik zu beeinflussen. Diese stützen sich in erster Linie auf die Überzeugung, dass die Antike sich und ihre Eigenschaften am besten in der Bildhauerei ausgedrückt habe und dass alle wesentlichen Kulturbereiche und sogar der Alltag im Altertum auf dem Plastischen fußten.

Ein Schriftsteller, der Winckelmanns Ideen in seinem Schaffen umzusetzen und die anderen russischen Dichter in ihrem Sinne am konsequentesten zu beeinflussen strebte, war zweifellos N. I. Gnedič. In seiner Rede vom 13. Juni 1821 anlässlich seiner Ernennung zum ordentlichen Mitglied des „Vol'noe obščestvo ljubitelej rossijskoj slovesnosti“ erhob er die antike Bildhauerei zum Vorbild für die moderne

Dichtung: Sie solle ebenso erhabene wie edle Bilder kreieren, die über die „irdische Natur“ hinausgehen. Dieser Idealisierungsforderung ist Gnedič in seiner Idylle „Rybaki“ (1822) gefolgt; in ihr werden einfache Fischer „verschönert“ und als harmonische antike Menschen dargestellt (die Niedrigkeit ihres Standes wird dabei demonstrativ ignoriert).

Für die russische Literatur bedeutete die Berührung mit dem Winckelmannschen Gedankengut insofern eine Bereicherung, als sie zum Entstehen einer neuen Gattung führte. So war Batjuškovs „Progulka v Akademiju chudožestv“ (1814) die erste belletristische Beschreibung einer Ausstellung in der Akademie von Winckelmannschem Blickpunkt aus. Für ihre Komposition spielen die Beschreibungen der Abgüsse antiker Statuen eine ausschlaggebende Rolle. An ihnen wird die Sicht geschärft, die dann auf moderne Kunstwerke angewendet wird. Obwohl diese neue Gattung lediglich durch zwei Werke vertreten ist (Batjuškovs „Progulka v Akademiju chudožestv“ und Gnedičs „Akademija chudožestv“), können weder ihre hohen literarischen Qualitäten noch ihre Zuordnung zur Dichtung in Frage gestellt werden. Spätere Zeitungs- und Zeitschriftenberichte über die akademischen Ausstellungen verdrängten diese literarische Gattung.

Das bedeutendste Organ zur Verbreitung von Winckelmanns Gedankengut, der zweite „Žurnal izjaščnych iskusstv“ (1823–25), bot seinen Lesern nicht nur Übersetzungen aus Winckelmann, Lessing und Mengs, kunstkritische und kunstgeschichtliche Aufsätze, sondern verfügte auch über eine Abteilung, die mit literarisch-kritischen Artikeln, Übersetzungen aus Homer, Vergil und Racine sowie mit originalen russischen Gedichten gefüllt wurde. Im Einklang mit Winckelmanns Meinung über Homer war für die letzteren der malerische Charakter („картинность“) erforderlich, den hauptsächlich F. N. Glinka einzuhalten bestrebt war. Bei der Analyse eines Gedichtes von Batjuškov formulierte P. A. Pletnev hier die höchst typische Ansicht, dass die Anmut der dichterischen Sprache in ihrer „plastischen Schönheit“ bestehe.

Allgemein gesehen förderte die Dominanz des Winckelmannschen Gedankenkomplexes antikisierende Tendenzen im Schaffen russischer Autoren und verursachte eine auffallende Hinwendung zur altgriechischen Dichtung (vor allem zur Anthologie), die häufig ins Russische übersetzt wurde und Themen für Gedichte lieferte (die so genannte „anthologische Poesie“). Die Vorstellung vom plastischen Charakter der antiken Kultur spiegelte sich in erster Linie im Streben nach der „Plastizität“ in literarischen Kunstwerken wider. Diese schwer greifbare Eigenschaft muss wohl als visuelle (quasi taktile) Wirksamkeit der verbalen Darstellungen auf den Rezipienten definiert werden, kann jedoch nicht ohne große Vorbehalte bei einer wissenschaftlichen Analyse angewandt werden.

Vermerkt werden muss eine interessante Eigenart der kulturellen Entwicklung in Russland. Im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts wurden normative Tendenzen in der Literatur von Vertretern der romantischen Bewegung stark angefochten. Aber dieselben Literaten (z. B. Žukovskij, Kjučel'beker, Pletnev) zeigten – sobald sie sich künstlerischen Themen zuwandten – die Abhängigkeit ihrer Vorstellungen vom Winckelmannschen Gedankenkomplex, der gerade die Normativität für bildende Künste propagierte.

In der dritten Periode der aktuell wirksamen Winckelmann-Rezeption (von 1825 bis 1851) findet eine zunehmend kritische Auseinandersetzung mit dessen Gedankenkomplex statt. Zu dieser Zeit waren seine Schriften in Russland bereits gut bekannt und wurden – meist in fremdsprachigen Ausgaben – weiterhin gelesen (auch die deutschen gewinnen jetzt an Bedeutung). Die Aufgabe der Erstellung eines russischsprachigen Winckelmann-Korpus ist zum Teil erfüllt, was das Fehlen neuer Übersetzungsversuche erklärt.⁵ Der Kunstgelehrte wird als Auslöser wichtiger Prozesse im geistigen Bereich verstanden, deren Aktualität für das 19. Jahrhundert heute unterschiedlich eingeschätzt wird. Dabei spielen die deutschen Interpretationen seines Schaffens eine außerordentliche Rolle (vor allem Goethes, Schellings und der Brüder Schlegel). Winckelmanns Lehrgebäude wird äußerst selten in reiner Form und daher unkritisch propagiert. Sogar Gnedić, der über die Antike hauptsächlich in Winckelmanns Termini im Geleitwort zu seiner Ilias-Übersetzung (1829) spricht, bezieht sich zugleich auf F. Schlegels „Geschichte der alten und neuen Literatur“ (russische Übersetzung: 1829–1830), um seine Beweisführung zu untermauern.

Zwar ist der Unterricht an der Petersburger Akademie der Schönen Künste noch von Winckelmanns Ideen durchdrungen, doch verliert diese Bildungseinrichtung ihre führende Rolle in der Vermittlung seines Gedankengutes, welche jetzt die rein akademischen Kreise (und in erster Linie die der Moskauer Universität) übernehmen. Winckelmanns Schönheitslehre, ihre Ursprünge und Auswirkung sowie andere philosophische Aspekte finden verstärkt Beachtung. Über die platonischen Hintergründe des Winckelmannschen Gedankenkomplexes wird gern reflektiert. Für diejenigen Denker, die sich von Plato faszinieren lassen, sind die Ansichten des deutschen Kunstgelehrten lediglich ein Abglanz der Offenbarungen seines antiken Vorläufers (dies zeigt sich am deutlichsten in kritischen Bemerkungen von I. N. Srednij-Kamašev und N. I. Nadeždin). Für russische Schellingianer ist Winckelmann vor allem ein Verkünder nicht alternder Wahrheiten, der eine Brücke vom Platonismus zur Identitätsphilosophie Schellings schlägt (I. Ja. Kroneberg, M. P. Rozberg).

Die These vom plastischen Charakter der antiken Kultur ist in aller Munde; doch wird sie unterschiedlich eingesetzt. Für diejenigen, die unter dem Einfluss der deutschen Romantik stehen, ist diese These bei der Beschreibung der nicht wieder belebbaren Antike und bei der Bezeichnung ihrer Eigenschaften entscheidend; sie könne jedoch nicht für die moderne Kunst von Belang sein (vor allem in A. I. Galičs „Opyt nauki izjaščnogo“, 1825). Anderer Auffassung sind die Vertreter der antikisierenden Tendenzen – das plastisch verstandene Altertum inspiriert sie zum selbstständigen Schaffen und liefert ihnen Vorbilder wie zuvor. Der Plastizitätsbegriff gewinnt durch den aktiven Gebrauch in Belinskijs kritischen Aufsätzen an Gewicht und spielt eine erhebliche Rolle in seiner Konzeption der literarischen Entwicklung in Russland. In Ščerbinas Sammelband „Grečeskie stichotvorenija“ (Odessa 1850) erreichen die antikisierenden Tendenzen in der russischen Dichtung einen Höhepunkt; im

⁵ Eine einzige Ausnahme bildet Majkovs verkürzte, für sich selbst gemachte Übertragung der Apoll von Belvedere-Beschreibung (siehe Kap. XX, 4).

Geleitwort formuliert der Dichter seine bezeichnende Auffassung der anthologischen Dichtung als Umsetzung plastischer und malerischer Prinzipien in Wortkunst.

Für die Schöne Literatur bedeutet die Berührung mit dem Winckelmannschen Gedankengut eine weitere Bereicherung hinsichtlich Thematik, Bildern und Ideen-gehalt. Das Winckelmannsche Statuenpantheon ist vor allem in der hohen Lyrik präsent; es kommt sowohl zu zahlreichen Beschreibungen und bedeutsamen Erwähnungen in der Dichtung (A. A. Del'vig, A. S. Puškin, A. N. Majkov, N. F. Ščerbina) als auch zu Widmungen ganzer Gedichte (A. A. Fet). In der russischen Literatur behält die Statue des Apolls von Belvedere ihren zentralen, von Winckelmanns Lehrgebäude bedingten Stellenwert – als Inbegriff der höchsten Schönheit und als Symbol der harmonischen Antike. Zwei Mal wird versucht (A. I. Galič, F. I. Buslaev), „verschiedene Stufen“ des männlichen und des weiblichen Ideals in den Statuen griechischer Gottheiten (beschrieben im vierten Kapitel des ersten Teils der „Geschichte der Kunst des Alterthums“) als System bestimmter Schönheitstypen zu gestalten und unter Berücksichtigung späterer Funde zu bereichern.

Der Winckelmannsche Gedankenkomplex leistet einen erheblichen Beitrag zum Schönheitskult in der russischen Literatur und muss als einer seiner wichtigsten Hintergründe verstanden werden. Der Schönheit wird dabei sowohl eine höhere Existenz als auch moralische Wirksamkeit zugeschrieben; sie wird mit Gott gleichgestellt. Diese Auffassung brachte bekanntlich Dostoevskij am deutlichsten zum Ausdruck durch den Satz „Die Schönheit wird die Welt retten“ („Idiot“, Teil IV), der zu Recht mit Schillers Ästhetik in Verbindung gebracht wurde.

Im Zusammenhang mit Winckelmanns Schönheitsideal müssen in erster Linie Ščerbinas und Majkovs Gedichte betrachtet werden, für deren Erfolg die antike Thematik und der plastisch betonte Kult der abstrakten Schönheit kennzeichnend waren.⁶ Ščerbinas Vers „Schönheit, Schönheit, Schönheit / Wiederhole ich gerührt!“ („Красота, красота, красота! / Я одно лишь твержу с умилением!“; „Pis'mo“, 1847) wird zum Symbol dieser ästhetischen Schwärmerei, und als solches in unterschiedlichen (auch in parodierenden) Kontexten wiederholt. Die mit rückhaltloser Schönheitsanbetung verbundenen Gefahren werden in Gončarovs und Majkovs Prosa künstlerisch verarbeitet: d. h. gerade von jenen, die in ihrer Jugend von Winckelmanns Schriften geprägt waren. In den Gestalten von Aleksandr Gorunin (Majkovs Erzählungen) und Boris Rajs-kij (Gončarovs Roman „Die Schlucht“) sind die Unfähigkeit zum Handeln mit enthusiastischer Begeisterung für die verabsolutierte Schönheit verbunden. Die Bezüge zum Winckelmannschen Gedankenkomplex spielen in den Monologen beider Figuren eine wesentliche Rolle und dienen ihrer Profilierung.

⁶ Noch im Werk der frühen russischen Symbolisten zeigt sich dieser Schönheitskult ganz deutlich – so beschrieb z. B. D. S. Merežkovskij seinen Athen-Besuch, von dem er seit seiner Jugendzeit unter dem Einfluss von Majkovs Versen träumte, und erlebte Griechenland als Land der „lebenden, ewigen Schönheit“: „Здесь – живая, вечная красота. Только здесь, первый раз в жизни я понял, что такое – красота. Я ни о чем не думал, ничего не желал, я не плакал, не радовался – я был спокоен“ (MEREŽKOVSKIJ D. S. *Večnye sputniky*. SPb. 1897. S. 13).

Die im Geiste von Gnedič verstandene Idyllengattung erlebt eine kurze Blüte Ende der 1820er Jahre in Del'vigs Schaffen und welkt dann dahin. An Gnedičs und Batjuškovs belletristische Beschreibungen akademischer Ausstellungen knüpft Majkovs erster Bericht in „Sovremennik“ (1847) an, der jedoch kompositionell anders aufgebaut ist. In seinen übrigen Übersichten über die Ausstellungen in der Akademie (veröffentlicht in „Otečestvennye zapiski“ von 1849 bis 1852) führt der Dichter kunstgeschichtliche Exkurse aus Winckelmannschem Blickwinkel ein.

Die erhaltenen Materialien ermöglichen eine detaillierte Rekonstruktion der Aneignung verschiedenster Seiten des Winckelmannschen Gedankenkomplexes durch Ševyrev. Höchstwahrscheinlich floss aus der Feder dieses Dichters die Übersetzung von vier Kapiteln der „Skizzen zu einer Schilderung Winckelmanns“ von Goethe, die 1827 und 1830 in „Moskovskij vestnik“ herausgebracht wurde. Ševyrev gehört zu den wenigen Glücklichen, die Winckelmanns Konzept dank eines längeren römischen Bildungsaufenthaltes in ihrer Biographie verwirklichen konnten. Sein vertieftes Studium der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ fand in der Ewigen Stadt statt, in unmittelbarer Nähe der Kunstschatze, die zu dieser Schrift inspiriert hatten. Aus dieser Lektüre, reichlich dokumentiert durch seine Briefe und Tagebücher, entstand die Idee zu Ševyrevs nicht realisiertem „Projekt des Ästhetischen Museums bei der Kaiserlichen Moskauer Universität“ (1831), dem Winckelmanns Periodisierung der Kunst zu Grunde lag. Als engagierter Cicerone sowohl während seines Aufenthalts von 1829–1832 als auch bei späteren Besuchen Roms brachte er seinen Bekannten, zu denen prominente Vertreter der russischen Kultur gehörten, unermüdlich kunsthistorisches Wissen nahe. Nimmt die Anzahl der Reiseberichte über Kunstschatze Italiens insgesamt ab (dies war vor allem durch die Häufigkeit der Reisen bedingt, ihre Attraktionen wurden allmählich als Teil des Massentourismus betrachtet), finden sich doch zahlreiche Zeugnisse ästhetischen Erlebens, hervorgehoben durch die von Winckelmann beschriebenen Plastiken.

Ševyrevs in Rom erworbene Ansichten fanden Eingang in seine späteren kunst- und literaturkritischen Schriften. Dem deutschen Kunstgelehrten wird dabei ein besonders wichtiger Platz im Konzept der europäischen literarischen Entwicklung eingeräumt – als Entdecker der „wahren Antike“ habe er ein Aufblühen der deutschen Literatur Ende des 18. bis Anfang des 19. Jahrhunderts ermöglicht, die um diese Zeit einen originalen und daher einen für die Russen relevanten Weg eingeschlagen habe. Winckelmann wird also als Verbündeter im Kampf gegen den französischen Klassizismus für die russische romantische Kunst vereinnahmt. Die deutsche Kultur wird von dem Dichter als geistige Einheit empfunden; die Widersprüche zwischen der Weimarer Klassik und den Romantikern erscheinen ihm belanglos. War die antifranzösische Haltung Olenins und seines Umfeldes in erster Linie politisch bedingt, ist sie bei Ševyrev auf literarisch-ästhetische Hintergründe zurückzuführen.

Zwar behält Winckelmanns liches Antikebild bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts seine Dominanz in der russischen Kultur und seine Wirkung auf die Kunst, doch wird die Einseitigkeit seiner Interpretation für Altertumswissenschaftler zunehmend ersichtlich. Dazu trugen zahlreiche spätere Funde und die rasche Entwicklung der Archäologie bei. Da sich Fachleute der historischen Verdienste Winckelmanns um

diese Wissenschaft bewusst waren, wurde keine allgemeine Kritik an seinen Konzepten geübt, die in diesen Kreisen sowieso als überholt galten. In diesem Zusammenhang sind sowohl S. S. Uvarovs Interesse seit den 1810er Jahren an altgriechischen Mysterien als auch seine Warnungen vor vorschnellen Verurteilungen der Gotik und des Barocks höchst bezeichnend. Es ist daher nicht erstaunlich, dass für das erste Buch der „Propilei“ (1851) – eines Sammelbandes der 1846 gegründeten russischen Kaiserlichen Archäologischen Gesellschaft – die Auseinandersetzung mit dem Erbe des bedeutenden Vorläufers und die Beleuchtung seines Beitrages aus akademischer Sicht zum Zentralthema wurden.

Das sich verkomplizierende Antikebild forderte seine kulturphilosophische Verarbeitung. Der erfolgreiche Versuch, diese Aufgabe zu lösen, fand erst 1872 in Nietzsches „Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik“ statt. Die hier entwickelte Dichotomie „Apollinisch/Dionysisch“, aus dem Altertum abgeleitet und auf die moderne Kultur projiziert, nahm das Winckelmannsche lichte Antikebild in sich auf, sorgte dadurch für seine weitere Wirksamkeit und verwischte seine Herkunft. Es geht damit in einen anderen Gedankenkomplex über; seine Relevanz für die russische Kultur muss folglich im Rahmen der russischen Nietzsche-Rezeption betrachtet werden. Die Aufgabe, dies zu erforschen, geht weit über die Grenzen der vorliegenden Arbeit hinaus.

* * *

Ist die vorliegende Monographie der Zeitspanne zwischen 1756 und 1851 gewidmet, erscheint es dennoch notwendig, wichtige Marksteine der akademisch-reflektierenden Winckelmann-Rezeption zu benennen, zumal es wiederholt Versuche gab, die Bedeutung des Winckelmannschen Gedankenguts für die russische Kultur zu aktualisieren bzw. seine „negative Wirkung“ zu entlarven und zu überwinden.

Seit den 1850er Jahren zeigen Russen eine bemerkenswerte Gleichgültigkeit in Bezug auf Winckelmann und seine Ideen. Russland erlebt die wichtigste Umbruchzeit in seiner Geschichte: Der schmerzhaften Niederlage im Krimkrieg 1853–1856 folgen zahlreiche Reformen Alexanders II., die für das Land gravierende Umwälzungen bringen. Die Verarbeitung dieser die ganze Gesellschaft betreffenden Prozesse wird von der Kunst erwartet bzw. verlangt. Die Petersburger Akademie der Schönen Künste und ihre sich auf das Studium der antiken Bildhauerei stützende Doktrin werden jedoch zunehmend als von den Gegenwartsproblemen entfernt empfunden und entsprechend kritisiert. Dies gipfelte 1870 in der Gründung des „Tovariščestvo peredvižnych chudožestvennych vystavok“ („Gesellschaft für Wanderausstellungen“), einer alternativen Künstlerorganisation, deren Mitglieder sich der akademischen Richtung bewusst entgegenstellten. Einer der Hauptideologen der „Peredvižniki“, V. V. Stasov, fällt das abwertendste Urteil über die Bedeutung Winckelmanns für die deutsche und europäische Kunstentwicklung in seiner retrospektiven Abhandlung „Iskusstvo XIX veka“ („Die Kunst des 19. Jahrhunderts“, 1901). Die fanatische Predigt Winckelmanns und Lessings zu Gunsten des antiken Klassizismus und der Anbetung der Bildhauerei habe schreckliche Früchte getragen; sie habe das

gesunde Bewusstsein des deutschen Volkes verpestet und sogar Goethe und Schiller vom richtigen Weg ihrer Jugend abgelenkt. Die Opfer seien enorm gewesen.⁷

Parallel zu dieser Abneigung und unabhängig von ihr wurde die akademisch-reflektierende Auseinandersetzung mit Winckelmanns Schriften am Ende des 19. Jahrhunderts fortgesetzt. 1890 erschien die erste vollständige Übersetzung der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ in russischer Sprache; 1891 und 1894 wurden umfangreiche Monographien von N. M. Blagoveščenskij und K. M. Mazurin veröffentlicht.⁸ Seit dieser Zeit ist die Beleuchtung von Winckelmanns Beitrag unabdingbarer Bestandteil der Werke zur Geschichte der Archäologie, Ästhetik, Kunsttheorie und deutschen Literatur und entsprechender Kurse an Hochschulen.

Mit der akademischen Einbürgerung von Winckelmanns Schriften in Russland geht eine kritisch-ironische Distanzierung in der Schönen Literatur einher. So wird in den ersten Kapiteln von N. S. Leskovs berühmter Erzählung „Levša“ (1881) von einem Engländeraufenthalt des Zaren Alexander I. aus der Sicht eines fiktiven, ungebildeten Narrators berichtet. Der Apoll von Belvedere erscheint hier als Kunstobjekt, für das die obere, europäisierte Gesellschaftsschicht Russlands schwärmt und von dem der Erzähler aus dem Volke keine klare Vorstellung besitzt. Der Name wird verzerrt und mit einem Hauch verwirrender Volksetymologie wiedergegeben: „Abolon polvederskij“. Dieser ist zwar auch ein Schütze, aber moderner Art – in seinen beiden, wohl unversehrten Händen halte er ein Gewehr und eine Pistole. Die Statue sei in einer englischen Kunstkammer unter einem Baldachin zur allgemeinen Bewunderung ausgestellt.

Ein anderes Beispiel liefert A. P. Čechovs Theaterstück „Djadja Vanja“ (1897). Sonja interpretiert hier die Tätigkeit des von ihr naiv bewunderten Astrov unter dem Blickwinkel der Winckelmannschen Klimatologie – die von Astrov angepflanzten Wälder würden das rauhe Klima und die Menschen in Russland ändern. In Ländern mit mildem Klima seien die Menschen schön, geschmeidig und emotional; dort blühten Wissenschaften und Künste, die Philosophie sei nicht düster.⁹

⁷ „Фанатическая проповедь Винкельманов и Лессингов в пользу древнего классицизма и поклонения скульптуре принесла ужасные плоды. Она отравила, она зачумила здравое понимание германского народа с новою силою после Ренессанса, прочно и несокрушимо, на очень долгое время. Коль скоро этот классицизм способен был зловредно повлиять даже на таких великих художников мысли и слова, как Шиллер и Гете, отклонив их отчасти, в самые зрелые годы их творчества, от первоначального, самостоятельного и современного настроения их юности, то чего же можно было ожидать от художников кисти, несравненно менее возвышенных наукой и культурой и иногда просто плохих и слабых? Жертвы были громадны“ (STASOV V. V. Izbrannye sočinenija v trech tomach. M. 1952. Bd. III. S. 559).

⁸ Vgl. Einführung, 11.

⁹ „В странах, где мягкий климат, меньше тратится сил на борьбу с природой, и потому там мягче и нежнее человек; там люди красивы, гибки, легко возбудимы, речь их изящна, движения грациозны. У них процветают науки и искусства, философия их не мрачна, отношения к женщине полны изящного благородства [...]“ (ČECHOV A. P. Sobranie sočinenij i pisem v tridcati tomach. M. 1978. Bd. 13. S. 72).

Der russische Symbolismus, der in den 1890er Jahren auf der Bühne der Kulturgeschichte erscheint, stand im Bann der Nietzscheanischen Dichotomie des Apollinischen und des Dionysischen; auf ihren Ursprung aber wurde selten zurückgegriffen. Lediglich Vjačeslav Ivanov, der sich auf Grund seines Studiums bei Mommsen mit der deutschen neuhumanistischen Tradition besonders vertraut fühlte, widmete dem deutschen Kunstgelehrten eine umfangreiche Passage in seinem Werk „Ėllinskaja religija stradajuščego boga“ („Hellenische Religion des leidenden Gottes“).¹⁰ In seiner Interpretation stützt sich Vjačeslav Ivanov auf Goethes „Skizzen zu einer Schilderung Winckelmanns“, kommt jedoch zu allgemeineren Schlussfolgerungen – Winckelmann habe sich in der Ewigen Stadt bewusst umgeformt, um ein Grieche, ein Heide zu sein und den harmonischen Idealen der Kalokagathia zu entsprechen. Er habe nach „ewigen Typen, nach reinen Linien und Umrissen der göttlichen olympischen Schönheit“ gesucht. Durch ihn sei die Bildhauerei die „Quelle eines Aufschwunges der europäischen Seele“ geworden. Diese Charakteristik aus „Ėllinskaja religija stradajuščego boga“ übernimmt Vjačeslav Ivanov in seinen späteren Aufsatz „Gete na rubeže dvuch stoletij“ („Goethe am Schnittpunkt zweier Jahrhunderte“, 1912).¹¹ Sie wird dabei in Bezug auf Goethe erweitert – unter Winckelmanns entscheidendem Einfluss sei Goethe Apolliniker geworden; das dionysische Element habe er auch gekannt, sei jedoch mit ihm äußerst zurückhaltend umgegangen. In beiden Fällen handelte es sich für Vjačeslav Ivanov primär um die eigene, recht verzweigte „geistliche Genealogie“, in die Winckelmann als erster reiner Apolliniker aufgenommen wird. Flüchtige und wenig bedeutende Winckelmann-Erwähnungen finden sich in Schriften von zwei anderen Vertretern der symbolistischen Bewegung – Ė. K. Metner¹² und M. A. Vološin.¹³

Das Interesse am Winckelmannschen Gedankengut zeigt sich – auf den ersten Blick unerwartet – zwanzig Jahre später in einem anderen, sowjetischen Russland. Die nach den Wirren des ersten Weltkrieges und des russischen Bürgerkrieges entstandene kommunistische Großmacht bedurfte einer umfassenden Ideologie, an der unermüdlich geschmiedet wurde. Unter anderem war das Problem der Beziehung zur deutschen Klassik und zum Neuhumanismus sowie der Aufstellung einer eigenen geistigen Genealogie dringend zu lösen. Winckelmann geriet ins Visier der marxistischen Ästhetik in Folge der üppigen Festlichkeiten anlässlich des hundertsten

¹⁰ IVANOV V. I. Ėllinskaja religija stradajuščego boga. In: *Novyj put'*. 1904. Nr. 2. S. 60–62; vgl.: S. 65, 67.

¹¹ IVANOV V. I. Gete na rubeže dvuch stoletij. In: *Istorija zapadnoj literatury (1880–1910)*. Pod red. F. D. Batjuškova. M. 1912. Bd. I. Kn. 2. S. 120–121.

¹² METNER Ė. K. Razmyšlenija o Gete. M. 1914. Kn. 1. S. 411.

¹³ Vološin erwähnt Winckelmann im Nachruf für A. Böcklin (*Russkij Turkestan*. 1901, Nr. 14 vom 31. Januar. S. 2), in Entwürfen zum Aufsatz „Duch gotiki“ („Duch gotiki“ – neosuščestvlenij zamysel M. A. Vološina. Publ. A. V. Lavrova. In: *Russkaja literatura i zarubežnoe iskusstvo*. L. 1986. S. 317–346) und im Brief an Ju. L. Obolenskaja vom 7. Februar 1914 (IRLI, Bestand 562, Inventarliste 3, Nr. 82, Bl. 26).

Todestages von Goethe.¹⁴ Sie gaben Anstoß zu einer Neuauflage der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ (die Übersetzung von S. Šarova und G. Jančevckij wurde geprüft und korrigiert),¹⁵ die mit einer richtungsweisenden Einleitung von M. A. Lifšic versehen wurde.¹⁶ Dieser zeigte hier eine für die meisten sowjetischen Autoren untypische Belesenheit sowohl in der deutschen Literatur der Vergangenheit als auch in den neuesten Veröffentlichungen (sogar in der nationalsozialistischen Presse). Die Meinungen seiner Vorläufer und Opponenten legt Lifšic auffallend ausführlich dar. Vulgarsoziologische Gleichstellungen und pauschale Vergleiche finden sich recht selten in seinem Aufsatz.¹⁷

Am Anfang der Abhandlung werden Winckelmanns „Verdienste“ um die Vorbereitung der Französischen Revolution zum ersten Mal in der russischsprachigen Tradition gewürdigt. Weiter folgt der Verfasser einem klaren, aus marxistischer Sicht unumstößlichen Schema, indem er Winckelmanns Einschätzung durch deutsche Denker und Literaten schildert. Die Geschichte der deutschen Auseinandersetzung mit Winckelmanns Gedankengut unterteilt Lifšic in drei Perioden, die von drei Epochen des Klassenkampfes geprägt seien. Zu ihren Anfangspunkten werden daher erklärt: 1. Der Ausbruch der Französischen Revolution; 2. Das Hinaustreten des Proletariats auf die Bühne der Geschichte (also die 1840er Jahre); 3. Der Sieg der Oktoberrevolution. Winckelmanns Antikebild wird als Manifestation des aufklärerischen Optimismus und humanistischer Prinzipien verstanden, das die Möglichkeit der Auflösung gesellschaftlicher Widersprüche verkündet habe. Als solches habe es während der ersten Periode seine Bedeutung für progressive bürgerliche Geister wie Goethe, W. v. Humboldt und Hegel behalten. Im Folgenden sei aber Winckelmanns Antikebild zunehmend angefochten und zielbewusst zerstört worden (zuerst von J. J. Bachofen und F. von Baader, dann von J. Burckhardt, Th. Mommsen, letztendlich von F. Nietzsche und H. S. Chamberlain), was – wie nicht schwer zu erraten ist – aus der sich verschärfenden Krise der bürgerlichen Kultur und ihrer Dehumanisierung resultiere. Diese Tendenzen hätten während der dritten Periode, der Agonie der bürgerlichen Gesellschaft, in kulturologischen Konzepten von K. Scheffler, A. Bäumler und A. Rosenberg ihren Höhepunkt erlebt. Zugleich wird eine Brücke

¹⁴ Siehe dazu: BAZILEVIČ V., LISENKOV E., MAKASIN S., MAŠKOVCEV N., ÉTINGER P. Getevskie dni v SSSR. In: Literaturnoe nasledstvo. M.; L. 1932. Bd. 4/6. S. 1041–1060.

¹⁵ VINKEL'MAN I. I. Istorija iskusstva drevnosti. Perevod s izdanija 1763 g. S. Šarovoj i G. Jančevckogo (1890 g.). Vnov' prored. i snabžennyj primeč. prof. A. A. Sidorovym i S. I. Radcigom. L. 1933.

¹⁶ Lifšics Hauptthesen wurden wohlwollend in Rezensionen wiederholt: KONDRAT'EV S. P. In: Plakat i chudožestvennaja reprodukcija. 1934. Nr. 4. S. 21–23; LUKAČ G. In: Izvestija. 1934. Nr. 71 (5319) vom 24. März. S. 4; MIHAJLOV A. In: Krasnaja nov'. 1935. Nr. 4. S. 249–251.

¹⁷ Als eines der wenigen Beispiele dafür kann jedoch Lifšics Interpretation der Apoll von Belvedere-Beschreibung gelten; sie sei ein allegorischer Ausdruck fortschrittlicher Seiten der bürgerlichen Gesellschaft: „В образе Аполлона перед нами аллегорическое выражение прогрессивных сторон буржуазного строя“ (VINKEL'MAN I. I. Istorija iskusstva drevnosti. Perevod s izdanija 1763 g. S. LII).

zu Winckelmann und zur deutschen Klassik geschlagen: die sowjetische Kultur sei ein rechtmäßiger Nachfolger ihres Humanismus, was in Folge der kritischen Auseinandersetzung von K. Marx mit der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ und Goethes Schriften erst möglich geworden sei.

Ein Jahr später veröffentlichte V. R. Grib, ein anderer sowjetischer Ästhetiker, einen Artikel über Winckelmanns Schönheitslehre.¹⁸ Für das Thema ist sein Abschlussteil von Interesse – hier wird versucht, die Bedeutung Winckelmanns für den sozialistischen Realismus zu untermauern. Als Ausgangspunkt wird M. Gor'kij's Aussage während eines Treffens auf der Ausstellung „15 Jahre sowjetische Kunst“ genommen – die sowjetischen Künstler sollten eine gewisse Idealisierung der sie umgebenden Realität und des neuen Menschen nicht vermeiden, da auch die antiken Bildhauer ihre Mitbürger nicht so dargestellt hätten, wie sie wirklich gewesen seien, sondern etwas idealisiert. Im Einklang mit dem großen proletarischen Dichter ruft Grib zur Darstellung des Schönen und Heroischen auf, das aus den neuen, sozialistischen Verhältnissen entstehe. Bei ihrer idealisierten Darstellung sei Winckelmanns Lehre auch für sozialistische Künstler von Nutzen.¹⁹ Lifšics und Grib's Aufsätze wiesen dem deutschen Kunstgelehrten einen ehrenhaften Platz in der herrschenden Doktrin zu, der während der kommunistischen Ära nie revidiert wurde. Im inneren Ringen mit diesem Konzept begann Anfang der 1980er Jahre I. E. Babanov (ein an der Menschenrechtsbewegung beteiligter Kunsthistoriker und Übersetzer) die Arbeit an einer rein akademischen, reichlich kommentierten Winckelmann-Ausgabe, die erst 2000 posthum erschien.

Wie die vorliegende Monographie zeigt, ließen sich russische Vertreter unterschiedlicher sozialer Gruppen und künstlerischer Richtungen im Laufe von 250 Jahren von den Schriften Winckelmanns inspirieren, bezogen Position zu seinen Ideen bzw. waren bestrebt, ihn in die eigene geistige Genealogie einzugliedern, – Klassizisten und Romantiker, Goetheaner und Schellingianer, Nietzscheaner und Marxisten. Einer der Hauptgründe für diese breite und dauerhafte Relevanz liegt zweifellos darin, dass Winckelmann erstmals versucht hatte, die in die Zukunft gerichtete geistige Botschaft des griechischen Altertums zu erfassen, nolens volens damit einen enormen Beitrag zur Identitätsbildung der europäischen Kultur leistete und dadurch zu einer Schlüsselfigur moderner Geistesgeschichte wurde. Dies erklärt sowohl die lang währende Wirksamkeit seines Gedankengutes in Russland als auch den ehrenhaften Platz in den universitären Programmen, den Winckelmann unter unterschiedlichsten politischen Umständen eingenommen hat. Die Kenntnis seiner Schriften wird als unabdingbarer Teil der geisteswissenschaftlichen Bildung betrachtet, und dies wird sich anscheinend nicht so bald ändern.

¹⁸ GRIB V. R. Učenie Vinkel'mana o krasote. In: Literaturnyj kritik. 1934. Heft 12. S. 54–68.

¹⁹ Ebenda. S. 65.

ABKÜRZUNGEN

Archive

GIM	Gosudarstvennyj istoričeskij muzej (Staatliches Museum für Geschichte, Moskau)
GARF	Gosudarstvennyj archiv Rossijskoj federacii (Staatliches Archiv der Russischen Föderation, Moskau)
RGALI	Rossijskij gosudarstvennyj archiv literatury i iskusstva (Russisches Staatliches Archiv für Literatur, Moskau)
RGIA	Rossijskij gosudarstvennyj istoričeskij archiv (Russisches Staatliches Archiv für Geschichte, St. Petersburg)
RGB	Rossijskaja gosudarstvennaja biblioteka (Russische Staatliche Bibliothek, Moskau)
RNB	Rossijskaja nacional'naja biblioteka (Russische Nationalbibliothek, St. Petersburg)
IRLI	Institut russkoj literatury (Institut für russische Literatur bzw. Puškinskij Dom, St. Petersburg)

Einzelne Wörter

akad.	akademik	M.	Moskau, Moskva, Main
Aufl.	Auflage	otv.	otvetstvennyj
Ausg.	Ausgabe	Pg.	Petrograd
b-ka	biblioteka	podg.	podgotovka, podgotovil(i)
bibliogr.	bibliografičeskij	predisl.	predislovie
biogr.	biografičeskij	primeč.	primečanija
č.	časť	prored.	proredaktirovannyj
čl.-korr.	člen-korrespondent	publ.	publikacija
čt.	čtenie	red.	redakcija, redaktor
dopoln.	dopolnenie, dopolnennoe	RO PD	Rukopisnyj otdel Puškinskogo Doma
éd.	édition	ser.	serija
Fr.	Frankfurt	sost.	sostavil(i), sostavitel', sostavlenie
franc.	francuzskij	SPb.	Sankt Petersburg, St.-Pétérsbourg, Sankt-Peterburg
filol.	filologičeskij	tekstol.	tekstologičeskaja
isprav.	ispravlennoe	vvod.	vvodnyj(aja)
izd.	izdanie		
LGU	Leningradskij gosudarstvennyj universitet		

LITERATURVERZEICHNIS

I. Winckelmann-Texte

a) deutsch

- [WINCKELMANN J. J.] Gedancken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst. Friedrichstadt 1755 (2. verm. Ausg.: Dresden; Leipzig 1756).¹
- WINCKELMANN J. J. Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst; und Beantwortung des Sendschreibens über diese Gedanken. [S. 1.] 1756.
- WINCKELMANN J. J. Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst. In: Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste. Leipzig 1759. Fünften Bandes erstes Stück. S. 1–13.
- WINCKELMANN J. J. Von der Grazie in Werken der Kunst. In: Ebenda. S. 13–23.
- WINCKELMANN J. J. Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom. In: Ebenda. S. 33–41.
- WINCKELMANN J. J. Anmerkungen über die Baukunst der Alten. Leipzig 1762.
- WINCKELMANN J. J. Sendschreiben von den herkulanischen Entdeckungen an den [...] Herrn Heinrich Reichgrafen von Brühl [...]. Dresden 1762.
- WINCKELMANN J. J. Geschichte der Kunst des Alterthums. Dresden 1764.
- WINCKELMANN J. J. Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst. Dresden 1766.
- WINCKELMANN J. J. Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums. Dresden 1767.
- WINCKELMANN J. J. Geschichte der Kunst des Alterthums. Nach dem Tode des Verfassers herausgegeben und dem Fürsten W. A. von Kaunitz-Rietberg gewidmet von der Kaiserlichen Königlich Akademie der Bildenden Künste. Wien 1776. Th. 1–2.
- Winckelmanns Briefe an seine Freunde. Hrsg. von K. W. Daßdorf. Dresden 1777–1778. Th. 1–2.
- WINCKELMANN J. J. Werke. Hrsg. von C. L. Fernow [Bd. 3–8 von H. Meyer und J. Schulze; Bd. 9–11 von F. Förster]. Dresden [ab Bd. 9 Berlin] 1808–1825. Bd. 1–11.
- WINCKELMANN J. J. Sämmtliche Werke. Einzige vollständige Ausgabe. Hrsg. von J. Eiselein. Donauöschingen 1825–1829. Bd. 1–12.
- WINCKELMANN J. J. Werke. Dresden 1839. Bd. I [unvollend. Ausg.].
- WINCKELMANN J. J. Kunsttheoretische Schriften. Baden-Baden 1962–1971. Bd. I–X (Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Bd. 330, 337–339, 343–345, 348–349 [Faksimileneudrucke der Originalausgaben]).
- WINCKELMANN J. J. Antike und deutsche Klassik. Studien und Aufsätze zur bildenden Kunst. Hrsg. von W. Senff. Leipzig 1963.
- WINCKELMANN J. J. Geschichte der Kunst des Altertums. Vollständige Ausgabe. Hrsg. von W. Senff. Weimar 1964.
- WINCKELMANN J. J. Kleine Schriften. Vorreden. Entwürfe. Hrsg. von W. Rehm. Mit einer Einleitung von H. Sichtermann. Berlin 1968.
- WINCKELMANN J. J. Briefe. In Verbindung mit H. Diepolder hrsg. von W. Rehm. Berlin 1952–1957. Bd. I–IV.
- WINCKELMANN J. J. Schriften und Nachlaß. Mainz 1996–2003. Bd. 1–5 [Ausg. wird fortgesetzt].

¹ Der Titel dieses Werks wird in der Orthographie der zweiten Ausgabe zitiert: „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst“.

b) französisch

- WINCKELMANN J. J. Histoire de l'art chez les anciens. Ouvrage traduit de l'allemand [par G. Sellius et rédigé par J. B. R. Robinet de Chateaugiron]. Amsterdam 1766. T. 1–2.
- [WINCKELMANN J. J.] Réflexions sur la Grâce dans les Ouvrages de l'Art d'après M. l'Abbé Winckelmann. In: Variétés littéraires, ou Recueil de pièces tant originales que traduites, concernant la Philosophie, la Littérature & les Arts. Paris 1770. T. 3. P. 554–575.
- WINCKELMANN J. J. Lettres familières [traduit par H. Jansen]. Amsterdam; Paris 1781. Vol. 1–2.
- WINCKELMANN J. J. Histoire de l'art de l'Antiquité. Traduit de l'Allemand par M. Huber. Leipzig 1781–1784. T. 1–3 [2. Aufl.: Paris 1789].
- WINCKELMANN J. J. Remarques sur l'architecture des anciens [...]. [Remarques sur l'architecture de l'ancien temple de Girgenti en Sicile. Traduit par H. Jansen]. Paris 1783.
- WINCKELMANN J. J. Recueil de lettres sur les découvertes faites à Herculanum, à Pompeii, à Stabia, à Caserte et à Rome [...]. Traduit de l'allemand [par H. Jansen]. Paris 1786.
- WINCKELMANN J. J. Recueil de différentes pièces sur les arts. Traduit de l'allemand [par H. Jansen]. Paris 1786.
- WINCKELMANN J. J. Description de l'Apollon du Belvedere. In: Le conservateur ou bibliothèque choisie de littérature, de moralité et d'histoire. Paris; Lion 1787. T. 1. P. 97–101.
- WINCKELMANN J. J. Histoire de l'art chez les anciens, traduit de l'allemand [par H. Jansen], avec des notes historiques et critiques de différens auteurs [...]. Paris an II [1794]–an XI [1803]. T. 1–3.
- De l'Allegorie, ou Traités sur cette matière par Winckelmann, Addison, Sulzer etc. [Traduit par H. Jansen]. Paris an VII [1799].

c) russisch

- [VINKEL'MAN I. I.] Opisanie Apollona Bel'vederskogo. In: Čtenie dlja vkusa, razuma i čuvstvovanij. 1791. Č. I. Nr. 23. S. 361–365.
- [VINKEL'MAN I. I.] Zamečanija o prelesti v proizvedenijach iskusstva, po rukovodstvu abbata Vinkel'mana. In: Čtenie dlja vkusa, razuma i čuvstvovanij. 1792. Č. V. Nr. 17–18. S. 261–272 (Unterschrieben mit kyrillischem Buchstaben „C“).
- [VINKEL'MAN I. I. Apollon Bel'vederskij, Laokoon.] In: ČEKALEVSKIJ P. P. Rassuždenije o svoobodnyh chudožestvach s opisaniem nekotorych proizvedenij rossijskich chudožnikov. SPb. 1792. S. 52–56, 75–79.
- [VINKEL'MAN I. I.] Apollon Bel'vederskij, Laokoon. In: Žurnal izjaščnych iskusstv. 1807. Kn. III. S. 35–38, 39–43 (mit Unterschrift: „Košanskij“).
- [VINKEL'MAN I. I.] Apollon Bel'vederskij. In: Utrennjaja zarja. 1807. Kn. V. S. 243–246 (mit Unterschrift: „s francuzskogo Vladimir Antonskij“).
- [VINKEL'MAN I. I.] Opisanie Laokoona; Opisanie Gerkulesa Farneszkogo; Opisanie Apollona Bel'vederskogo; Opisanie Meleagra, nespravedlivo nazvannogo Antinoem; Opisanie Venerij Medicejskoj; Opisanie mnimogo umirajuščego bojca. In: PISAREV A. A. Načertanie chudožestv, ili Pravila v živopisi, skul'pture, gravirovanii i architekture s prisovokupleniem raznyh otryvkov kasatel'no chudožestv, vybrannyh iz lučšich sočinitelej. SPb. 1808. S. 42–44, 45–46, 46–49, 49–51, 51–52, 52–54.
- [VINKEL'MAN I. I.] Apollon Bel'vederskij (Iz Vinkel'mana) [perevod P. A. Nikol'skogo]. In: Naučnaja biblioteka Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta. Archiv „Vol'nogo obščestva ljubitelej slovesnosti, nauk i chudožestv“, Nr. 108.5, Bl. 1–2 [am 18. September 1812 von P. A. Nikol'skij in der Versammlung von „Vol'noe obščestvo“ verlesen; den Text siehe: Kap. VIII, 2].
- [VINKEL'MAN I. I. Izvlečenija iz „Istorii iskusstva drevnosti“:] 1) O proischoždenii chudo-

- žestv. In: Žurnal izjaščnych iskusstv. 1823. Č. 1. Nr. 1. S. 18–24; 2) O raznyh veščestvach, upotrebljavščichsja v proizvedenijach vajanija. In: Ebenda. Nr. 2. S. 101–116; 3) O vlijanii klimata, odnoj iz glavnejšich pričin različija v chudožestvach, po različiju narodov. In: Ebenda. Nr. 3. S. 194–209; 4) O charaktere chudožestv u egiptjan i pričinach onogo. In: Ebenda. Nr. 4. S. 265–279; 5) O drevnejšem stile chudožestv u egiptjan. In: Ebenda. Nr. 5. S. 349–361; Nr. 6. S. 433–440; 6) O pozdnejšem stile chudožestv u egiptjan. In: Ebenda. 1825. Č. 2. Nr. 1. S. 1–8; 7) O mehaničeskoj časti chudožestv u egiptjan. In: Ebenda. Nr. 2. S. 1–9; Ebenda. Nr. 3. S. 1–10.
- VINKEL'MAN I. I. Istorija iskusstva drevnosti. S priloženiem izbrannyh melkich sočinenij i biografiej Vinkel'mana, sost. prof. Ju. Lessingom. Perevod s lejpcigskogo izdanija 1881 g. S. Šarovoj. Pod red. direktora Revel'skoj Aleksandrovskej gimnazii G. Jančeveckogo. Revel' 1890 (Izd. žurnala „Gimnazija“).
- VINKEL'MAN I. I. Istorija iskusstva drevnosti. Perevod s izd. 1763 g. S. Šarovoj i G. Jančeveckogo (1890 g.). Vnov' prored. i snabžennyj primeč. prof. A. A. Sidorovym i S. I. Radcigom. L. 1933.
- VINKEL'MAN I. I. Izbrannye proizvedenija i pis'ma. Perevod A. A. Aljavidinoj. Vstup. stat'ja i red. B. Pšibyševskogo. M.; L. 1935 (Nachdruck: M. 1996).
- VINKEL'MAN I. I. Pis'mo G. K. Val'teru ot 18 marta 1763 goda. Publ. A. N. Egunova In: Neizdannye pis'ma inostrannyh pisatelej XVII–XIX vekov iz leningradskih rukopisnyh sobranij. Pod red. akad. M. P. Alekseeva. M.; L. 1960. S. 162–166.
- VINKEL'MAN I. I. Istorija iskusstva drevnosti. Vstup. tekst L. Ja. Rejngardt. In: Pamjatniki mirovoj estetičeskoj mysli. Estetičeskie učenija XVII–XVIII vekov. M. 1964. S. 465–484.
- VINKEL'MAN I. I. Mysli o podražanii grečeskim proizvedenijam v živopisi i skul'pture (ran'njaja red.). Publ. podg. I. N. Kuznecov. M. 1992.
- VINKEL'MAN I. I. Istorija iskusstva drevnosti. Malye sočinenija. Izd. podg. I. E. Babanov. SPb. 2000.

d) *polnisch*

- POTOCKI S. K. O sztuce u dawnych, czyli Winkelman polski. Warszawa 1815. Cz. I–III.
- POTOCKI S. K. O sztuce u dawnych, czyli Winkelman polski. Oprac. J. Ostrowski, J. Śliwa. Warszawa 1992. Cz. I–III (Cz. IV: Bibliografia i indeksy).

e) *tschechisch*

- WINCKELMANN J. J. Dějiny umění starověku. Překlad J. Stromšíka. 1. vyd. Praha 1986.

f) *italienisch*

- WINCKELMANN G. Monumenti antichi inediti, spiegati ed illustrati. Roma 1767. Vol. I–II.
- WINCKELMANN G. Storia delle arti del disegno presso gli antichi [...] tradotta dal tedesco con note originale degli editori [...]. Milano 1779. Vol. I–II.
- WINCKELMANN G. Storia delle arti del disegno presso gli antichi [...] tradotta dal tedesco e [...] corretta e aumentata dall'abate Carlo Fea [...]. Roma 1783–1784. Vol. I–III.

g) *englisch*

- WINCKELMANN J. J. Reflections on the Painting and Sculpture of the Greeks: with Instructions for the Connoisseur, and an Essay on Grace in Works of Art. Translated from German Original [...] by H. Fusseli. London 1765.
- WINCKELMANN J. J. The History of Ancient Art among the Greeks. Translated from the German by G. H. Lodge. London 1850.

II. Quellen

A. Unveröffentlichte Quellen

1. Archivbestände

- GARF, Bestand 279 (I. D., E. B. i V. E. Jakuškin).
- GARF, Bestand 728 (Zimnij dvorec).
- IRLI, Bestand 26 (M. P. Pogodin).
- RGIA, Bestand 789 (Petersburger Akademie der Schönen Künste).
- RGB, Bestand 64 (Vjazëmy).
- RNB, Bestand 542 (A. N. Olenin).
- RNB, Bestand 850 (S. P. Ševyrev).
- RNB, Bestand 871 (J. Stählin).
- RNB, Bestand 499 (M. N. Murav'ev).

2. Einzelne Archiveinheiten

- [ANONYM.] Raznye zamečanija pokojnogo Švarca. In: RNB, OSRK, Q.III.112.
- BUHLE J. G. Entwurf eines Journals für die schönen Künste und den Kunstgeschmack in Rußland. In: RNB, Bestand 499, Nr. 99.
- Catalogue des livres qui composent la bibliothèque de son Excellence Monsieur d'Ouvaroff. MDCCCXIV. In: GIM, Bestand 17, Inventarliste 1, Nr. 133.
- Catalogue de la bibliothèque de son Excellence M. le Comte Serge d'Ouvaroff. Vol. 1: Théologie, histoire des religions, jurisprudence, sciences, arts, et métiers [kurz nach 1846]. In: GIM, Bestand 17, Inventarliste 1, Nr. 136.
- GOLICYN B. V. Pis'ma k N. P. Golicynoj (1790). In: RGB, Bestand 64, Karton 93, Nr. 44.
- GOLICYN B. V. Zametki i dokumenty, svjazannye s putešestviem po Italii [1790–1791]. In: RGB, Bestand 64, Karton 113, Nr. 3.
- GOLICYN D. A. Opisanie znamenitych proizvedenijami škol i vyšedšich iz onych chudožnikov (1767–1768). In: RGIA, Bestand 789, Inventarliste 1, Teil 1, Nr. 1927.
- GOLICYN D. A. O pol'ze, o slave i pročem chudožestv (1766). In: RGIA, Bestand 789, Inventarliste 1, Teil 1, Nr. 246.
- GOLICYN D. A. O risunke (1769). In: RGIA, Bestand 789, Inventarliste 1, Teil 1, Nr. 368.
- KRYLOV M. G. Otčety o rabote. In: RNB, Bestand 542, Nr. 526.
- L'VOV N. A. Putevaja tetrad' Nr. I. In: IRLI, 16470.
- MAJKOV A. N. Otryvki stat'i po istorii iskusstv. In: IRLI, 16623.
- MAJKOV A. N. Otryvok stat'i ob iskusstve. In: IRLI, 16593.
- MAJKOV A. N. Otryvok stat'i „K istorii religioznych napravlenij i o vlijanii ich na iskusstvo“. In: IRLI, 16599.
- MAJKOV A. N. Pis'ma rodnym. In: IRLI, 16994.
- MAJKOV A. N. Porjadok putešestvija besporjadočnych putešestvennikov (1842). In: IRLI, 17305.
- [MICHAJLOVSKIJ-DANILEVSKIJ A. I.] Istorija iskusstv, prepodavaemaja professorom Fiorillo i načertannaja Aleksandrom Michajlovskim-Danilevskim. Gettingen. Ot 1-go nojabrja 1809 do poslednich čisl marta 1810. In: RNB, Bestand 488, Nr. 65.
- MICHAJLOVSKIJ-DANILEVSKIJ A. I. Putešestvie po Italii. In: RNB, Bestand 488, Nr. 1–2.
- MICHAJLOVSKIJ-DANILEVSKIJ A. I. Vypiski iz knig, čitannyh v Gettingene (1810–1811). In: RNB, Bestand 488, Nr. 39.
- OLENIN A. N. Otryvok dlja avtobiografii. In: RGB, Bestand 211, Nr. 3622.
- OLENIN A. N. Pis'mo Batjuškovu 10 nojabrja 1818. In: GARF, Bestand 273, Inventarliste 1, Nr. 1161, Bl. 9–12.

- ROŽALIN N. M. Pis'ma (3) S. P. Ševyrevu. In: RNB, Bestand 850, Nr. 471.
- J. Schouwallow. Sa vie publique et privée sous les regnes d'Elisabeth, de Pierre III et Catherine II. In: GARF, Bestand 728, Inventarliste 1, Nr. 112.
- ŠEVYREV S. P. Dnevnik 1829–1830 gg. In: RNB, Bestand 850, Nr. 14.
- ŠEVYREV S. P. Dnevnik. 1/13 ijulja 1830–nojabr' 1831 g. In: RNB, Bestand 850, Nr. 17.
- ŠEVYREV S. P. Dnevnik. 11 nojabrja 1831–18 fevralja 1839 g. In: RNB, Bestand 850, Nr. 18.
- ŠEVYREV S. P. Pis'ma M. P. Pogodinu. In: IRLI, Bestand 26, Nr. 14.
- ŠEVYREV S. P. Vypiski iz knigi I. I. Vinkel'mana „Istorija iskusstva drevnosti“ [ohne Datum]. In: RNB, Bestand 850, Nr. 43.
- TOLSTOJ F. P. Al'bom illjustracij k Ščerbine. In: RNB, Bestand 785, Nr. 1.
- TURGENEV AN. I. [Pis'ma iz Italii] Šarlja Djupati [um 1800]. In: RNB, Bestand 286, Inventarliste 2, Nr. 323.
- [VOLOŠIN M. A.] Briefe an Ju. L. Obolenskaja. In: IRLI, Bestand 562, Inventarliste 3, Nr. 82.
- Žurnal izjaščnych iskusstv, izdannij na 1807 god I. G. Bule, nadvornym sov[etnikom] i professorom publičnym ordinarnym pri Moskovskom universitete. Perevod Nikolaja Košan-skogo. Č. 1–3. In: RNB, Bestand 1000, Inventarliste 2, Nr. 191.

B. Veröffentlichte Quellen

1. Einzelausgaben und Beiträge in Periodika

- ADELUNG F. Die Korsinischen Thüren in der Kathedralekirche zur Heil. Sophia in Novgorod. Berlin 1823.
- D'AGINCOUR S. Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IV-ième siècle jusqu'à son renouvellement au XVI-ième. Paris 1823. Vol. 1–6.
- [ANAKREONT.] Stichotvorenje Anakreona Tijskogo. Perevel *** [N. A. L'vov]. SPb. 1794.
- ANDREEV A. N. Živopis' i živopiscy glavnejšich evropejskich škol. SPb. 1857.
- ANNENKOV P. V. Parižskie pis'ma. Izd. podg. I. N. Konobeevskaja. M. 1983.
- ANNENKOV P. V. Pis'ma iz-za granizy. In: Otečestvennye zapiski. 1841. Bd. 5. Smes'. S. 31–34 (Pis'mo IV).
- ANNENSKIJ I. F. Knigi otaženij. Izd. podg. N. T. Ašimbaeva, I. I. Podol'skaja, A. V. Fedorov. M. 1979.
- [ANONYM.] Rassuždenie o dostoinstve drevnej skul'ptury. In: Kalliopa. 1815. Č. 1. S. 123–134.
- ARCHENHOLZ J. W. England und Italien. Leipzig 1785. Bd. I–III.
- Archiv brat'ev Turgenevych. SPb. [dann Pg.]. 1911–1921. Vyp. 1–5.
- Archiv Bryllovych. Red. i primeč. I. A. Kubasova. SPb. 1900.
- Archiv knjazja Voroncova. M. 1871–1895. Bd. I–XL.
- Arzamas i arzamassskie protokoly. Vvod. stat'ja, red. i primeč. k nim M. S. Borovkovo-Majkovo. Predisl. D. Blagogo. L. 1933.
- AVDEEV A. A. Ob''jasnitel'nye zamečanja k pis'mam iz Rima i Neapolja, pomeščennym v III knige „Propileev“ (po povodu kritičeskoj stat'i v Nr. 10 „Biblioteki dlja čtenija“ 1853 goda). In: Propilei. M. 1854. Kn. IV. S. I–VIII (Anhang, getrennte Paginierung).
- AVDEEV A. A. Pis'ma iz Rima i Neapolja. M. 1858. Kn. III. S. 209–244.
- [AVVAKUM PETROV.] Kniga besed protopopa Avvakuma. Pg. 1917.
- BACHMANN C. F. Die Kunstwissenschaft in ihrem allgemeinen Umrisse dargestellt für akademische Vorlesungen. Jena 1811.
- BAKMEISTER I. Istoričeskoe izvestie o izvajanom konnom izobraženii Petra Velikogo [...]. Perevedeno N. Karandaševym. SPb. 1786.
- Baron Del'vig. Materialy biogr. i literaturnye, sobrannye Ju. Verchovskim. Pb. 1922.

- BARTHELEMY J. J. Voyage en Italie [...] avec un appendice, où se trouvent des morceaux inédits de Winckelmann, du P. Jacquier, de l'abbé Zarlino [...] et d'autres savans. Paris 1801.
- BASIN JA. I. Pravila o risovanii cvetov i fruktov k pol'ze i udovol'stviju prekrasnogo pola. M. 1799.
- BASIN JA. I. Sposob, kak v tri časa neumejuščij možet byt' živopiscem, ili Iskustvo, kakim obrazom raskrašivat' éstampy; s prisovokupleniem dvuch osoblivych pravil: 1. kak kopirovat' s originalov, i 2. kak vyučit'sja risovat' samomu bez učitelja. M. 1798.
- BATJUŠKOV K. N. Stichotvorenija. Vstup. stat'ja, red. i primeč. B. Tomaševskogo. L. 1948 (B-ka poëta, malaja ser.).
- BESTUŽEV A. A. Poezdka v Revel'. SPb. 1821.
- BESTUŽEV-MARLINSKIJ A. A. Pis'mo k izdatelju. In: Syn Otečestva. 1820. Č. 65. Nr. XLIV. S. 157–172.
- BORGNIS J. A. Traité complet de mécanique appliquée aux arts. Paris 1820.
- [BORGNIS Ž. A.] O mašinach teatral'nych. In: Žurnal izjaščnych iskusstv. 1823. Č. I. Nr. 6. S. 483–495.
- BUHLE J. G. Geschichte der neueren Philosophie seit der Epoche der Wiederherstellung der Wissenschaften. Göttingen 1800–1804. Bd. 1–6.
- BUHLE J. G. Lehrbuch der Geschichte der Philosophie und einer kritischen Literatur derselben. Göttingen 1796–1804. Th. 1–8.
- BULGARIN F. Zamečanija na stat'ju, pomeščennuju v № 45 „S[yna] O[tečestva]“ pod nazvaniem: Vozraženija na nekotorye mesta v stat'e „Akademija chudožestv“ soč[inenija] g[ospodina] O. Ignaciusa. In: Syn Otečestva. 1820. Č. 66. Nr. XLVI. S. 260–265.
- BUSLAEV F. I. Moi dosugi. M. 1886. Č. I–II.
- BUSLAEV F. I. Moi vospominanija. M. 1897.
- BUSLAEV F. I. Sočinenija. SPb. [dann L.] 1907–1930. Bd. 1–3.
- BUSLAEV F. I. Ženskie tipy v izvajanijach grečeskich bogin'. In: Propilei. 1851. Kn. I. S. 99–124.
- ČEKALEVSKIJ P. P. Opyt vajanija iz bronzy odnim priemom kolossal'nych statuj. SPb. 1810.
- ČEKALEVSKIJ P. P. Rasuždenie o svobodnych chudožestvach s opisaniem nekotorych proizvedenij rossijskich chudožnikov. SPb. 1792 (Nachdruck: M. 1997).
- CHANDLER R. Travels in Greece or an Account of a Tour Made at the Expense of the Society of Dilettanti. Oxford 1776.
- [CHEMNICER I. I.] Sočinenija i pis'ma Chemnicera po podlinnym ego rukopisjam, s biogr. stat'eju i primeč. Ja. Grota. SPb. 1873.
- CICOGNARA L. Storia della scultura [...] dal suo resorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone [...] per servire di continuazione all'opere di Winckelmann e di d'Agincour. Venezia 1813–1818. Vol. 1–3 (2. Aufl.: Prato 1823. Vol. 1–7).
- COCHIN CH. N. Voyage d'Italie. Paris 1758. Vol. 1–3.
- CREUZER G. F. Abriss der römischen Antiquitäten, zum Gebrauch bei Vorlesungen. Darmstadt 1824 (2. Aufl. 1829).
- CVETAEV L. A. Panorama Pariža, ili Opisanie sego goroda i ego dostoprimečatel'nostej. M. 1806 (2. Aufl.: M. 1822).
- DANDRÉ-BARDON M.-F. Traité de peinture suivie d'un Essai sur la sculpture et d'un Catalogue raisonné des plus fameux peintres, sculpteurs et graveurs de l'école française [...]. Paris 1765. Vol. 1–2.
- DAŠKOV D. V. Perevod dvuch statej iz Lagarpa s primečanijami na nich. In: Cvetnik. 1810. Nr. 11. S. 256–303; Nr. 12. S. 404–467.
- DAŠKOVA E. R. Zapiski. Pis'ma sester M. i K. Vil'mot iz Rossii. Pod obščej red. S. S. Dmitrieva. Sost. G. A. Veselaja. M. 1987.

- DAVID F.-A. *Eléments du dessin* [...]. Paris 1798. Vol. 1–2.
- DEL'-MEDIKO Ž. *Anatomija dlja živopiscev i skulptorov*. SPb. 1832.
- DEL'VIG A. A. *Sočinenija*. Sost., vstup. stat'ja V. É. Vacuro. L. 1986.
- DERŽAVIN G. R. *Anakreontičeskie pesni*. Izd. podg. G. P. Makogonenko, G. N. Ionin, E. N. Petrova. M. 1986.
- [DERŽAVIN G. R.] *Ob''jasnenija na sočinenija Deržavina, im samim diktovannye rodnoj ego plenjannice E. N. L'vovoj, v 1809 godu*. Izdannye F. P. L'vovym v četyrech častjach. SPb. 1834.
- DERŽAVIN G. R. *Stichotvorenija*. Red. i primeč. G. A. Gukovskogo. Vstup. stat'ja I. A. Vinogradova. L. 1933.
- DERŽAVIN G. R. *Stichotvorenija*. Vstup. stat'ja, podg. teksta i obščaja red. D. D. Blagogo, primeč. V. A. Zapadova. L. 1957.
- DERŽAVIN G. R. *Stichotvorenija*. Vstup. stat'ja G. P. Makogonenko, primeč. V. P. Stepanova. L. 1987.
- DÉZALLIER D'ARGENVILLES A.-J. *Abrégé de la vie des plus fameux peintres avec [...] quelques réflexions sur leurs caractères et la manière de connoître les dessins des grands maîtres*. Paris 1745. Vol. I–III.
- Die Kasseler Lobschriften auf Winckelmann*. Einführung und Erläuterungen von A. Schulz. Berlin 1963 (Winckelmann-Gesellschaft Stendal, Jahresgabe 1963).
- DIUPATI Š. [kollektive Übersetzung der 40 Kapitel aus „Lettres sur l'Italie“ von Ch. M. Dupaty]. In: *Prijatnoe i poleznoe preprovoždenie vremeni*. 1798. Č. XVII. S. 193–206, 273–288, 303–309, 312–318, 381–384; Č. XVIII. S. 257–262, 289–291; Č. XIX. S. 340–351, 353–362; Č. XX. S. 325–328, 337–349.
- [DIUPATI Š.] *Otryvok (iz knigi: Lettres sur l'Italie par Mr. Dupaty)*. In: *Muza*. 1796. Č. III. S. 199–205 (mit Unterschrift: „perevel A. Levanda“).
- DIUPATI Š. *Pis'ma iz „Putešestvija v Italiju“*. In: *Obrazcovye sočinenija v proze znamenitych drevnich i novych pisatelej*. M. 1811. Č. V. S. 112–129.
- DIUPATI Š. *Pis'ma iz „Putešestvija v Italiju“*. In: *Sobranie obrazcovych russkich sočinenij i perevodov v proze* [...]. 2. Aufl. M. 1824. Č. VI. S. 185–206.
- [DIUPATI Š.] *Putešestvie g. Dju Pati v Italiju v 1785 godu*. Perevod s franc. Ivana Martynova. SPb. 1800–1801. Č. 1–2 (2. Aufl.: M. 1809. Č. 1–2; 3. Aufl.: M. 1817. Č. 1–2).
- DMITRIEV M. A. *Glavy iz vospominanij moej žizni*. Podg. teksta i primeč. K. G. Bolenko, E. É. Ljaminoj i T. F. Nešumovoj. Vstup. stat'ja K. G. Bolenko i E. É. Ljaminoj. M. 1998.
- DODWELL E. *A Classical and Topographical Tour through Greece during the Years 1801, 1805 and 1806*. London 1819. Vol. 1–2.
- DUPATY CH. M. *Lettres sur l'Italie en 1785*. Paris 1788. Vol. I–II.
- DUPATY CH. M. *Lettres sur l'Italie en 1785*. Nouvelle éd., augmentée de l'éloge de l'auteur. Lausanne 1790. Vol. I–II.
- ÉKONOMID K. *Opyt o bližajšem srodstve jazyka slavjano-rossijskogo s grečeskim*. Perevod Gavriila Meglinckogo. SPb. 1828. Č. I–III.
- Établissement de l'Académie Royale de peinture et de sculpture par lettres patentes du Roy vérifiées en Parlement*. Paris 1723.
- FET A. A. *Iz-za granicy. Putevyje vpečatlenija*. In: *Sovremennik*. 1856. Nr. 11. S. 70–117; 1857. Nr. 2. S. 237–271.
- FET A. A. *Moi vospominanija*. 1848–1889. M. 1890. Č. 1–2.
- FET A. A. *Po povodu statui g. Ivanova*. In: *Chudožestvennyj sbornik*. M. 1866. Bd. 1. S. 75–92.
- FET A. A. *Sočinenija v dvuch tomach*. M. 1982. Bd. 1–2.
- [FET A. A., TOLSTOJ L. N.] *Perepiska Tolstogo s Fetom*. Publ. N. Pokrovskoj. In: *Literaturnoe nasledstvo*. M. 1939. Bd. 37/38. Kn. II. S. 208–230.

- FICHTE J. G. Über das Wesen des Gelehrten und seine Erscheinungen im Gebiete der Freiheit. Berlin 1806.
- FIORILLO J. D. Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederaufbelebung bis auf die neuesten Zeiten. Göttingen 1798–1808. Bd. 1–5.
- FIORILLO J. D. Versuch einer Geschichte der bildenden Künste in Rußland. Göttingen 1806.
- FREJGANG V. O Gettingenskom universitete (sočinenie odnogo iz molodych rossijan, kotorye tam učatsja). In: Vestnik Evropy. 1803. Č. 12. Nr. 23/24. Dekabr'. S. 166–207.
- GALIČ A. I. O prostoserdečnom. In: Sočinenija studentov Sanktpeterburgskogo Pedagogičeskogo instituta po časti éstetiki. SPb. 1806. S. 49–88.
- GALIČ A. I. Opyt nauki izjaščnogo. SPb. 1825.
- GALIČ A. I. Rospis' idealam grečeskoj plastiki. In: Letopis' fakul'tetov na 1835 god, izdanaja v dvuch knigach A. Galičem i V. Plaksiny. SPb. 1835. Kn. 1. S. 35–52.
- GAVRILOV A. M. O značenii archeologii vooščee i preimuščestvenno kak nauki o drevnich iskusstvennyh pamjatnikach, o pol'ze i celi ee i posobijach k izučeniju onoj. In: Učenyje zapiski Imperatorskogo Moskovskogo universiteta. 1834. Č. VI. Dekabr'. S. 391–417.
- GAVRILOV M. G. Rassuždenie éстетiko-moral'noe o dobrodeteli v vide krasoty duševnoj, nraštvennoj. In: Éfemeridy, ili Raznye sočinenija, kasajuščiesja drevnej literatury, izdavaemye pri Imperatorskom Moskovskom Universitete kak prodolženie trudov Vol'nogo rossijskogo sobranija. 1804. Č. I. S. 93–144.
- GAVRILOV M. G. Slovo o načale i uspechach izjaščnyh iskusstv, osoblivo nauk izjaščnyh v toržestvennom sobranii Imperatorskogo Moskovskogo universiteta ijulja 1 dnja 1810 proiznesennoe [...]. M. 1810.
- GEORGIEVSKIJ A. I. I. Vinkel'man. In: Propilei. M. 1851. Kn. I (Abt 2.). S. 3–48.
- GETE. Otryvok iz meždudejstvija k „Faustu“: „Elena“ [perevod S. P. Ševyrev]. In: Moskovskij vestnik. 1827. Č. 6. Nr. XXI. S. 3–8.
- GETE. [4 Abschnitte aus Goethes „Skizzen zu einer Schilderung Winckelmanns“:] 1) Mysli Gete o družbe. In: Moskovskij vestnik. 1827. Č. 2. Nr. VII. S. 283–284; 2) Ob izjaščnom. In: Ebenda. S. 284–286; 3) Drevnie. In: Moskovskij vestnik. 1830. Č. 3. Nr. III. S. 256–260; 4) Idolopoklonstvo. In: Ebenda. S. 261–262.
- GEVLIČ A. P. Ob izjaščnom. In: Sorevnovatel' prosveščeniya i blagotvorenija. 1818. Č. III. Kn. 7. S. 1–18; Kn. 8. S. 127–150 (als separate Broschüre: SPb. 1818).
- GLAGOLEV A. G. Zapiski russkogo putešestvennika, s 1823 po 1827. SPb. 1837. Č. I–IV.
- [GNEDIČ N. I.]. Akademija chudožestv. In: Syn Otečestva. 1820. Č. 64. Nr. XXXVIII. S. 205–226; Nr. XXXIX. S. 256–277; Nr. XL. S. 299–316.
- Gnedič N. I. Neskol'ko dannych dlja ego biografii po neizdannym istočnikam soobščil P. Tičanov. SPb. 1884.
- GNEDIČ N. I. Otryvok iz rassuždenija o vkuse, ego svojstvach i vlijanii na nravy i jazyk naroda. In: Syn Otečestva. 1816. Č. 27. Nr. II. S. 50–54.
- [GNEDIČ N. I.]. Otvet Gnediča [na pis'mo S. S. Uvarova o grečeskom ékzametre]. In: Čtenie v besede ljubitelej russkogo slova. 1813. Čt. 13. S. 69–86.
- GNEDIČ N. I. O vkuse i ego vlijanii na slovesnost' i nravy (Otryvok). In: Sorevnovatel' prosveščeniya i blagotvorenija. 1819. Č. V. Nr. III. S. 275–289.
- GNEDIČ N. I. O vol'nom perevode Bjurgerovoj ballady „Lenora“. In: Syn Otečestva. 1816. Č. 31. Nr. XXVII. S. 3–22.
- GNEDIČ N. I. Pis'mo k B[atjuškovu] o statue Míra, izvajannoj dlja grafa Rumjancova skul'ptorom Kanovoj. In: Syn Otečestva. 1817. Č. 37. Nr. XIV, vom 14. April. S. 5–53.
- GNEDIČ N. I. Pis'mo o perevode i predstavlenii tragedii Rasina „Ífigenija v Avlide“. SPb. 1815.
- GNEDIČ N. I. Rassuždenie o pričinach, zamedljajuščich uspechi našej slovesnosti. In: Opisanie toržestvennogo otkrytija Imperatorskoj Publičnoj biblioteki, byvšego genvarja 2 dnja

- 1814 goda, s čitannymi pri onom sočinenijami i raznymi do sego slučaja odnosjaščimisja svedenijami, k kotorym priobščeno istoričeskoe izvestie o sem knigochranilišče. SPb. 1814. S. 52–98.
- [GNEDIČ N. I.] Reč' [po slučaju pereimenovanija N. I. Gnediča, pomoščenika predsedatelja „Vol'nogo obščestva ljubitelej rossijskoj slovesnosti, ili Obščestva sorevnovatelej prosveščeniija i blagotvorenija“, iz početnyh v dejstvitel'nye členy sego soslovija]. In: Sorevnovatel' prosveščeniija i blagotvorenija. 1821. Č. XV. S. 129–147.
- [GNEDIČ N. I.] Stichotvorenija N. Gnediča. SPb. 1832.
- GNEDIČ N. I. Stichotvorenija. Vstup. stat'ja, podgot. teksta i primeč. I. N. Medvedevoj. L. 1956 (B-ka poëta, bol'saja ser.).
- GOLICYN D. A. O pol'ze, slave i pročem chudožestv. In: Istorija èstetiki. Pamjatniki mirovoj èstetičeskoj mysli. M. 1964. Bd. 2: Èstetičeskie učenija XVII–XVIII vekov. S. 765–767 [in Auszügen].
- [GOMER.] Iliada Gomera, perevedennaja N. Gnedičem. SPb. 1829.
- GONČAROV I. A. Literaturno-èstetičeskie stat'i i pis'ma. L. 1938.
- [GORACIJ FLAKK] Pis'mo Goracija Flakka o stichotvorstve k Pizonam, perevedeno s latin-skogo jazyka N. Popovskim. SPb. 1753.
- GORICHVOSTOV D. P. Pis'ma rossijanina putešestvovavšego po Evrope s 1802 po 1806 god. M. 1808. Kn. I–III.
- GRAEVES J. Pyramidographia, or Description of the Pyramids in Aegypt. London 1646.
- Gramota, dannaja v Moskve ot imeni aleksandrijskogo patriarcha Paisija, antiochijskogo patriarcha Makarija i moskovskogo patriarcha Ioasafa 12 maja 1668 g. In: Izvestija Imperatorskogo Archeologičeskogo obščestva. SPb. 1865. Bd. V. Vyp. 5. Stlb. 326–330.
- Grecija. Iz encyklopedii. [Perevel S. S. Bašilov.] SPb. 1769.
- GRIB V. R. Izbrannye raboty. Stat'i i lekcii po zarubežnoj literature. M. 1956.
- GRIB V. R. Učenie Vinkel'mana o krasote. In: Literaturnyj kritik. 1934. Heft 12. S. 54–68.
- GRIGORVIČ V. I. Alfavitnyj spisok dostoprimečatel'nejšich russkich i živšich v Rossii chudožnikov. In: Mesjaceslov na 1840 god. SPb. [1840]. S. 169–186.
- GRIGORVIČ V. I. Kartina Sapožnikova k basnjam Krylova. In: Biblioteka dlja čtenija. 1834. T. 3. Otdel III. S. 177–188.
- [GRIGORVIČ V. I.] Mikel' Angelo Buonarroti. In: Žurnal izjaščnych iskusstv. 1823. Č. I. Nr. 5. S. 401–419.
- [GRIGORVIČ V. I.] Nauki i iskusstva. In: Žurnal izjaščnych iskusstv. 1823. Č. I. Nr. 1. S. 2–17.
- [GRIGORVIČ V. I.] O sostojanii chudožestv v Rossii. In: 1) Severnye cvety na 1826 god, sobrannye baronom Del'vigom. SPb. 1826. S. 3–100; 2) Severnye cvety na 1827 god, sobrannye baronom Del'vigom. SPb. 1827. S. 3–30 (unterschrieben mit kyrillischen Buchstaben „B“ (d. h. V[asilij Grigorovič])).
- [GRIGORVIČ V. I.] Rafaël' Sancio. In: Žurnal izjaščnych iskusstv. 1823. Č. I. Nr. 2. S. 153–166.
- [GRIGORVIČ V. I.] Razbor Karavaževoj kartiny „Mučenie Sv. Apostola Petra“, nachodjaščej v Imp[eratorskom] Ermitaže. In: Žurnal izjaščnych iskusstv. 1823. Č. I. Nr. 1. S. 70–84.
- GRIGORVIČ V. I. Razbor sočinenija A. N. Andreeva pod zaglavijem „Živopis' i živopiscy glavnejšich evropejskich škol“. In: Dvadcat' šestoe prisuždenie učreždennyh P. N. Demidovym nagrad. 17 ijulja 1857 goda. SPb. 1858. S. 247–254.
- [GRIGORVIČ V. I.] Razbor statuj Achillesa i Gektora, proizvedennyh gospodami Gal'bergom i Krylovym. In: Žurnal izjaščnych iskusstv. Ebenda. 1825. Č. II. Nr. 2. S. 44–58.
- [GRIGORVIČ V. I.] Vzgljad na Parfenon Afinskij i izvjanija, služivšie onomu ukrašeniem, izvestnye pod imenem Èl'ginskich mramorov. In: Žurnal izjaščnych iskusstv. 1823. Č. I. Nr. 4. S. 314–334.

- GRIMM F. M. *Lettres à l'impératrice Catherine II. Publiées par J. Grot. Seconde édition, considérablement augmentée.* SPb. 1885 (Sbornik Imperatorskogo russkogo istoričeskogo obščestva. Bd. 44).
- HEYNE CH. G. *Akademische Vorlesungen über die Archeologie der Kunst des Alterthums, insbesondere der Griechen und der Römer.* Braunschweig 1821 (2. Aufl.: Braunschweig 1822).
- HEYNE CH. G. *Lobschrift auf Winckelmann.* Cassel 1778.
- HEYNE CH. G. *Sammlung antiquarischer Aufsätze.* Leipzig 1778–1779. Stücke 1–2.
- Homerische Hymnen griechisch und deutsch. Hrsg. von A. Weiher. 2. Aufl. München 1961.
- HORATIUS. *De arte poetica liber.* Lateinisch und deutsch. Einführung, Übersetzung und Erläuterung von H. Rüdiger. Zürich 1961.
- IGNACIUS O. *Vozraženija na nekotorye mesta v stat'e „Akademija chudožestv“ v № 39 „[Syna] O[tečestva]“.* In: *Syn Otečestva.* 1820. Č. 66. Nr. XLV. S. 208–219.
- JORDAN F. I. *Zapiski rektora i professora Akademii chudožestv.* M. 1918.
- Istoričeskoe opisanie monumenta, vozdvignutogo graždaninu Mininu i knjazju Požarskomu v stoličnom gorode Moskve. S prisovokupleniem imennogo spiska osob, prinesšich deneznye požertvovanija vo vsech častjach Rossii na sooruženie sего monumenta.* Izdano po rasporyjaženiju Ministerstva vnutrennich del. SPb. 1818.
- ISTOV I. [Pseud.] *Razbor idillii „Rybaki“.* In: *Blagonamerennyj.* 1822. Nr. 17. S. 134–151. Nr. 21. S. 307–317; Nr. 22. S. 323–332; Nr. 29. S. 86–100; Nr. 30. S. 121–132.
- IVANČIN-PISAREV N. D. *Novejšie stichotvorenija s pribavljeniem neskol'kich sočinenij ego v proze.* M. 1828.
- IVANČIN-PISAREV N. D. *Otečestvennaja galereja.* M. 1832. Č. I–II.
- IVANOV V. I. *Gete na rubeže dvuch stoletij.* In: *Istorija zapadnoj literatury (1880–1910).* Pod red. F. D. Batjuškova. M. 1912. Bd. 1. Kn. 2. S. 113–156.
- IVANOV V. I. *Ellinskaja religija stradajuščego boga.* In: *Novyj put'.* 1904. Nr. 1. S. 110–134; Nr. 2. S. 48–78; Nr. 3. S. 38–61; Nr. 5. S. 28–40; Nr. 8. S. 17–26; Nr. 9. S. 47–70.
- IVANOV V. I. *Ellinskaja religija stradajuščego boga. Fragmenty verstki knigi 1917 g., pogibšej pri požare v dome Sabašnikovych v Moskve.* In: *ESCHL. Tragedii. V perevode Vjačeslava Ivanova.* Izd. podg. N. I. Balašov, Dim. Vjač. Ivanov, M. L. Gasparov, G. Č. Gusejnov, N. V. Kotrelev, V. N. Jarcho. M. 1989. S. 306–350.
- IVANOV V. I. *Marginalia.* In: *Trudy i dni. Dvuchmesjačnik izdatel'stva „Musaget“.* 1912. Nr. 4/5. S. 38–45.
- IVANOV V. I. *Religija Dionisa. Ee proischoždenie i vlijanija.* In: *Voprosy žizni.* 1905. Nr. 6. S. 185–220; Nr. 7. S. 122–148.
- Izbrannye mesta iz russkich sočinenij i perevodov v proze. S pribavljeniem izvestij o žizni i tvorenijach pisatelej, kotorych trudy pomeščeny v sem sobranii.* Izdany N. Grečem [...]. SPb. 1812.
- Iz bumag Ševyрева.* In: *Russkij archiv.* 1878. Nr. 5. S. 69–87.
- Iz materialov Puškinskogo Liceja.* Publikacija N. N. Petrunin. In: *Puškin. Issledovanija i materialy.* M. 1989. Bd. 13. S. 314–327.
- Iz perepiski dejatelej Akademii nauk. Prigotovil k pečati prof. D. I. Abramovič.* L. 1925.
- Iz perepiski V. A. Solonicyna i E. P. Majkovej 1843–1844 godov.* Podgot. teksta i primeč. A. G. Grodeckoj. In: *Lica. Biogr. al'manach.* SPb. 2001. [Vyp.] 8. S. 53–132.
- [JAKOVLEV P. M.] *Chronologičeskaja rospis' izvajanim znamenitogo Antonija Kanovy.* In: *Žurnal izjaščnych iskusstv.* 1825. Č. 2. Nr. 2. S. 65–71.
- KAČENOVSKIJ M. T. *O chudožestvennych proizvedenijach kak pamjatnikach drevnich narodov, kotorye bolee ili menee izvestny potomstvu po mere uspechov ich v izjaščnych*

- iskusstvach. Reč' v Imperatorskom Moskovskom universitete po slučaju godičnogo toržestva 5-go dnja ijulja 1819 goda. M. 1819.
- [KAČENOVSKIJ M. T.] Ot ljubitelja izjaščnych iskusstv k ego drugu. In: Vestnik Evropy. 1818. Č. 91. Nr. 4. S. 263–269; Č. 92. Nr. 7. S. 190–196; Č. 102. Nr. 22. S. 119–129; Č. 102. Nr. 24. S. 286–293.
- KAPNIST V. V. Pis'mo V. V. Kapnista k S. S. Uvarovu o ékzametre. In: Čtenie v besede ljubitelej russkogo slova. 1815. Čt. 15. S. 18–42.
- KARAMZIN N. M. Afinskaja žizn'. In: Aglaja. 1795. Kn. 2. S. 26–60.
- [KARAMZIN N. M.] O slučajach i charakterach v rossijskoj istorii, kotorye mogut byt' predmetom chudožestv. In: Vestnik Evropy. 1802. Č. 6. Dekabr'. Nr. 24 S. 289–308 (mit Unterschrift „O.O.“).
- KARAMZIN N. M. Pis'ma russkogo putešestvennika. Izd. podg. Ju. M. Lotman, N. A. Marčenko, B. A. Uspenskij. L. 1987.
- Katalogi raznym gipsovyim izobraženijam i éstampam prodažnym, po dannomu dozvoleniju ot Imperatorskoj Akademii trech znatnejšich chudožestv. [SPb.] 1768.
- KIPRENSKIJ O. A. Pis'mo iz Rima. In: Syn Otečestva. 1817. Č. XLII. Nr. XCVI. S. 3–25.
- O. Kiprenskij. Perepiska. Dokumenty. Svidetel'stva sovremennikov. Sost., tekstol. podgotovka, vstup. stat'i, komment. Ja. V. Bruka, E. N. Istrovoj. SPb. 1994.
- KJUCHEL'BEKER V. K. [Otryvok iz putešestvija po Germanii. Pis'ma XIX–XXIV]. In: Mne mozina, sobranie sočinenij v stichach i proze, izdavaemaja kn. V. Odoevskim i V. Kjučhel'bekerom. M. 1824. Č. I. S. 61–110.
- KJUCHEL'BEKER V. K. Putešestvie. Dnevnik. Stat'i. Izd. podg. [M. G. Al'tšuller,] N. V. Koroleva, V. D. Rak. L. 1979.
- V. K. Kjučhel'beker, 1797–1846 gg. Biogr. očerk i perepiska s literatorami, 1817–1825. Soobšč. Ju. V. Kosovoj. In: Russkaja starina. 1875. Bd. XIII. Nr. 7. S. 333–353.
- KLASSOVSKIJ V. I. Sistematičeskoe opisanie Pompei i otkrytych v nej drevnostej s monografiju Vezuvija i očerkom Gerkulanuma. SPb. 1848.
- LENIN E. The Poetics of Afanasy Fet. Köln; Weimar, Wien 2002 (Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte, Reihe A, Neue Folge, Bd. 39).
- Kniga dlja čtenija v pol'zu načinajuščich učit'sja nemeckomu jazyku. M. 1838.
- KNJAŽNIN JA. B. Reč', govorenaja v publičnom sobranii Imperatorskoj Akademii Chodožestv, pri vypuske iz onoj pitomcev v 1779 godu. In: KNJAŽNIN JA. B. Sočinenija. SPb. 1847–1848. Bd. I. S. 583–594.
- KOCEBU A. Vospominanija, ostavšiesja o Pariže v 1804 godu. SPb. 1805.
- KOMAROVSKIJ V. A. Stichotvorenija. Proza. Pis'ma. Materialy k biografii. SPb. 2000.
- KOŠANSKIJ N. M. Pamjtnik Požarskomu v Moskve. In: Žurnal izjaščnych iskusstv. 1807. Kn. II. S. 51–64.
- K. R. Izbrannaja perepiska. Sost. L. I. Kuz'mina. SPb. 1999.
- KRAŠENINNIKOV S. P. O pol'ze nauk i chudožestv. In: Toržestvo Akademii Nauk na voždennyj den' tezoimenitstva eja Imperatorskogo veličestva deržavnejšija i nepobedimejšija velikija gosudaryni imperatricy Elizavety Petrovny samoderžicy vserossijskija, publično govorennyimi rečmi i illjuminacieju prazdnovannoe sentjabrja 6 dnja 1750 goda. SPb. 1750. S. 55–98.
- Kratkij i vseobščij čertež nauk i svobodnych chudožestv. Rossijskoe sočinenie. M. 1792.
- Kratkoe rukovodstvo k istorii svobodnych chudožestv. V pol'zu vospitannikov Imperatorskoj Akademii chudožestv. SPb. 1794.
- [KRONEBERG I. JA.] Istoričeskij vzgljad na éstetiku. In: Brošjurki. 1830. Nr. I. S. 3–36 (Fassung letzter Hand in: Minerva Ivana Kroneberga. 1835. Č. I. S. 123–154).
- [KRONEBERG I. JA.] Mater'jaly po istorii éstetiki. In: Brošjurki. 1831. Nr. VI. S. 5–82.

- KRYLOV M. G. Rassuždenie ob izmenenijach vkusa i o duche sovremennykh chudožnikov. In: *Sorevnovatel' prosveščeniya i blagotvorenija*. 1825. Č. XXX. Kn. VI. S. 306–322.
- KRYLOV M. G. Rassuždenie o važnosti celi izjaščnykh iskusstv. In: *Sorevnovatel' prosveščeniya i blagotvorenija*. 1825. Č. XXXII. Kn. X. S. 41–119.
- KRYLOV M. G. Razbor nekotorykh skul'pturnykh proizvedenij. In: *Sorevnovatel' prosveščeniya i blagotvorenija*. 1825. Č. XXXI. Kn. IX. S. 264–290.
- KUDRIJAVCEV P. N. Bel'veder (Iz putevykh zapisok russkogo). In: *Otečestvennye zapiski*. 1846. Bd. 45. Nr. 3. Smes'. S. 14–42.
- KUDRIJAVCEV P. N. Pis'ma iz Pariža. Luvr (pis'mo pervoe). In: *Otečestvennye zapiski*. 1847. Bd. 51. Nr. 4. Smes'. S. 195–200; Bd. 52. Nr. 5. Smes'. S. 33–42.
- [KUDRIJAVCEV P. N.] Venera Miloskaja. In: *Propilei*. M. 1851. Kn. I. S. 143–152 (Unter-schrieben mit: „A. N[estroev]“).
- LA HARPE J. F. DE. Correspondance littéraire à son Altesse Impériale Monseigneur Le Grand Duc, aujourd'hui (1801) Empereur de Russie et à M. le Comte André Schuwalow, Chambellan de l'Impératrice Catherine II, depuis 1774 jusqu'à 1789. Paris 1801. Vol. I–IV.
- LA LANDE J. Voyage contenant l'histoire et les anecdotes les plus singulières de l'Italie et sa description, les usages, le gouvernement, le commerce, la littérature, les arts, l'histoire naturelle [...]. Seconde éd. Paris 1786. Vol. I–VIII.
- LANGER V. P. Kratkoe rukovodstvo k poznaniju izjaščnykh iskusstv, osnovannykh na risunke. SPb. 1841.
- LEGRAND J.-G. Monumens de la Grèce, ou Collection des chefs-d'œuvre d'architecture, de sculpture et de peinture antique [...]. Paris 1808.
- LEONT'EV P. M. O različii stilej v grečeskom vajanii. In: *Propilei*. M. 1851. Kn. I. S. 43–58.
- LEONT'EV P. M. Vospominanie o Šellinge. In: *Propilei*. M. 1854. Kn. IV. S. 583–584.
- LE ROY J. D. Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce [...]. Paris 1770. Vol. 1–2.
- LESSING G. E. Du Laokoon, ou Des limites respectives de la poésie et de la peinture, traduit de l'allemand [...] par Ch. Vanderbourg, supplément au Laocoon, composé des matériaux destinés à la continuation de cet ouvrage. Paris 1802.
- LESSING G. E. Laokoon, oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie: Mit beyläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. Berlin 1766.
- [LESSING G. E.] Ob umerennosti ognja v aktere (iz „Dramaturgii“ Lessinga) [Übers. von S. P. Ševyrev]. In: *Molva*. 1833. Č. 5. Nr. 58. S. 230–232.
- [LESSING G. E.] O predelach poézii v otnošení k telesnoj krasote (otryvok iz Lessingova „Laokoon“) [Übers. von V. K. Brimmer]. In: *Licej*. 1806. Č. I. Kn. 3. S. 34–52.
- [LESSING G. E.] O predele meždu živopis'ju i poéziju i o tom, čto sii iskusstva mogut zaimstvovat' odno ot drugogo. In: *Žurnal izjaščnykh iskusstv*. 1823. Č. I. Nr. 5. S. 381–400; Nr. 6. S. 460–483.
- LEVŠIN A. I. Progulki russkogo v Pompei. SPb. 1843.
- Licejskie lekcii (Po zapisjam A. M. Gorčakova). Publ. B. S. Mejlacha. In: *Krasnyj archiv*. M. 1937. T. 1 (80). S. 76–206.
- LOMONOSOV M. V. „Slovo blagodarstvennoe“ na osvjaščenie Akademii chudožestv v 1764 godu. In: LOMONOSOV M. V. *Polnoe sobranie sočinenij*. M.; L. 1959. Bd. 8. S. 807–816.
- LUBJANOVSKIJ F. P. Putešestvie po Saksonii, Avstrii i Italii v 1801, 1802 i 1803 godach. [SPb.] 1805. Č. I–III.
- L'VOV N. A. Italienisches Tagebuch: Ital'janskij dnevnik. Hrsg. und kommentiert von K. Yu. Lappo-Danilevskij. Übers. aus dem Russischen von H. Rothe und A. Lauhus. Köln, Weimar, Wien 1998 (Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte, Reihe B, Neue Folge, Bd. 13).

- [MAJKOV A. N.] Chudožestvennaja vystavka redkich veščej, prinadležaščich častnym licam, učreždennaja v zalach Imperatorskoj Akademii chudožestv, v pol'zu bednych (stat'ja pervaja). In: Otečestvennye zapiski. 1851. Bd. 75. Nr. 4. S. 129–145.
- [MAJKOV A. N.] Chudožestvennaja vystavka redkich veščej, prinadležaščich častnym licam, učreždennaja v zalach Imperatorskoj Akademii chudožestv, v pol'zu bednych (stat'ja vtoraja). In: Otečestvennye zapiski. 1851. Bd. 76. Nr. 5. S. 19–39.
- [MAJKOV A. N.] Chudožestvennaja vystavka redkich veščej, prinadležaščich častnym licam, učreždennaja v zalach Imperatorskoj Akademii chudožestv, v pol'zu bednych (Stat'ja tret'ja i poslednjaja). In: Otečestvennye zapiski. 1851. Bd. 76. Nr. 6. S. 93–105.
- [MAJKOV A. N.] Godičnaja vystavka v Imperatorskoj Akademii chudožestv. In: Sovremennik. 1847. Nr. 11. Otd. II. S. 57–80.
- MAJKOV A. N. Godičnaja vystavka Imperatorskoj Akademii chudožestv. In: Otečestvennye zapiski. 1853. Bd. 91. Nr. 11. Otd. II. S. 21–46.
- MAJKOV A. N. Graf F. P. Tolstoj i ego risunki k „Dušen'ke“, v šesti tetradjach. In: Otečestvennye zapiski. 1852. Bd. 84. Otd. II. S. 1–32.
- MAJKOV A. N. Izbrannye proizvedenija. 2 izd. L. 1977. (B-ka poëta, bol'saja ser.).
- MAJKOV A. N. Očerki Rima. SPb. 1847.
- MAJKOV A. N. Piknik vo Florencii. In: Sovremennik. 1848. Bd. XI. Otd. I. S. 149–192.
- MAJKOV A. N. Frogulka po Rimu s moimi znakomymi. In: Sovremennik. 1848. Bd. X. Otd. I. S. 275–304.
- [MAJKOV A. N.] Stichotvorenija Apollona Maikova. SPb. 1842.
- [MAJKOV A. N.] Trechgodičnaja vystavka v Imperatorskoj Akademii chudožestv (pis'mo v provinciju). In: Otečestvennye zapiski. 1852. Bd. 85. Nr. 11. S. 78–85.
- [MAJKOV A. N.] Vystavka Imperatorskoj Akademii chudožestv. In: Sovremennik. 1857. Bd. LXIII. Nr. 5. Otd. II. S. 65–80.
- [MAJKOV A. N.] Vystavka Imperatorskoj Akademii chudožestv v 1849 godu. In: Otečestvennye zapiski. 1849. Bd. 67. Nr. 11. Otd. II. S. 19–40.
- [MAJKOV A. N.] Vystavka kartin g. Ajvazovskogo v 1847. In: Otečestvennye zapiski. 1847. Bd. 51. Nr. 4. S. 166–176.
- [MAJKOV A. N.] Vystavka v Imperatorskoj Akademii chudožestv v 1851-m godu. In: Otečestvennye zapiski. 1851. Bd. 79. Nr. 12. S. 19–39.
- [MAJKOV A. N.] Vystavka v Imperatorskoj Akademii chudožestv. In: Otečestvennye zapiski. 1850. Bd. 73. Nr. 11. S. 55–74.
- MAL'COV I. S. Pis'mo k redктору „Moskovskogo vestnika“. In: Moskovskij vestnik. 1828. Č. 7. Nr. 1. S. 123–134.
- Mastera iskusstva ob iskusstve: Izbrannye otryvki iz pisem, dnevnikov, rečej i traktatov v četyrech tomach. Pod obšč. red. D. Arkina i B. Temovca. M.; L. 1936–1939. Bd. I–IV.
- Mastera iskusstva ob iskusstve: Izbrannye otryvki iz pisem, dnevnikov, rečej i traktatov v semi tomach. Pod obšč. red. A. A. Gubara, A. A. Fedorova-Davydova, I. L. Maca, V. N. Graščenkova. M.; L. 1965–1970. Bd. I–VII.
- Materialy dlja istorii Imperatorskoj Akademii nauk. Pod red. M. I. Suchomlinova. SPb. 1885–1900. Bd. I–X.
- MEJ L. A. Izbrannye proizvedenija. Vstup. stat'ja, podgot. teksta i primeč. K. K. Bukmejera. L. 1972 (B-ka poëta. Bol'saja ser.).
- [MENCEL' V.] Nemeckaja slovesnost'. Iz knigi W. Mencilja. SPb. 1837–1838. Č. I–II.
- [MENGES A. R.] Kratkoe istoričeskoe obozrenie chudožestv. In: Žurnal rossijskoj slovesnosti, izdavaemyj N. Brusilovym. 1805. Č. III. Nr. 11. Nojabr'. S. 135–140.
- MENGES A. R. O proischoždenii, uspechach i upadke iskusstv, osnovyvajuščichsja na risunke. In: Žurnal izjaščnych iskusstv. 1825. Č. 2. Nr. 1. S. 19–32; Nr. 2. S. 20–34; Nr. 3. S. 24–32.

- [MENGES A. R.] Pis'mo don Antonija Rafaëla Mengsa, pervogo živopisca dvora ego veličestva korolja ispanского k don Antoniju Ponzu, perevedennoe s ispanского (pisannogo samim chudožnikom) na ital'janskoj, a s ital'janskogo na rossijskoj [N. I. Achverdovym]. SPb. 1786.
- MENZEL W. Die deutsche Literatur. Stuttgart 1828. Th. 1–2.
- MENZEL W. Die deutsche Literatur. Stuttgart 1836. Bd. 1–4.
- MEREŽKOVSKIJ D. S. Večnye sputniki. SPb. 1897.
- METNER Ė. K. Razmyšlenija o Gete. M. 1914. Kn. 1.
- [MICHAJLOVSKIJ-DANILEVSKIJ A. I.] Pis'ma iz Italii, pisannye v 1809 godu. In: Russkij vestnik. 1817. Nr. 7/8. S. 3–62; Nr. 9/10. S. 3–42.
- MICHAJLOVSKIJ-DANILEVSKIJ A. I. Memuary 1814–1815. SPb. 2001.
- MILEN' A. Rukovodstvo k poznaniju drevnostej [...] izdannoe s pribavlenijami i zamečanijami v pol'zu učeščichsja v Imperatorskom Moskovskom universitete N. Košanskim. M. 1807.
- MOKRICKIJ A. N. Dnevnik chudožnika. Sost., avtor vstup. stat'i N. L. Prijmak. M. 1975.
- MONGEZ A. Recherches sur les habillemens des anciens. In: Mémoires de l'Institut National des sciences et des arts. 1818. T. IV. S. 222–314.
- [MONŽES A.] O kostjume persov vo vremena vladychestva carej Achemenidov i carej dinastii preemnikov Aleksandra. In: Žurnal izjaščnych iskusstv. 1823. Č. 1. Nr. 4. S. 277–288; Nr. 5. S. 362–376; Nr. 6. S. 441–456; 1825. Č. 2. Nr. 2. S. 10–19; Nr. 3. S. 11–18.
- MORGENSTERN K. Johann Winckelmann. Eine Rede. Nebst dessen Rede über den Einfluß des Studiums der griechischen und römischen Klassiker auf harmonische Bildung zum Menschen. Leipzig 1805.
- [MORIC K. F.] Otryvok iz Moricova putešestvija po Italii (prislannaja stat'ja). In: Moskovskij Merkurij. 1803. Č. I. Mart. S. 179–195.
- MORIC K. F. Pis'mo iz Rima. Nojabrja 8, 1786. In: Moskovskij žurnal. 1792. Č. VII. Oktjabr'–nojabr'. S. 154–158.
- MORIC K. F. Pis'ma iz Italii. Verona, 3 oktjabrja 1786. In: Panteon inostrannojo slovesnosti. 1798. Kn. 3. S. 155–168.
- MORITZ K. PH. Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788. Berlin 1792–1793. Th. 1–3.
- MURAV'EV M. N. Opyty istorii, pis'men i nravoučenija. SPb. 1810. Bd. I–II.
- NADEŽDIN N. I. Literaturnaja kritika. Ėstetika. Vstup. statja, sost. i komment. Ju. V. Manna. M. 1972.
- NADEŽDIN N. I. O sovremennom napravlenii izjaščnych iskusstv. Slovo, proiznesennoe v toržestvennom sobranii Imperatorskogo Moskovskogo universiteta, ijulja 6 dnja 1833 goda. M. 1833.
- NADEŽDIN N. I. Sočinenija v dvuch tomach. Pod obščej red. Z. A. Kamenskogo. SPb. 2000. Bd. I–II.
- NADEŽDIN N. I. „Vseobščee načertanie teorii izjaščnych iskusstv“ Bachmana. In: Teleskop. Č. VIII. Nr. 5. 1832. S. 106–125; Nr. 6. S. 229–249; Nr. 8. S. 535–543.
- NIEBUHR B. G. Römische Geschichte. Berlin 1811–1812. Th. 1–2.
- NOVIKOV T. P. Novyj russkij klassicizm. SPb. 1998.
- OLENIN A. N. Archeologičeskie trudy. SPb. 1877. Bd. I. Vyp. I: Perepiska A. N. Olenina s raznymi licami po povodu predprinjatogo N. I. Gnedičem perevoda Gomerovoj „Iliady“. OLENIN A. N. Pis'mo k bezymjannomu ljubitelju o sočinenii pod nazvanijem: Real Museo Borbonico. SPb. 1835.
- [OLENIN A. N.] Programma polnogo kursa teorii zodčestva i stroitel'nogo iskusstva dlja učnikov (akademistov) Imperatorskoj Akademii chudožestv. SPb. 1831.
- OLENINA A. A. Dnevnik. Vospominanija. SPb. 1999.

- Opis' knigam Aleksandrovschego dvorca, sdelannaja 29 ijunja 1810 g. Reestr prinjatym knigam iz biblioteki, nachodjaščej v Jašmovych komnatach. 12 sent. 1817. In: Pamjatnaja knižka Imperatorskogo Aleksandrovschego liceja na 1856–1857 gg. SPb. 1856. S. XXIX–XXXIX.
- Opisanie trudov gospod členov Akademii trech znatnejšich chudožestv, živopisi, skul'ptury i architektury, predstavlennych dlja smotrenija obščestvu. Vystavleny onye, po obščemu soglasiju sobranija, v naznačennoj dlja sego Akademičeskoj sale sego 1766. SPb. 1766.
- Ostačevskij archiv knjazej Vjazemskich. Pod red. V. I. Saitova. SPb. 1899–1913. Bd. I–V.
- Otčet Komiteta Obščestva poosčerenija chudožnikov za 1825 god s prisovokupleniem spiska gg. členam onogo i tablicy, predstavljajuščej sostojanie Obščestva v 1820, 1821, 1822, 1823, 1824 i 1825 godach. SPb. 1826.
- OUVAROFF S. S. Essai sur les mystères d'Eleusis. SPb. 1812 (2-ème éd.: SPb. 1815).
- OUVAROFF S. S. Études de philologie et de critique. SPb. 1843 (2-ème éd.: Paris 1845).
- OUVAROV S. S. Notice sur le monument antique de Porech (Château dans les environs de Moscou). Lue à l'Académie impériale des sciences le 10/22 octobre 1851. SPb. 1851 (2-ème éd.: 1854).
- [PALLADIO A.] Četyre knigi Palladiovoj architektury, v koich po kratkom opisanii pjati ordenov govoriťsja o tom, čto znat' dolžno pri stroenii častnyh domov, dorog, mostov, ploščadej, ristališč i chramov. SPb. 1798.
- [PANAEV V. I.] Idillii Vladimira Panaeva. SPb. 1820.
- PANAEV V. I. O pastušeskoj, ili sel'skoj poézii. In: Blagonamerennyj. 1818. Nr. 10. S. 49–66.
- PASSEK T. P. Vospominanija. Graf F. P. Tolstoj. In: Russkaja starina. 1878. Bd. XXI. S. 205–236.
- PATTÉ P. Mémoires sur les objets les plus importants d'architecture. Paris 1769.
- PERRAULT CH. Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences. 2-me éd. Paris 1692–1693. Vol. 1–2.
- PERRAULT CH. Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences. Mit einer einleitenden Abhandlung von H. R. Jauss und kunstgeschichtlichen Exkursen von M. Imdahl. München 1964 (Theorie und Geschichte der Literatur der Schönen Künste. Texte und Abhandlungen. Bd. 2).
- [PIL' R.] Ponjatje o soveršennom živopisce služaščee osnovaniem sudit' o tvorenijach živopiscov; i Primečanie o portretach. Perevedeny, pervoe s italijanskogo, a vtoroe s francuzskogo kolležskim asessorom Archipom Ivanovym. SPb. 1789.
- PILES R. DE. Cours de peinture par principes. Paris 1708.
- PISAREV A. A. Istoričeskoe obozrenie chudožestv v Rossii. In: Sankt-Peterburgskij vestnik, izdavaemyj „Obščestvom ljubitelej slovesnosti, nauk i chudožestv“. 1812. Č. III. Nr. 8. S. 183–203.
- PISAREV A. A. Načertanie chudožestv, ili Pravila v živopisi, skul'pture, gravirovanii i architekture s prisovokupleniem raznyh otryvkov kasatel'no chudožestv, vybrannyh iz lučšich sočinitelej. SPb. 1808.
- PISAREV A. A. Predmety dlja chudožnikov, izbrannye iz rossijskoj istorii, slovenskogo basnoslovija i iz vsech russkich sočinenij v stichach i proze. SPb. 1807. Č. I–II.
- PISAREV A. A. Predmety dlja chudožnikov iz rossijskoj istorii. In: Severnyj vestnik. 1804. Č. IV. Nr. X. S. 11–37; Nr. XI. S. 163–183; Nr. XII. S. 241–260; Č. V. Nr. I. S. 12–51.
- Pis'ma russkich pisatelej XVIII veka. L. 1980.
- [PLATON (LEVŠIN P. E.)] Slovo pri založenii Imperatorskoj Akademii chudožestv i pri nej cerkvi [...]. Skazyvano [...] 1765 goda ijulja 7 dnja. SPb. 1765.
- PLETNEV P. A. Razbor élegii Batjuškova „Umirajuščij Tass“. In: Žurnal izjaščnych iskusstv. 1823. Č. I. Nr. 3. S. 210–227.

- PLETNEV P. A. „Rybaki“, idillija. In: *Sorevnovatel' prosvješčenija i blagotvorenija. Trudy vysočajše utveržennogo Vol'nogo obščestva ljubitelej rossijskoj slovesnosti*. 1822. Bd. XVIII. S. 54–85.
- POGODIN M. P. God v čužich krajach (1839). *Dorožnyj dnevnik*. M. 1844. Č. 1–4.
- [POGODIN M. P.] Pis'ma M. P. Pogodina k S. P. Ševyrevu. 1829 god. S predisl. i ob''jasnenijami N. P. Barsukova. In: *Russkij archiv*. 1882. Nr. 6. S. 67–126.
- POGODIN M. P. Vospominanie o S. P. Ševyreve. SPb. 1869.
- [POLEVOJ N. A.] Otečestvennye izvestija. In: *Moskovskij telegraf*. 1825. Č. 2. Nr. V. März. S. 75–78.
- Polnoe sobranie zakonov Rossijskoj imperii s 1649 goda [Sobranie 1-e s 1649 po 12 dekabnja 1825]. SPb. 1830–[B. d.]. T. I–LV.
- PREJSLER I. D. Osnovatel'nye pravila, ili Kratkoe rukovodstvo k risoval'nomu chudožestvu. SPb. 1734. Č. 1–3.
- Privilèges et reglemens de l'Académie Impériale des beaux-arts. St. Petersburg 1765 (2-ème éd.: 1777).
- Privilegija i ustav Imperatorskoj Akademii trech znatnešich chudožestv, živopisi, skulptury i architektury s vospitatel'nym pri onoj Akademii učiliščem. SPb. 1764.
- PROKOPOVICZ TH. De arte poetica libri III ad usum et institutionem studiosae juventutis roxolanae dictati Kioviae in Orthodoxa academia mohyleana anno domini 1705. Mohiloviae 1785.
- PRUTKOV K. Sočinenija. M. 1976.
- [PSEUDO-LONGIN] O vysokom ili veličestvennom. *Tvorenje Dionisija Longina*. Pervod [I. I. Martynova] s grečeskogo. SPb. 1803.
- Puškin po dokumentam archiva M. P. Pogodina. Publ. M. Cjavlovskogo. In: *Literaturnoe nasledstvo*. M. 1934. Bd. 16/18. S. 679–724.
- Puškin po dokumentam archiva S. A. Sobolevskogo. Publ. M. Svetlovoj. In: *Literaturnoe nasledstvo*. M. 1934. Bd. 16/18. S. 725–770.
- Putešestvija russkich poslov XVI–XVII vv. *Statejnye spiski*. M.; L. 1954.
- QUATREMERE DE QUINCY A.-CH. Le Jupiter olympien, ou l'Art de la sculpture antique [...]. Paris 1815.
- [RAMZEJ A.] Novaja Kiropedija, ili Putešestvija Kirovy s priložennymi razgovorami o bogoslovii i basnotvorstve drevnich, sočinennye Andreem Ramzeem. Izd. 2-e. M. 1785.
- Recueil de lettres sur la peinture, la sculpture et l'architecture, écrites par les plus grands maîtres et les plus illustres amateurs qui aient paru dans ces trois arts depuis le XV^e siècle jusqu'au XVIII^e; publiées à Rome par G. G. Bottari en 1754; traduites et augmentées de beaucoup de lettres qui ne se trouvent pas dans son recueil; et enrichies de notes historiques et critiques par L.-J. Jay. Paris 1817.
- Reglament Imperatorskoj Akademii nauk i chudižestv v Sankt-Peterburge. SPb. 1747.
- REIMERS H. L'Académie Impériale des Beaux-Arts à St.-Petersbourg depuis son origine jusqu'au règne d'Alexandre I^{er}. En 1807. SPb 1807.
- REJCHEL' I. G. Slovo o chudožestvach drevnich, v kotorych zamysl i iskusstvo chudožnikov pochvalu zasluživajut. [M.] 1770.
- REYNOLDS J. Discours prononcée à l'Académie Royale de Londres. Paris 1787.
- Risoval'noe iskusstvo, ili Sposob samomu naučit'sja risovat', sostojaščej v trinadcati tablích iz primerov slavnych chudožnikov Karla le Bruna i Roberta. M. 1774.
- [ROŽALIN N. M.] Iz pisem N. M. Rožalina k S. P. Ševyrevu. In: *Russkij archiv*. 1906. Nr. 2. S. 221–259.
- N. M. Rožalin (vyderžki iz ego pisem). In: *Russkij archiv*. 1909. Nr. 8. S. 563–606.

- ROZBERG M. P. O razvitii izjaščnogo v iskusstvach i, osobenno, v slovesnosti, rassuždenie, pisanoe na stepen' doktora filosofskogo fakul'teta. Derpt 1838.
- ROZBERG M. P. Reč' o soderžanii, forme i značenii izjaščno-obrazovatel'nyh iskusstv, proiznesennaja v toržestvennom sobranii Rišel'evskogo liceja [...] 24-go oktjabrja 1832 goda. Odessa 1832.
- RUMJANCEV S. P. Avtobiografija. In: Russkij Archiv. 1869. Nr. 4. Stlb. 839–854.
- Russkie èstetičeskie traktaty pervoj treti XIX veka. Sost., vstup. stat'ja i primeč. Z. A. Kamenskogo. M. 1974. Bd. 1–2.
- Russkie pisateli ob izobrazitel'nom iskusstve. Sost. L. A. Gessen, A. G. Ostrovskij. Vstup. stat'ja i primeč. G. S. Arbuzova. L. 1976.
- RYL'EV K. F. Sočinenija i perepiska. Izd. 2-e ego dočeri. Pod red. P. A. Efremova. SPb. 1874.
- ŠACHOVSKOJ A. A. Pis'ma iz Italii. In: Syn Otečestva. 1817. Č. 35. Nr. VI. S. 217–240; Č. 36. Nr. VII. S. 3–20.
- ŠACHOVSKOJ A. A. Pis'mo russkogo iz Florencii. In: Syn Otečestva. 1816. Č. 34. Nr. XLVI. S. 16–26.
- ŠALIKOV P. I. Drugoe putešestvie v Malorossiju. M. 1804.
- ŠALIKOV P. I. Putešestvie v Malorossiju. M. 1803.
- SALTYKOV A. M. Reč', kotoruju Imperatorskaja Akademija chudožestv pri svoej inavguracii eja veličestvu Ekaterine II imperatrice i samoderžice [...] prinosit blagodarenie [...]. [SPb.] 1765.
- Sbornik materialov dlja istorii Imperatorskoj S.-Peterburgskoj Akademii chudožestv za sto let eja suščestvovanija. Izd. pod red. P. N. Petrova. SPb. 1864–1866. Č. 1–3.
- ŠČEDRIN S. F. Pis'ma iz Italii. Vstup. stat'ja, red. i primeč. A. Ėfrosa. M.; L. 1932.
- ŠČERBINA N. F. Grečeskie stichotvorenija. Odessa 1850.
- SCHELLING F. W. J. Ueber das Verhältniss der bildenden Künste zu der Natur. Eine Rede am 12. Oktober gehalten in der Akademie der Wissenschaften. Krüll 1808.
- SCHELLING F. W. J. Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums. Tübingen 1803.
- SCHLEGEL A. W. VON. Ueber dramatische Kunst und Literatur. Heidelberg 1809–1811. Th. I–II.
- SCHLEGEL F. VON. Geschichte der alten und neuen Literatur: Vorlesungen gehalten zu Wien im Jahre 1812. Hrsg. von M. Speyer. 2., verbr. und verm. Aufl. Regensburg 1911.
- SCHLEGEL F. VON. Literary Notebooks 1797–1801. Hrsg. von H. Eichner. London 1957.
- SCHLEGEL F. VON. Über das Studium der griechischen Poesie. Hrsg. und eingeleitet von P. Hankamer. Godesberg 1947.
- SCHLEGEL F. VON. Über das Studium der griechischen Poesie. 1795–1797. Mit einer Einleitung. Hrsg. von E. Behler. München; Wien; Zürich 1982.
- SCHLOSSER F. CH. Histoire universelle de l'antiquité. Paris 1828. Vol. 1–3.
- „Sevemye cvety“ na 1832 god. Izd. podg. L. G. Frizman. M. 1980.
- ŠEVYREV S. P. Bolonskaja škola. In: Kometa Bely, al'manach na 1833. M. 1833. S. 217–245.
- ŠEVYREV S. P. Dnevnik. Podg. teksta, publ. i primeč. M. I. Medovogo. In: Ežekvartal'nik russkoj filologii i kul'tury. R[ussian] S[tudies]. 2000. Bd. 3. Nr. 3. S. 132–236.
- ŠEVYREV S. P. Dorožnye éskizy na puti iz Frankfurta v Berlin. In: Otečestvennye zapiski. 1839. Bd. 3. Nr. 4. Otd. 3. S. 101–130.
- ŠEVYREV S. P. Elena, klassičesko-romantičeskaja fantasmagorija. Meždudejstvie k „Faustu“ iz soč[inenij] Gete. In: Moskovskij vestnik. 1827. Č. 6. Nr. XXI. S. 79–93.
- ŠEVYREV S. P. Gorel'efy Al'tempskoj urny. In: Moskvitjanin. 1849. Nr. 1. S. 1–12.
- ŠEVYREV S. P. Istorija poézii. M. 1835. Bd. 1 (2. Aufl.: SPb 1887). SPb. 1892. Bd. 2.

- ŠEVYREV S. P. Ital'janskije teatry (Pis'mo iz Rima) [Pis'mo 3]. In: Teleskop. 1831. Č. I. Nr. 1. S. 133–144.
- [ŠEVYREV S. P.] Iz dnevnika Ševyрева. Publ. I. A. Linničenko. In: Izvestija Odesskogo bibliogr. obščestva pri Novorossijskom universitete. 1913. Bd. 2. Vyp. 2. S. 52–54.
- ŠEVYREV S. P. Izjaščnye iskusstva v XVI veke. In: Učenyje zapiski Imperatorskogo Moskovskogo universiteta. 1833. Č. 2. Nr. 4. S. 77–133.
- [ŠEVYREV S. P.] Iz pis'ma S. P. Ševyрева A. P. Elaginoj ot 29 maja 1829 goda. In: Russkij archiv. 1879. Kn. I. S. 138–139.
- [ŠEVYREV S. P.] Obozrenie russkoj slovesnosti za 1827-j god. In: Moskovskij vestnik. 1828. Č. I. Nr. I. S. 59–84; Č. 8. Nr. V. S. 61–105.
- ŠEVYREV S. P. Očerki istorii živopisi ital'janskoj, sosredotočennoj v Rafaële i ego proizvedenijach. Četyre publičnyh lekcii. In: Publičnye lekcii o[r]dinamych professorov Gejmana, Rul'e, Solov'eva, Granovskogo i Ševyрева. M. 1852. S. 1–135 (getrennte Paginierung der Beiträge).
- ŠEVYREV S. P. Otkoloski iz Italii 1833 goda. In: Teleskop. 1834. Č. XIX. S. 31–38.
- ŠEVYREV S. P. Otryvki iz dnevnika. Progulka russkogo putešestvennika po Pompee v 1829 godu. Pis'mo I. In: Moskovskij vestnik. 1830. Č. I. Nr. I. S. 91–110; Nr. II. S. 192–205.
- ŠEVYREV S. P. Otryvki iz pisem russkogo putešestvennika po Italii. Pis'mo 2. In: Moskovskij vestnik. 1830. Č. 2, Nr. VI. S. 77–88; Nr. VII. S. 193–205.
- ŠEVYREV S. P. Otryvok iz putevyh zapisok po Italii (1831). Vodopad Terni. In: Teleskop. 1834. Č. XVI. S. 243–250.
- ŠEVYREV S. P. O vystavke chudožestvennyh proizvedenij v Rime (Rim – 10 aprlja n. s. 1830). Moskovskij vestnik. 1830. Č. 3. Nr. XI. S. 262–273.
- [ŠEVYREV S. P.] Pis'mo iz Rima k izdatelju L[iteraturnoj] g[azety]. In: Literaturnaja gazeta. 1830, 25 junja. Bd. I. Nr. 32. S. 288–292 [datiert: Rom, 1830, 5. Juni neuen Stils].
- ŠEVYREV S. P. Prazdniki. In: Teleskop. 1831. Č. II. Nr. 7. S. 402–419.
- [ŠEVYREV S. P.] Projekt Ėstetičeskogo muzeja pri Imperatorskom Moskovskom universitete. In: Teleskop. 1831. Nr. 11. S. 385–399 (mit Unterschrift: „Z. A. Volkonskaja“).
- ŠEVYREV S. P. Progulka po Apenninam v okrestnostjach Rima v 1830 godu. In: Na novyj god. Al'manach v podarok čitateljam „Moskvitjanina“. M. 1850. S. 84–131.
- ŠEVYREV S. P. A. A. Prokopovič-Antonskij (posvjaščajetsja vsem vospitannikam Universitetskogo pansiona). In: Moskvitjanin. 1848. Č. 4. Nr. 8. S. 189–206.
- ŠEVYREV S. P. Putevyje vpečatlenija ot Moskvy do Florencii. In: Russkij archiv. 1878. Nr. 5. S. 47–87.
- ŠEVYREV S. P. Rasskazy o Puškine. In: A. S. Puškin v vospominanijach sovremennikov. M. 1985. Bd. 2. S. 48–52.
- ŠEVYREV S. P. Razgovor o vozmožnosti najti odin zakon dlja izjaščnogo. In: Moskovskij vestnik. 1827. Č. I. Nr. 1. S. 32–52.
- ŠEVYREV S. P. Rimskie prazdniki (pis'mo iz Rima). In: Teleskop. 1831. Č. II. Nr. 7. S. 402–419.
- ŠEVYREV S. P. Rimskij kamaval v 1830. Pis'mo 4-e. In: Moskovskij vestnik. 1830. Č. 2. Nr. VIII. S. 361–381.
- ŠEVYREV S. P. Teorija poëzii v istoričeskom razvitii u drevnich i novych narodov. M. 1836.
- [ŠILLER F.] Šillerovo rassuždenie o vysokom [übersetzt von A. F. Merzljakov]. In: Sankt-Peterburgskij vestnik, izdavaemyj „Obščestvom ljubitelej slovesnosti, nauk i chudožestv“. 1812. Č. III. Nr. 8. S. 161–179, 266–284.
- [ŠIŠKOV A. S.] Russkij putešestvennik prošlogo veka za granicej (sobstvennoručnye pis'ma A. S. Šiškova 1776 i 1777 g.). In: Russkaja starina. 1897. Maj. S. 409–423; Ijun'. S. 619–632.
- ŠIŠKOV A. S. Zapiski, mnenija i perepiska. Berlin 1870.

- Skul'ptor S. I. Gal'berg v ego zagraničnych pis'mach i zapiskach. 1818–1828. Sobral V. F. Éval'd. SPb. 1884 (Priloženie ko II tomu „Vestnika izjaščnych iskusstv“).
- ŠLEGEL F. Istorija drevnej i novej literatury. Perevod s nemeckogo. SPb. 1829–1830. Č. I–II.
- [SOBOLEVSKIJ S. A.] Vyderžki iz zagraničnych pisem S. A. Sobolevskogo k S. P. Ševyrevu. Soobščeno B. S. Ševyrevym. In: Russkij archiv. 1909. Kn. 2. Nr. 7. S. 475–511.
- Sobranie opisaniy kartiny Karla Brjullova „Poslednij den' Pompei“. SPb. 1833.
- SOCHACKIJ P. A. Otličitel'nye čerty prosveščeniya drevnej Grecii. In: Ėfemeridy, ili Raznye sočineniya, kasajuščiesja drevnej literatury, izdavaemye pri Imperatorskom Moskovskom universitete kak prodolženie trudov Vol'nogo rossijskogo sobranija. 1804. Č. I. S. 1–6.
- Sočinenija studentov Sanktpeterburgskogo Pedagogičeskogo instituta po časti éstetiki. SPb. 1806.
- SOMOV O. Obzor rossijskoj slovesnosti na 1827 god. In: Severnye cvety na 1828 god. SPb. 1827. S. 3–82.
- SOMOV O. O romantičeskoj poézii. Opyt v trech stat'ach. SPb. 1823.
- STAEI, MME DE. De l'Allemagne. Nouvelle édition publiée d'après les manuscrits et les édition originales [...] par Comtesse J. de Pange avec le concours de S. Belayé. Paris 1958–1960. Vol. 1–5.
- [STANKEVIČ N. V.] Perepiska N. V. Stankeviča. 1830–1840. Red. i izd. A. Stankeviča. M. 1914.
- STASOV V. V. Izbrannye sočineniya v trech tomach. M. 1952. Bd. I–III.
- STASOV V. V. Stat'i i zametki, ne voešdšie v sobranie sočinenij. M. 1954. Bd. I–II.
- ŠTELIN JA. Zapiski ob izjaščnych iskusstvach v Rossii. Sost., perevod s nemeckogo, vstupitel'naja stat'ja, predisl. k razdelam i primeč. K. V. Malinovskogo. M. 1990. Bd. I–II.
- STRACHOV N. I. Moi peterburgskie sumerki. SPb. 1810. Č. I–II.
- [STROGANOV A. S.] Izvlečeniya iz pisem barona A. S. Stroganova k svoemu otcu baronu S. G. Stroganovu vo vremja putešestvija pervogo za graniceju v 1752–1756. Soobščil N. M. Kolmakov. Russkaja starina. 1887. Bd. 54. April'. S. 89–94.
- STUART J. The Antiquities of Athens measured and delineated [...]. London 1762–1816. Vol. 1–4.
- SULZER J. G. Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinander folgenden Artikeln abgehandelt. Leipzig 1771–1774. Bd. I–II.
- SULZER J. G. Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinander folgenden Artikeln abgehandelt. 2. verm. Aufl. Leipzig 1792–1799. Th. I–V.
- SUMAROKOV A. P. Slovo na otkrytie Imperatorskoj Sanktpeterburgskoj Akademii chudožestv. In: SUMAROKOV A. P. Polnoe sobranie vsech sočinenij v stichach i proze. M. 1781. Č. II. S. 305–322.
- [ŠUVALOV I. I.] Pis'ma I. I. Šuvalova k sestre ego rodnoj, knjagine P. I. Golicynoj. In: Moskvitjanin. 1845. Č. V. Nr. 10. S. 135–155.
- [SVIN'IN P. P.] Vzgljad na novye otličnye proizvedeniya iskusstv, nachodjaščiesja v Sankt-Peterburge. In: Otečestvennye zapiski. 1825. Č. 21. S. 357–358.
- SVIN'IN P. P. Otkrytie Akademii chudožestv. In: Otečestvennye zapiski. 1820. Č. III. Nr. 6. Oktjabr'. S. 269–291.
- TATIŠČEV V. N. Razgovor o pol'ze nauk i učilišč s predisloviem i ukazateljami N. Popova. M. 1887.
- [TEL'KEN E. G.] Ob otnošenii drevnej i novejšej živopisi k poésii. In: Žurnal izjaščnych iskusstv. 1823. Č. I. Nr. 1. S. 43–52; Nr. 2. S. 145–152; Nr. 3. S. 228–235.

- TISCHBEIN J. H. W. Aus meinem Leben. Hrsg. von C. G. W. Schiller. Braunschweig 1861. Bd. 1–2.
- TOLKEN E. H. Über das verschiedene Verhältniß der antiken und modernen Malerei zur Poesie, ein Nachtrag zu Lessings Laokoon. Berlin 1822.
- TOLSTOJ F. P. Zapiski. In: Russkaja starina. 1873. T. VII. Janvar'. S. 24–51; Fevral'. S. 123–145.
- [TOULONGEON F.-E.] Manuel du musée français, avec une description analytique et raisonnée de chaque tableau indiqué au trait par une gravure à l'eau-forte, tous classés par écoles et par oeuvre des grands artistes. Paris 1802–1808. T. 1–9.
- TREDIAKOVSKIJ V. K. Sočinenija i perevody kak stichami, tak i prozoju. SPb. 1752. Bd. I–II.
- TURGENEV AL. I. Kritičeskie primečanija, kasajuščiesja do drevnej slavjano-russkoj istorii. In: Severnyj vestnik. 1804. Č. II. Nr. VI. S. 267–293.
- Učebnaja francuzskaja kniga, izdannaja v pol'zu načinajuščich perevodit' s francuzskogo jazyka na rossijskij, s pribavleniem slovarja i tablicy nepravil'nych glagolov. M. 1814 (seit der 2. Aufl. unter dem Titel: Učebnaja kniga francuzskogo jazyka, ili Sobranie raznych sočinenij lučšich francuzskich pisatelej v proze i stichach, izdannaja v pol'zu junosťstva. V dvuch častjach. 2. Aufl.: 1815; 3. Aufl.: 1821; 4. Aufl.: 1826; 5. Aufl.: 1831; 6. Aufl.: 1833).
- Učebnaja kniga dlja junosťstva načinajušego učit' nemeckij jazyk. M. 1788.
- URVANOV I. F. Kratkoe rukovodstvo k poznaniju risovanija i živopisi istoričeskogo roda, osnovannoe na umozrenii i opytach. SPb. 1793.
- UŠAKOV S. Slovo k ljubotščatel'nomu ikonnoho pisanija. Publ. G. D. Filimonova. In: Vestnik Obščestva iskusstva pri Moskovskom publičnom muzee. Materialy. M. 1874. S. 22–24.
- UVAROV S. S. Issledovanie ob ėlevzijskich tainstvach. SPb. 1847 (Sonderdruck aus: Sovremennik. 1847. Nr. 2).
- UVAROV S. S. O drevne-klassičeskom pamjatnike, perevezennom iz Rima v Poreč'e. In: Propilei. Sb. statej po klassičeskoj drevnosti, izdavaemyj P. Leont'evym. M. 1851. Kn. III. S. 188–194 (Das selbe in: Učenyje zapiski Imperatorskoj Akademii nauk po I i III otdeleniju. 1852. Bd. 1. Vyp. I. S. 51–57).
- UVAROV S. S. O Gete. V toržestvennom sobranii Sankt-Peterburgskoj Akademii nauk čitano prezidentom Akademii 22 marta 1833 [Perevod s franc. I. I. Davydova]. M. 1833.
- [UVAROV S. S.] O grečeskoj antologii. SPb. 1820.
- UVAROV S. S. Otvet V. V. Kapnistu na pis'mo ego ob ėksametre. In: Čtenie v besede ljubitelej russkogo slova. 1815. Čt. 15. S. 47–66.
- UVAROV S. S. Pis'mo k N. I. Gnediču o grečeskom ėksametre. In: Čtenie v besede ljubitelej russkogo slova. 1813. Čt. 13. S. 56–68.
- UVAROV S. S. Rim i Venecija v 1843-m godu. Perevod s franc. M. Rozberga. Derpt 1846.
- [VAKKENRODER V. G.] Ob iskusstve i chudožnikach. Razmyšlenija otšel'nika, ljubitelja izjaščnogo, izdannye L. Tikom. M. 1826.
- VIEN I. I. Dissertacija o vlijanii anatomii v skulpturu i živopis'. Ob''jasnennoe dokazatel'stvami, izvlečennymi iz predanij iskusstva i iz samoj opytnosti, po suščestvujuščim tvorenijam slavnejšich chudožnikov protekščich vekov i našich vremjan. SPb. 1789 (2. Aufl. unter dem Titel: Kratkoe istoričeskoe obozrenie skulptury i živopisi [...]. SPb. 1803).
- Vies et œuvres des peintres les plus célèbres de toutes les écoles, recueil classiques contenant l'œuvre complète des peintres du premier rang et leurs portraits [...]. Publié par Ch. P. Landon. Paris 1803–1817. Vol. 1–12.
- VIGEL' F. F. Zapiski. Izd. dop. s podlinnoj rukopisi. M. 1891–1893. Č. 1–7.
- VIGEL' F. F. Zapiski. Red. i vstup. stat'ja S. Ja. Štrajcha. M. 1928. Bd. 1–2.

- VINKEL'MAN I. G. L. Rukovodstvo k točnejšemu poznaniu drevnich i chorošich živopisej k skorejšemu obozreniju ljubitelej sego chudožestva. SPb. 1798.
- VISCONTI E. G. Mémoires sur des ouvrages de sculpture du Parthénon [...]. Paris 1818.
- VLADIMIROV I. [Traktat ob iskusstve.] In: Drevnerusskoe iskusstvo XVII veka. M. 1964. S. 9–61.
- VOJCECHOVIČ I. P. Opyt načertanija obščej teorii izjaščnych iskusstv. M. 1823.
- VOLKMANN J. J. Historisch-kritische Nachrichten von Italien, welche eine genaue Beschreibung dieses Landes, der Sitten und Gebräuche, der Regierungsform, Handlung, Oekonomie, des Zustandes der Wissenschaften, und insonderheit der Werke der Kunst nebst einer Beurteilung derselben enthalten. Aus den neuesten französischen und englischen Reisebeschreibungen und aus eigenen Anmerkungen zusammengetragen. Leipzig 1770–1771. Bd. I–III.
- VOLKONSKAJA Z. A. Otryvki iz putevych zapisok. In: Galateja. 1829. Č. VII. Nr. 33. S. 88–90.
- VOLKONSKAJA Z. A. Otryvki iz putevych zapisok. Vejmar. Bavarija. Tirol'. In: Severnye cve-ty na 1830 god. SPb. 1829. S. 216–227.
- VOLKONSKAJA Z. A. Otryvki iz putevych zapisok. Ital'anskij Tirol', Severnaja Italija, Toskana, Nioba. In: Moskovskij vestnik. 1830. Č. I. Nr. II. S. 140–151.
- [VOLKONSKAJA Z. A.] Sočinenija knjagini Z. A. Volkonskoj, uroždennoj Belosel'skoj. Pariž; Karlsruhe 1865.
- [VOLOŠIN M. A.] „Duch gotiki“ – neosuščestvlenyj zamysel M. A. Vološina. Publ. A. V. Lavrova. In: Russkaja literatura i zarubežnoe iskusstvo. L. 1986. S. 317–346.
- VORONCOV S. R. Avtobiografija. In: Russkij archiv. 1876. Kn. 1. Vyp. I. S. 33–59.
- [VOSTOKOV A. CH.] Zametki A. Ch. Vostokova o ego žizni. Soobščil V. I. Sreznevskij. SPb. 1901.
- Vybor obrazcev nemeckich prozaikov i stichotvorcev, s nemecko-russkim slovarem, dlja upotreblenija v učiliščach. M. 1836.
- WACKENRODER W. H. Fantasien über die Kunst von einem kunstliebenden Klosterbruder. Hrsg. von L. Tieck. Berlin 1814.
- Winckelmann und sein Jahrhundert. In Briefen und Aufsätzen. Hrsg. von Goethe. Tübingen 1805.
- Winckelmann und sein Jahrhundert in Briefen und Aufsätzen. Mit einer Einleitung und einem erläuternden Register von H. Holtzhauer. Leipzig 1969.
- [ZINOV'EV V. N.] Žurnal putešestvija V. N. Zinov'eva po Germanii, Italii, Francii i Anglii [1784–1790]. Podgot. teksta i primeč. N. P. Baryšnikova i kn. A. B. Lobanova-Rostovskogo. In: Russkaja starina. 1878. Bd. XXIII. Oktjabr'. S. 207–240; Nojabr'. S. 399–440; Dekabr'. S. 593–630.
- ŽUKOVSKIJ V. A. Dnevnik. S primeč. I. A. Byčkova. SPb. 1903.
- ŽUKOVSKIJ V. A. Rafaěleva Madonna (Iz pis'ma o Drezdenskoj galeree). In: Poljamaja zvezda na 1824 god. SPb. 1824. S. 241–249.
- [ZUL'CER I. G.] Suščnost' i cel' izjaščnych iskusstv (po teorii Zul'cera). Žurnal izjaščnych iskusstv. 1823. Č. I. Nr. 2. S. 89–99; Nr. 3. S. 177–193.

2. Gesammelte Werke

- BATJUŠKOV K. N. Sočinenija. So stat'eju o žizni i sočinenijach K. N. Batjuškova, napisan-noju L. N. Majkovym, i primeč., sost. im že i V. I. Saitovym. SPb. 1885–1887. Bd. 1–3.
- BATJUŠKOV K. N. Sočinenija v dvuch tomach. Sost., podg. teksta i komment. V. A. Košeleva i A. L. Zorina. M. 1989. Bd. I–II.
- BELINSKIJ V. G. Polnoe sobranie sočinenij. M. 1953–1959. Bd. I–XIII.

- ČECHOV A. P. Sobranie sočinení i pisem v tridcati tomach. M. 1974–1983. Bd. 1–30.
- ČERNYŠEVSKIJ N. G. Polnoe sobranie sočinení. M. 1939–1953. Bd. I–XVI.
- [DERŽAVIN G. R.] Sočinenija Deržavina s ob''jasnitel'nymi primeč. Ja. K. Grota. SPb. 1864–1883. Bd. I–IX.
- DIDEROT D. Œuvres complètes. Revues sur les éditions originales [...] par J. Assézat. Paris 1875–1877. T. I–XX.
- DOSTOEVSKIJ F. M. Polnoe sobranie sočinení v 30 tomach. M.; L. 1972–1990. Bd. I–XXX.
- DRUŽININ A. V. Sobranie sočinení. SPb. 1865–1867. Bd. 1–8.
- ENGEL J. J. Schriften. Berlin 1801–1806. Bd. I–XII.
- [FALCONET E. M.] Œuvres d'Etienne Falconet, statuaire; contenant plusieurs écrits relatifs aux Beaux Arts. Lausanne 1781. T. 1–6.
- FONVIZIN D. I. Sobranie sočinení. Sost., podgot. tekstov, vstup. stat'ja i komment. G. P. Makogonenko. M.; L. 1959. Bd. I–II.
- GERCEN A. I. Sobranie sočinení v tridcati tomach. M. 1954–1966. Bd. 1–30.
- Goethes Briefe. Hamburg 1962–1967. Bd. I–IV.
- GOETHE J. W. v. Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. München 1998. Bd. I–XIV.
- GOGOL' N. V. Polnoe sobranie sočinení. M. 1937–1952. Bd. I–XIV.
- GOGOL' N. V. Polnoe sobranie sočinení v 23 tomach. M. 2001–. Bd. 1– [Ausg. wird fortgesetzt].
- GONČAROV I. A. Polnoe sobranie sočinení i pisem v dvadcati tomach. SPb. 1997–. Bd. 1– [Ausg. wird fortgesetzt].
- GONČAROV I. A. Sobranie sočinení v vos'mi tomach. M. 1977–1980. Bd. 1–8.
- HERDER J. G. Sämtliche Werke. Hrsg. von B. Suphan. Berlin 1877–1899. Bd. I–XXXIII.
- HERDER J. G. Werke in fünf Bänden. Ausg. und eingeleitet von R. Otto. Berlin; Weimar 1978. Bd. I–V.
- JEAN PAUL. Sämtliche Werke. Fr. a. M. 1996. Abt. I (Bd. 1–6)–Abt. II (Bd. 1–4).
- KAPNIST V. V. Sobranie sočinení v dvuch tomach. Red. vstup. stat'ja i primeč. D. S. Babkina. M.; L. 1960. Bd. 1–2.
- KNJAŽNIN JA. B. Sočinenija. SPb. 1847–1848. Bd. 1–2.
- KONI A. F. Sobranie sočinení v vos'mi tomach. M. 1966–1969. Bd. 1–8.
- LOMONOSOV M. V. Polnoe sobranie sočinení. M.; L. 1950–1959. Bd. 1–10.
- MAJKOV A. N. Polnoe sobranie sočinení. Izd. 9-e, ispr. i dop. SPb. 1914. Bd. I–IV.
- MENGES A. R. Œuvres complètes [...] contenant différents traités sur la théorie de la peinture [...] traduits de l'Italien [par H. Jansen]. Paris 1786. Vol. 1–2.
- MENGES A. R. Opere [...] pubblicate da D. Giuseppe Nicola d'Azara. Parma 1780. Vol. 1–2.
- MENGES A. R. Sämtliche hinterlassene Schriften. Hrsg. von G. Schilling. Bonn 1843–1844. Bd. 1–2.
- MURAV'OV M. N. Polnoe sobranie sočinení. SPb. 1819–1820. Bd. I–III.
- NABOKOV V. V. Sobranie sočinení russkogo perioda v pjati tomach. SPb. 1999–2000. Bd. I–V.
- Plotins Schiften, deutsche Übersetzung von R. Harder. Leipzig 1930–1937. Bd. I–V.
- [POLONSKIJ JA. P.] Polnoe sobranie stichotvorenij Ja. P. Polonskogo v pjati tomach. SPb. 1895. Bd. 1–5.
- PUŠKIN A. S. Polnoe sobranie sočinení. M.; L. 1937–1949. Bd. I–XVI (Spravočnyj tom: Dopolnenija i ispravlenija; ukazateli. M.; L. 1959).
- RYLBEEV K. F. Polnoe sobranie sočinení. Red., vstup. stat'ja i komment. A. G. Cejtlina. M.; L. 1934.
- ŠČERBINA N. F. Polnoe sobranie sočinení. SPb. 1873.
- Schillers Werke. Nationalausgabe. Begr. von J. Petersen. Fortgesetzt von L. Blumenthal [...]. Weimar 1943–. Bd. 1– [Ausg. wird fortgesetzt].

- [SCHLEGEL F.] Kritische-Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hrsg. von E. Behler unter Mitwirkung von J. J. Anstett und H. Eichner. Paderborn et al. 1958–1995. Bd. I–XXXV.
- SUMAROKOV A. P. Polnoe sobranie vsech sočinenij v stichach i proze [...]. M. 1781–1782. Č. 1–10.
- TOLSTOJ A. K. Sobranie sočinenij v četyrech tomach. M. 1980. Bd. I–IV.
- TREDIAKOVSKIJ V. K. Sočinenija. SPb. 1849. Bd. 1–3.
- TURGENEV I. S. Polnoe sobranie sočinenij i pisem v tridcati tomach. Pis'ma. M. 1978–2000. Bd. 1–30.
- VJAZEMSKIJ P. A. Polnoe sobranie sočinenij. SPb. 1878–1896. Bd. I–XII.
- ŽUKOVSKIJ V. A. Polnoe sobranie sočinenij v 12 tomach. Pod red., s biogr. očerkom i primeč. prof. A. S. Archangel'skogo. SPb. 1902. Bd. I–XII.

3. Almanache und Periodika

- Aglaja. M. 1794–[1795]. Kn. 1–2.
- Amalteja, ili Sobranie sočinenij i perevodov, odnosjaščichsja k izjaščnym iskusstvam i drevnej klassičeskoj slovesnosti. Trudami Ivana Kroneberga, filosofii doktora, ordinamogo professora drevnostej i latinskoj slovesnosti pri Imperatorskom Char'kovskom universitete, raznych učenyh obščestv člena i Ordena Sv. Vladimira 4-j stepeni kavallera. Char'kov 1825–1826. Č. 1–2.
- Biblioteka dlja čtenija. SPb. 1834–1865.
- Brošjurki. Char'kov 1830–1833. Č. I–X.
- Čertež nauk i iskusstv. Trudy blagorodnych vospitannikov Moskovskogo Universitetskogo pansiona. M. 1814.
- Čtenie v Besede ljubitelej russkogo slova. SPb. 1811–1816.
- Čtenie dlja vkusa, razuma i čuvstvovanij. M. 1791–1792.
- Cvetnik. SPb. 1809–1810.
- Damskij žurnal. M. 1806.
- Damskij žurnal. M. 1823–1833.
- Ėfemeridy, ili Raznye sočinenija, kasajuščiesja drevnej literatury, izdavaemye pri Imperatorskom Moskovskom universitete kak prodolženie trudov Vol'nogo rossijskogo sobranija. M. 1804. Č. I.
- I otдых v pol'zu, ili Sobranie sočinenij i perevodov v stichach i proze, vospitannikov Universitetskogo Blagorodnogo pansiona. M. 1804.
- Izbrannye sočinenija iz „Untrennej zari“. Trudy blagorodnych vospitannikov Moskovskogo Universitetskogo pansiona. M. 1809. Č. I–II.
- Journal des sciences et des arts, particulièrement consacré à l'instruction de la jeunesse russe. Par Mr. Hernandez ci devant d'un des auteurs du Journal étranger. Moscou 1761.
- Kalliopa. Trudy blagorodnych vospitannikov Moskovskogo Universitetskogo pansiona. M. 1815–1817; 1820. Č. I–IV.
- Korifej, ili Ključ literatury. SPb. 1802–1804. Č. I (Kn. I–VI)–Č. II (Kn. VII–XI).
- Licej. Periodičeskoe izd. I. I. Martynova. SPb. 1806.
- Literaturnaja gazeta. SPb. 1830–1831.
- Literaturnye listki, žurnal nraov i slovesnosti, izdavaemyj F. Bulgarinym. SPb. 1823–1824.
- Minerva Ivana Kroneberga. Char'kov 1835. Č. 1–3.
- Mnemozina, sobranie sočinenij v stichach i proze, izdavaemaja kn. V. Odoevskim i V. Kjučel'bekerom. M. 1824–1825. Č. I–IV.
- Moskovskie učenyje vedomosti. M. 1805–1807.
- Moskovskij Merkurij. M. 1803.
- Moskovskij telegraf. M. 1825–1834.

- Moskovskij vestnik. M. 1827–1830.
 Moskovskij žurnal. M. 1791–1792.
 Muza, ežemesjačnoe izdanie na 1796 god. SPb. 1796.
 Novosti russkoj literatury. M. 1802–1805.
 Otečestvennye zapiski. SPb. 1820–1830, 1839–1884.
 Pamjatnik otečestvennych muz, izdannij na 1827 god B. Fedorovym. SPb. 1827.
 Periodičeskoe izdanie Vol'nogo obščestva ljubitelej slovesnosti, nauk i chudožestv. 1804. Č. 1.
 Podsnežnik na 1829 god. SPb. 1829.
 Poleznoe upražnenie junosťstva, sostojaščee v raznyh sočinienijach i perevodach, izdannyh pitomcami Vol'nogo Blagorodnogo pansiona, učreždennogo pri Imperatorskom Moskovskom Universitete. M. 1789.
 Političeskij žurnal. M. 1790–1806 [existierte bis 1831 unter mehrmals geändertem Titel].
 Prijatnoe i poleznoe preprovoždenie vremeni. 1794–1798. Č. I–XX.
 Propilei. Sbornik statej po klassičeskoj drevnosti, izdavaemyj P. Leont'evym. M. 1851–1856. Kn. I–V.
 Propyläen. Eine periodische Schrift. Hrsg. von Goethe. Tübingen 1798–1800. Bd. I–III.
 Raspuskajuščijsja cvetok, ili Sbranie raznyh sočinenij i perevodov, izdavaemyh pitomcami učreždennogo pri Imperatorskom Moskovskom universitete Vol'nogo Blagorodnogo pansiona. M. 1787.
 Russkij Turkestan. Obščestvenno-ekonomičeskaja i literaturnaja gazeta. Taškent 1898–1911.
 Sankt-Peterburgskij vestnik. SPb. 1812.
 Severnyj vestnik. SPb. 1804–1805.
 Severnye cvety. SPb. 1825–1831 [Vyp. 1–8].
 Sorevnovatel' prosveščenijsja i blagotvorenija. Trudy vysočajše utverždennogo Vol'nogo obščestva ljubitelej rossijskoj slovesnosti. SPb. 1818–1825. Č. I–XXXII.
 Sovremennik. SPb. 1836–1846; 1847–1866.
 Svitok muz. SPb. 1802–1803. Kn. 1–2.
 Syn Otečestva. SPb. 1812–1852.
 Trudy blagorodnyh vospitannikov Universitetskogo pansiona. M. 1824–1825. Č. I–III.
 Utrennjaja zarja. Trudy vospitannikov Universitetskogo Blagorodnogo pansiona. M. 1802–1808. Kn. 1–6.
 Vestnik Evropy. M. 1802–1830.
 V udovol'stvie i pol'zu. Trudy vospitannikov Universitetskogo Blagorodnogo pansiona. M. 1810–1811. Č. I–II.
 Žurnal dlja pol'zy i udovol'stvija. 1805. Č. I–III.
 Žurnal izjaščnyh iskusstv, izdavaemyj na 1807 god I. G. Bule, nadvomym sovetnikom i profesorom publičnym ordinamym pri Imperatorskom Moskovskom universitete; perevod N. Košanskogo. 1807. Č. I. Kn. 1–3.
 Žurnal izjaščnyh iskusstv, izdavaemyj Vasiliem Grigorovičem. SPb. 1823; 1825.
 Žurnal rossijskoj slovesnosti, izdavaemyj Nik. Brusilovym. SPb. 1805.

III. Bibliographien und Nachschlagewerke

- Alfavitnyj ukazatel' k „Otečestvennym zapiskam“ 1849, 1850, 1851, 1852 i 1853 godov. SPb. 1854.
 Alfavitnyj ukazatel' k „Otečestvennym zapiskam“ 1854, 1855, 1856, 1857 i 1858 godov. SPb. 1860.
 Allgemeine deutsche Biographie. Leipzig 1875–1912. Bd. 1–56.
 Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Hrsg. von U. Thieme und F. Becker. Leipzig 1907–1950. Bd. 1–37.

- Antičnaja poézija v russkich perevodach XVIII–XX vv. Bibliogr. ukazatel'. Sost. E. V. Svi-jasov. SPb. 1998.
- Archivy Rossii. Moskva i Sankt-Peterburg. Spravočnik-obozrenie i bibliografičeskij ukazatel'. Russkoe izd. Glavnye red. V. P. Kozlov, P. Kennedy-Grimsted. M. 1997.
- ARONSON M. I., REJSEK S. A. Literaturnye kružki i salony. 2. Aufl. SPb. 2001.
- BAKOUNINE T. Répertoire biographique des francs-maçons russes (XVIII^e et XIX^e siècles). Bruxelles 1940 (2. Aufl.: Paris 1967).
- [BARTENEV P. I.] Ukazatel' statej i materialov po istorii, slovesnosti, statistike i etnografii Rossii, pomeščennyh v Moskvitjanine za 1841–1853 goda. B. m. B. g.
- [BAZYKIN M. S.] Russkie izdanija po iskusstvu XVIII i načala XIX stoletija. Bibliogr. materialy k dokladu A. G. Mironova v RODK. M. 1927.
- BELOUTOVA N. E. Knigi XVIII veka v fonde Naučnoj biblioteki Akademii chudožestv SSSR. Annotirovannyj katalog. L. 1963–1967. Bd. 1–2 [Manuskript in der Bibliothek der Petersburger Akademie der Schönen Künste].
- Biografičeskij slovar' professorov i prepodavatelej Imperatorskogo Kazanskogo universiteta (1804–1904) v dvuch častjach. Pod red. N. M. Zagoskina. Kazan' 1904. Č. 1–2.
- Biografičeskij slovar' professorov i prepodavatelej Imperatorskogo Moskovskogo universiteta za istekšee stoletie, so dnja učreždenija janvarja 12-go 1755 goda po den' stoletnego jubileja janvarja 12-go 1855-go goda, sost. trudami professorov i prepodavatelej, zanimavšich kafedry v 1854 godu i raspoložennyj po azbučnomu porjadku. M. 1855. Č. 1–2.
- Biographie Universelle ancienne et moderne [...]. Paris 1811–1862. Vol. I–LXXXV.
- BITOV T. Ju. Redkie russkie knigi i letučie izdanija 18-go veka. M. 1905.
- BLINOVA E. M. „Literaturnaja gazeta“ Del'viga i Puškina. 1830–1831. Ukazatel' soderžanija. M. 1966.
- BOGRAD V. E. Žurnal „Otečestvennye zapiski“: 1839–1848. Ukazatel' soderžanija. M. 1985.
- BOGRAD V. E. Žurnal „Otečestvennye zapiski“: 1868–1884. Ukazatel' soderžanija. M. 1971.
- BOGRAD V. E. Žurnal „Sovremennik“: 1847–1866. Ukazatel' soderžanija. M. 1959.
- BOKARIUS M. V. Putevoditel' po biblioteke Vserossijskogo muzeja A. S. Puškina. SPb. 2000.
- Catalogue des livres de la bibliothèque de S. E. M. le comte de Boutourlin. Revu par MM. Ant.-Alex. Barbier, bibliothécaire du Conseil d'État et Charles Pougens, de l'Institut de France, etc. Paris 1805.
- Catalogue des livres françois qui se trouvent chez J. J. Weitbrecht, libraire de l'Académie des Sciences. SPb. 1773.
- Catalogue raisonné des tableaux, qui composent la collection du comte A. S. de Stroganoff. SPb. 1793 (2. Aufl.: 1800).
- ČEREJSKIJ L. A. Puškin i ego okruženie. 2. Aufl. L. 1989.
- CHAUDENEY R. DE. Les plagiaires: Le nouveau dictionnaire. [Paris] 2001.
- Chudožniki narodov SSSR. Biobibliogr. slovar'. M. 1972–2002. Bd. 1–5 [Ausg. wird fortgesetzt].
- Collection d'estampes d'après quelques tableaux de la galerie de son exc. Mr le Comte A. Stroganoff. Gravée au trait par des jeunes artistes de l'Académie des Beaux Arts à St. Petersburg. SPb. 1807 (2. Aufl.: 1835).
- Dekabristy. Biogr. spravočnik. Izd. podg. S. V. Mironenko. M. 1988.
- Denkmäler griechischer und römischer Skulptur. Hrsg. von A. Furtwängler und H. L. Ulrichs. München 1911.
- Deutscher biographischer Index. Hrsg. von W. Gorzny. München; London; New York; Oxford; Paris. 1986. Bd. I–IV (2. kumulierte und erw. Ausg.: München. 1986. Bd. I–VIII).

- Deutsch-polnische Beziehungen in Geschichte und Gegenwart. Bibliographie. 1900–1998. Hrsg. von A. Lawaty und W. Mincer unter Mitwirkung von A. Domańska. Wiesbaden 2000. Bd. I–IV.
- Dictionary of Russian Women Writers. Ed. by M. Ledkovsky, Ch. Rosenthal, M. Zirin. Westport; London 1994.
- Dictionnaire des mythes littéraires. Sous la direction du prof. P. Brunel. [Monaco] 1988.
- Dva veka ruskoj chudožestvennoj školy. L. 1981.
- 225 let Akademii chudožestv SSSR. M. 1983. Bd. I–II.
- Ènciklopedičeskij leksikon. SPb. 1835–1841. Bd. 2, 3, 5, 8–16, 17.
- Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Par une société de gens de lettres. Mis en ordre & publié par M. Diderot [...] & quant à la partie mathématique par M. d'Alembert [...]. Paris 1751–1765. Vol. I–XVII.
- Encyclopédie méthodique. Antiquités, mythologie, diplomatique des chartes et chronologies. Paris 1786–1793. Vol. I–V.
- Encyclopédie méthodique: Beaux-arts [...]. Paris; Liège 1788–1791. T. 1–2.
- Encyclopédie méthodique: Recueil d'antiquités. Paris 1804. T. I–II.
- FURTWANGLER A. Beschreibung der Glyptothek König Ludwigs I. zu München. München 1900.
- GEL'FAND N. V., LIBMAN V. A., PIROGOVSKAJA V. P. „Voprosy literatury“ za 20 let: 1957–1976. Ukazatel' soderžanija. M. 1978.
- GENNADI G. N. Spravočnyj slovar' o russkich pisateljach i učenyh, umeršich v XVIII i XIX stoletijach i spisok knig s 1725 po 1825. Berlin [dann M.] 1876–1908. T. 1–3.
- GOLICYN N. N. Bibliogr. slovar' russkich pisatel'nic. SPb. 1889.
- GOLICYN N. N. Materialy dlja polnoj rodoslovnoj rospisi knjazej Golicynych. Kiev 1880.
- Gosudarstvennyj Èrmitaž. Zapadnoevropejskaja živopis'. Katalog. L. 1976. [T.] 1–2.
- GREI G. Ukazatel' skul'pturnogo muzeja Imperatorskoj Akademii chudožestv. Skul'ptura drevnich narodov. SPb. 1870.
- HELBIG W. Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom. 2. Aufl. Leipzig 1899. Bd. 1–3.
- HUNGER H. Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart. 4. erw. und erg. Aufl. Wien 1953.
- Imperatorskij Èrmitaž. Kratkij katalog kartinnoj galerei. Pg. 1916.
- Institut ruskoj literatury (Puškinskij Dom). Fondy i kollekcii Rukopisnogo otdela. Kratkij spravočnik. SPb. 1996.
- Istorija dorevoljucionnoj Rossii v dnevnikach i vospominanijach: Annotirovannyj ukazatel' knig i publikacij v žurnalach. Naučnoe rukovodstvo i red. P. A. Zajončkovskogo. M. 1976–1989. T. 1–5.
- Istorija ruskoj literatury XVIII veka: Bibliogr. ukazatel'. Sost. V. P. Stepanov i Ju. V. Stenik. Pod red., s dopoln. i predisl. čl.-korr. AN SSSR P. N. Berkova. L. 1968.
- Istorija ruskoj literatury XIX veka: Bibliogr. ukazatel'. Pod red. K. D. Muratovoj. M.; L. 1962.
- Istorija ruskoj literatury konca XIX – načala XX veka: Bibliogr. ukazatel'. Pod red. K. D. Muratovoj. M.; L. 1963.
- Istorija ruskoj literatury XIX – načala XX veka: Bibliogr. ukazatel'. Obščaja časť. Pod red. K. D. Muratovoj. SPb. 1993.
- JUNDOLOV A. E. Ukazatel' k sborniku materialov dlja istorii Imperatorskoj s.-peterburgskoj Akademii chudožestv za sto let eja suščestvovanija, izdannomu pod red. početnogo vol'nogo obščnika Akademii P. N. Petrova. SPb. 1887.

- KLAGES F. A. Katalog biblioteki Imperatorskoj Akademii chudožestv. Otdel III, zaključajušij izdanija, voobščee do iskusstv odnosjaščiesja. SPb. 1878.
- KLAGES F. A. Katalog knig i izdanij biblioteki Imperatorskoj Akademii chudožestv po časti architektury. SPb. 1878.
- KONDAKOV S. N. Jubilejnyj spravočnik Imperatorskoj Akademii chudožestv: 1764–1914. SPb. 1914–1915. Č. 1–2.
- La slavistica in Italia. Cinquant'anni di studi (1940–1990). Roma 1994.
- Lexikon der Kunst. Architektur. Bildende Kunst. Industrieformgestaltung. Kunsttheorie. Leipzig 1968–1978. Bd. I–V.
- Ličnye archivnye fondy v gosudarstvennyh chraniliščach SSSR. Ukazatel'. M. 1962–1980. Bd. I–III.
- Ličnye fondy Rukopisnogo otdela Puškinskogo Doma. Annotirovannyj ukazatel'. SPb. 1999.
- LISOVSKIJ N. M. Bibliografija russkoj periodičeskoj pečati 1703–1900 gg. Materialy dlja istorii russkoj žurnalistiki. Pg. 1915.
- LISOVSKIJ N. M. Chronologičeskij spisok russkich periodičeskich izdanij, vychodivšich v Rosii s 1703 po 1891 god. [SPb. 1891].
- Literarische Zeitschriften in Russland 1800–1812. Vollständiges Verzeichnis nach Sachgebieten und Autoren. Hrsg. von H. Rothe. Bearb. von C. Schnell. Köln, Weimar, Wien 2001.
- LOBANOV V. V. Biblioteka Žukovskogo. Tomsk 1981.
- MAKSIMOVIČ-AMBODIK N. Emvleny i simvolj izbrannye, na rossijskij, latinskij, francuzskij, nemeckij i aglickij jazyki pereložennye, prežde v Amsterdame, a nyne vo grade Sv. Petra. SPb. 1788.
- MASANOV I. F. Slovar' psevdonimov russkich pisatelej, učennyh i obščestvennyh dejatelej. M. 1956–1960. Bd. I–IV.
- Materialy k bibliografii po istorii Akademii chudožestv 1757–1957. L. 1957.
- MEL'NIKOVA N. N. Izdanija napečatannye v tipografii Moskovskogo universiteta. XVIII vek. M. 1966.
- MEŽOV V. I. Sistematičeskij katalog russkim knigam, prodajuščimsja v knižnom magazine A. F. Bazunova [...] s ukazaniem kritičeskich statej, recenzij i bibliogr. zametok [...] s 1825 do 1869 goda. SPb. 1869.
- NAVOLOCKAJA N. I. Bibliogr. opisanie žumala „Teleskop“ (1831–1836). M. 1985. Č. 1–2.
- NEUSTROEV A. N. Istoričeskoe rozyskanie o russkich povremennyh izdanijach i sbornikach za 1703–1802 gg. SPb. 1874.
- NEUSTROEV A. N. Ukazatel' k russkim povremennym izdanijam i sbornikam za 1703–1802 gg. SPb. 1898.
- Nouvelle biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours [...]. Paris 1852–1866. T. 1–46.
- Opis' biblioteki, nachodivšejsja v Moskve, na Vozdviženke, v dome grafa D. N. Šeremeteva do 1812 goda. SPb. 1883.
- OSTROJ O. S. Russkie spravočnye izdanija po izobrazitel'nomu i prikladnomu iskusstvu. M. 1972.
- OSTROJ O. S., SAKSONOVA I. CH. Izobrazitel'noe i prikladnoe iskusstvo: Bibliogr. posobie. M. 1986.
- Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Neue Bearbeitung. Hrsg. von G. Wissowa. Stuttgart 1894–1943. [Reihe I]–2. Bd. 1–47.
- POPKOVA N. A. „Moskovskij telegraf“, izdavaemyj Nikolaem Polevym. Ukazatel' soderžanija. 2-e izd. Saratov 1990. Vyp. 1–3.

- N. P. Rumjancev. *Žizn' i dejatel'nost' (1754–1856)*. Bibliogr. ukazatel' knig, statej iz sbornikov, žurnalov, gazet na russkom jazyke. M. 2001.
- Russkaja periodičeskaja pečat' (1702–1894). Spravočnik. Pod red. A. G. Dement'eva, A. V. Zapadova, M. S. Čerepachova. M. 1959.
- Russkie pisateli. 1800–1917: Biogr. slovar'. Bd. 1–4. M. 1989–1999 [Ausg. wird fortgesetzt].
- Russkij archiv, izdavaemyj P. Bartenevym. 1863–1908. Soderžanie ego knižek i predmetnaja rospis' s azbučnym ukazatelem. M. 1908.
- Russkij biogr. slovar'. Izd. Imperatorskogo Russkogo istoričeskogo obščestva. SPb. 1896–1918. Bd. 1–[25].
- Saur Allgemeines Künstler-Lexikon. München; Leipzig 1983–2001. Bd. 1–28 [Ausg. wird fortgesetzt].
- SERKOV A. I. Russkoe masonstvo. 1731–2000. Ėnciklopedičeskij slovar'. M. 2001.
- ŠILOV D. N. Gosudarstvennye dejateli Rossijskoj imperii. Glavy vysšich i central'nych učreždenij 1802–1917. Bibliogr. spravočnik. Izd. vtoroe, isprav. i dopoln. SPb. 2002.
- Slovar' členov Obščestva ljubitelej rossijskoj slovesnosti pri Moskovskom universitete. M. 1911.
- Slovar' jazyka Puškina. L.; M. 1956–1961. Bd. 1–4.
- Slovar' russkich pisatelej XVIII veka. L. [dann SPb.] 1988–1999 Vyp. 1–2 [Ausg. wird fortgesetzt].
- SOBKOV N. P. Slovar' russkich chudožnikov [...]. SPb. 1893–1899. T. 1–3.
- Sotrudniki rossijskoj nacional'noj biblioteki – dejateli nauki i kul'tury. Biogr. slovar'. SPb. 1995–1999. Bd. 1–2 [Ausg. wird fortgesetzt].
- STEPANOV V. P. Žurnal „Russkaja literatura“ za 1958–1973 gg. Ukazatel' soderžanija. L. 1975.
- Svodnyj katalog knig na inostrannyh jazykach, izdannyh v Rossii v XVIII veke, 1701–1800. L. 1985–1986. Bd. 1–3.
- Svodnyj katalog russkoj knigi. 1801–1825. M. 2001–. Bd. 1–. [Ausg. wird fortgesetzt].
- Svodnyj katalog russkoj knigi graždanskoj pečati XVIII veka. 1725–1800. M. 1962–1975. Bd. 1–[VI].
- Svodnyj katalog serial'nych izdanij Rossii (1801–1825). SPb. 1997–2006. Bd. 1–3 [Ausg. wird fortgesetzt].
- The Dictionary of Art. Ed. by J. Turner. New York 1996. Vol. 1–34.
- Ukazatel' k izdaniju: ŠEVYREV S. P. Istorija Imperatorskogo Moskovskogo universiteta, napisannaja k stoletnemu ego jubileju: 1755–1855. M. 1998.
- Ukazatel' statej ser'eznogo soderžanija, pomeščennyh v russkich žurnalacn prežnich let. [SPb.] 1858. Vyp. 5: „Moskovskij telegraf“: 1825–1834.
- Ukazatel' vospominanij, dnevnikov i putevyh zapisok XVIII–XIX vv. (iz fondov Otdela rukopisej). Pod red. P. A. Zajončkovskogo i E. N. Konšinoj. M. 1951 (Gosudarstvennaja biblioteka SSSR im. V. I. Lenina).
- VENGEROV S. A. Istočniki slovarja russkich pisatelej. SPb. 1900–1917. Bd. I–IV.
- VEREŠČAGIN V. A. Russkie illjustrirovannye izdanija XVIII–XIX stoletij (1720–1870). Bibliogr. opyt. SPb. 1898.
- Vospominanija i dnevniky XVIII–XX vv. Ukazatel' rukopisej. Red. i predislovie S. V. Žitomirskoj. M. 1976.
- VRANGEL' N. N. Katalog starinnych proizvedenij iskusstv, chranjaščichsja v Imperatorskoj Akademii chudožestv. SPb. 1908 (Priloženie k žurnalu „Starye gody“).
- Vydajuščijsja filolog-slavist Rossii akademik A. Ch. Vostokov (1781–1864). Bibliogr. ukazatel'. SPb. 2001.

- WATELET C.-H., LEVESQUE P.-CH. *Encyclopédie méthodique. Beaux-Arts*. Paris 1788–1791. Vol. I–II. (2. Aufl. unter dem Titel: *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*. Paris 1792. Vol. I–V).
- Winckelmann-Bibliographie. Berlin [u. a.] 1942–1988. [1]–4.
- ŽITOMIRSKAJA S. V. I. V. Gete. Bibliogr. ukazatel' russkich perevodov i kritičeskoj literatury na russkom jazyke: 1780–1971. M. 1972.
- ZULIANI M. D. DE. *Russia e mondo classico nel secolo XVIII*. Firenze 1980.

IV. Sekundärliteratur

- AJNALOV D. V. Značenie F. I. Buslaeva v nauke istorii iskusstv. Reč', čitannaja v toržestvennom zasedanii kazanskogo Obščestva archeologii, istorii i étnografii 28 sentjabrja 1897 goda. Kazan' 1898.
- AKUTIN JU. M. Metamorfozy N. Brusilova. In: *Al'manach bibliofila*. M. 1979. Vyp. 6. S. 103–125.
- ALEKSEJEVA T. V. Dekabrizm i russkoe iskusstvo Novogo vremeni. M. 1993.
- ALER H. Winckelmann bei Schelling, oder Zur Frage nach der Wahrheit der Kunst. In: *Über Literatur und Geschichte. Festschrift für G. Storz*. Hrsg. von B. Hüppauf und D. Stemberger. Fr. a. M. 1973. S. 185–221.
- ANDREEV A. JU. Moskovskij universitet v obščestvennoj i kul'turnoj žizni Rossii načala XIX veka. M. 2000.
- ANDROSOV S. O. Russkie zakazčiki i ital'janskije chudožniki. SPb. 2003.
- Antičnoe nasledie v kul'ture Rossii. Pod obščej red. G. S. Knabe. M. 1996.
- Antikerezeption, Antikeverhältnis, Antikebegegnung in Vergangenheit und Gegenwart. Stendal 1983. Bd. I–III (Schriften der Winckelmann-Gesellschaft, Bd. VI).
- ARCHANGEL'SKIJ A. S. F. I. Buslaev v svoich vospominanijach. Kasan' 1897.
- Archäologie zur Zeit Winckelmanns. Eine Aufsatzsammlung hrsg. von M. Kunze. Stendal 1975.
- ARCYCHOVSKAJA-KUZNECOVA A. A. A. S. Stroganov kak tip russkogo kollekcionera. In: *Panorama iskusstv*. M. 1988. Vyp. 11. S. 282–291.
- ARON E. Die deutsche Erweckung des Griechentums durch Winckelmann und Herder. Heidelberg 1929.
- AROUTUNOVA B. *Lives in Letters. Princess Zinaida Volkonskaya and her Correspondence*. Columbus 1994.
- ASMUS V. F. Nemeckaja éstetika XVIII veka. M. 1962.
- AZADOVSKIJ K. M. Franz von Baader v russkich dnevnikach i pis'mach (A. I. Turgenev). In: *Die Welt der Slawen*. 1999. Bd. XLV. Heft 1. S. 63–83.
- AZADOVSKIJ M. K. Iz materialov „Stroganovskoj akademii“. Neopublikovannye proizvedenija Ksav'je de Mestra i Zinaidy Volkonskoj. In: *Literaturnoe nasledstvo*. M. 1939. Bd. 33/34. S. 195–214.
- BABANOV I. E. „Pokrovennaja glava Agamemnona“. In: *Russkaja literatura*. 1979. Nr. 4. S. 169–172.
- BABINCEV S. M. „Dramatičeskij vestnik“. In: *Kniga. Issledovanija i materialy*. M. 1959. Sb. 1. S. 253–267.
- BAEHR S. L. *The Paradise Myth in Eighteenth-Century Russia. Utopian Patterns in Early Secular Russian Literature and Culture*. Stanford 1991.
- BAGALEJ D. I. Opyt istorii Char'kovskogo universiteta (po neizdannym materialam) [...]. Char'kov 1893–1904. Bd. I–II.
- BALAŠ A. N. „Proekt Éstetičeskogo muzeja pri Imperatorskom Moskovskom universitete“ (k probleme avtorstva i kul'turnogo konteksta). In: *Rossijskaja kul'tura glazami molodych učenyh*. SPb. 1998. Vyp. 6. S. 243–256.

- BARSUKOV N. P. *Žizn' i trudy M. P. Pogodina*. SPb. 1888–1910. Bd. 1–22.
- BARTENEV P. I. *Biografija Šuvalova*. M. 1857.
- BARTENEV P. I. *Žil'ber Romm i graf Stroganov*. In: *Russkij archiv*. 1887. Kn. 1. Vyp. 1. S. 5–39.
- BAUMECKER G. *Winckelmann in seinen Dresdner Schriften. Die Entstehung von Winckelmanns Kunstanschauung und ihr Verhältnis zur vorhergehenden Kunsttheoretik. Mit Benutzung der Pariser Manuskripte Winckelmanns*. Berlin 1933.
- BAZANOV V. G. *Učenaja respublika*. M.; L. 1964.
- BAZANOV V. G. *Vol'noe obščestvo ljubitelej rossijskoj slovesnosti*. Petrozavodsk 1949.
- BAZILEVIČ V., LISEKOV E., MAKASIN S., MAŠKOVCEV N., ĖTINGER P. *Getevskie dni v SSSR*. In: *Literaturnoe nasledstvo*. M.; L. 1932. Bd. 4/6. S. 1041–1060.
- BEAUCAMP E. *Klopstock contra Winckelmann: aus der Frühzeit deutscher Kunsthistorik*. In: *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*. Hrsg. von H. Beck, P. C. Bol, E. Maek-Gérard. Berlin 1984. S. 253–272.
- BEL'ČIKOV N. P. V. Annenkov, A. V. Družinin i S. S. Dudyškin. In: *Očerki po istorii russkoj kritiki*. Pod red. A. Lunačarskogo i V. Poljanskogo. M.; L. 1929. Bd. 1. S. 263–304.
- BÉMIG M. „Skul'ptura, živopis' i muzyka“ kak filosofskie kategorii russkogo romantizma. In: *Contributi italiani al XIII Congresso internazionale degli slavisti (Ljubljana 15–21 agosto 2003)*. A cura A. Alberti, M. Garzaniti, S. Garzonio. Pisa 2003. S. 309–323.
- BENUA A. N. *Stroganovskij dvorec i Stroganovskaja galereja v S.-Peterburge*. In: *Chudožestvennye sokrovišča Rossii*. 1901. Nr. 9. S. 165–173.
- BENZ R. *Die Zeit der deutschen Klassik. Kultur des 18. Jahrhunderts, 1750–1800*. Stuttgart 1953.
- BENZ R. *Goethe und die romantische Kunst*. München [1940].
- BERELOWITSCH W. *La France dans le „Grand Tour“ des nobles russes au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle*. In: *Cahiers du Monde russe et soviétique*. 1993. Vol. XXXIV (1–2), janvier–juin. P. 193–210.
- BEREND E. *Jean Pauls Ästhetik*. Berlin 1909.
- BEREZINA V. G. N. A. Polevoj v „Moskovskom telegrafe“ [1825–1834]. In: *Učenie zapiski LGU. Ser. filol. nauk*. 1954. Vyp. 20. Nr. 173. S. 86–142.
- BERGER A. E. *Der junge Herder und Wickelmann*. In: *Studien zur deutschen Philologie*. Hrsg. von Ph. Strauch, A. E. Berger und F. Saran. Halle 1903. S. 83–168.
- BERKOV P. N. *Histoire de l'Encyclopédie dans la Russie du XVIII^e siècle*. In: *Revue des études slaves*. 1965. T. 44. P. 47–58.
- BERKOV P. N. *Istorija russkoj žurnalistiki XVIII veka*. M.; L. 1952.
- BERKOV P. N. *Koz'ma Prutkov, direktor probirnoj palatki i poet. K istorii russkoj parodii*. L. 1933.
- BERNHARD M. L. „O sztuce u dawnych czyli Winkelman polski“ Stanisława Kostki Potockiego. In: *Rocznik historii sztuki*. Wrocław 1956. T. 1. S. 514–525.
- Biblioteka Žukovskogo v Tomske*. Sost. F. Z. Kanunova, N. B. Remorova, Ė. M. Žiljakova, A. S. Januškevič i dr. Tomsk 1978–1988. Č. I–III.
- Blagorodnyj pansion Imperatorskogo Moskovskogo universiteta*. M. 1820.
- BLAGOVEŠČENSKIJ N. M. *O vysokom chudožestvennom značenii pozdnich epoch antičnoj skul'ptury*. In: *Vestnik izjaščnych iskusstv*. 1887. T. V. Vyp. 1. S. 29–66.
- BLAGOVEŠČENSKIJ N. M. *Pergamskaja škola*. In: *Vestnik izjaščnych iskusstv*. 1884. T. II. Vyp. 2. S. 1–24.
- BLAGOVEŠČENSKIJ N. M. *Rodosskaja škola*. In: *Vestnik izjaščnych iskusstv*. 1883. T. I. Vyp. 4. S. 553–578.
- BLAGOVEŠČENSKIJ N. M. *Vinkel'man i pozdnie epochi grečeskoj skul'ptury*. SPb. 1891.

- BLOK G. P. Letopis' žizni Feta. In: A. A. Fet. Problemy izučenija žizni i tvorčestva. Kursk 1994.
- BORINSKIJ K. Die antike Poetik und Kunsttheorie vom Anfang des klassischen Alterthums bis auf Goethe und W. von Humboldt. Leipzig 1924. Bd. I–II.
- BOSSHARD W. Winckelmann. Aesthetik der Mitte. Zürich; Stuttgart 1960.
- BOŽERJANOV I. N. Očerki istorii razvitija iskusstv v Rossii v carstvovanie Petra Velikogo. SPb. 1872.
- BOŽERJANOV I. N. S. I. Gal'berg. In: Russkaja starina. 1882. Bd. 39. Nr. 8. S. 451–454.
- BRACKEN C. PH. Antikenjagt in Griechenland 1800–1830. München 1975.
- BRIKNER A. Russkie diplomaty-turisty v Italii v XVII stoletii. In: Russkij vestnik. 1877. Bd. 128. S. 5–44.
- BRILLI A. Reisen in Italien. Die Kulturgeschichte der klassischen Italienreise vom 16. bis 19. Jahrhundert. 2. Aufl. Köln 1990.
- BRUER S.-G. Die Wirkung Winckelmanns in der deutschen klassischen Archäologie des 19. Jahrhunderts. Mainz; Stuttgart 1994 (Abhandlungen der Geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Jg. 1994. Nr. 3).
- BRUNN H., BRYCKMANN I. Die Denkmäler der griechischen und römischen Skulptur. München 1888.
- BUCH H. CH. Ut pictura poesis. Die Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker von Lessing bis Lukács. München 1972.
- BULLE H. Der schöne Mensch im Altertum. Eine Geschichte des Körperideals bei Aegyptern, Orientalen und Griechen. München; Leipzig 1912.
- BURANOK N. A. Antičnost' v dramaturgičeskich zamyslach N. F. Ščerbin 1840-ch – 1850-ch godov. In: Vzaimodejstvie žanrov, chudožestvennyh napravlenij i tradicij v russkoj dramaturgii XVIII–XIX vekov. Mežvuzovskij sbornik naučnyh trudov. Kujbyšev 1988. S. 88–96.
- BUSCH E. Das Erlebnis des Schönen im Antikebild der deutschen Klassik. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 1940. Bd. 18. Heft 1. S. 26–60.
- BUSCH W. Horaz in Russland. Studien und Materialien. München 1964 (Forum Slavicum, Bd. 2).
- BUSIRI VICI A. L'erudito della corte Russa del settecento, I. I. Schuvaloff, ed i suoi rapporti con Roma. In: L'urbe. Nuova serie. Nr. 6. Novembre/Dicembre. 1976. P. 39–52.
- BUZESKUL V. P. Otkrytija XIX i načala XX veka v oblasti istorii drevnego mira. Pb. 1923–1924. Č. I–II.
- CASSIRER E. Die platonische Renaissance in England und die Schule von Cambridge. Leipzig; Berlin 1932.
- CASSIRER E. Freiheit und Form. Studien zur deutschen Geistesgeschichte. 3. unveränd. Aufl. Darmstadt 1961.
- CHATMAN S. Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. Ithaca; London 1990.
- CHLOPNIKOV A. M. Filosofskoe nasledie professora Moskovskogo universiteta I. G. Bule. Istoriko-filosofskij analiz. Dissertacija na soiskanie učebnoj [sic!] stepeni kandidata filosofskich nauk. M. 1997 [unveröff. Dissertation].
- CHMELEVSKAJA E. M. Pis'ma A. A. Del'viga. In: Pamjatniki kul'tury. Nove otkrytija. Pis'mennost'. Iskusstvo. Archeologija. Ežegodnik 1979. L. 1980. S. 2–33.
- CHRENOV N. A., SOKOLOV K. B. Chudožestvennaja žizn' imperatorskoj Rossii. SPb. 2001.
- ČIŽEVSKIJ D. I. Baader i Rossija. In: Novyj žurnal. 1953. Kn. 35. S. 301–310.
- CVERAVA G. K. D. A. Golicyn (1734–1803). L. 1975.

- DANILEVSKIJ R. JU. Gončarov i nemeckaja literatura. In: Ivan A. Gončarov. Leben, Werk und Wirkung. Beiträge der I. Internationalen Gončarov-Konferenz. Bamberg, 8.–10. Oktober 1991. Hrsg. von P. Thiergen. Köln; Weimar; Wien 1994. S. S. 353–364.
- DANILEVSKIJ R. JU. Lessing v ruskoj literature XVIII veka. In: Épocha Prosveščenijsa. Iz istorii meždunarodnyh svjazej ruskoj literatury. L. 1976. S. 286–307.
- DANILEVSKIJ R. JU. Russkaja literaturnaja mysl' i nasledie G. É. Lessinga. In: Russkaja literatura. 2001. Nr. 4. S. 90–108.
- DANILEVSKIJ R. JU. Schiller in der russischen Literatur. 18. Jahrhundert – erste Hälfte 19. Jahrhundert. Dresden 1998 (Schriften zur Kultur der Slaven. Neue Folge der MAISK-Schriften. Bd. 1 (20)).
- DANILEVSKIJ R. JU. Viland v ruskoj literature. In: Ot klassizizma k romantizmu. Iz istorii meždunarodnyh svjazej ruskoj literatury. L. 1970. S. 298–379.
- DANILEVSKIJ R. JU. Zametki o temach zapadno-evropejskoj živopisi v ruskoj literature. In: Russkaja literatura i zarubežnoe iskusstvo. L. 1986. S. 268–298.
- DANILOVA I. E. Russkie pisateli i chudožniki XIX veka o Drezdenskoj Galeree. In: ALPATOV M. V., DANILOVA I. E. Starye mastera v Drezdenskoj galeree. M. 1959. S. 9–38.
- DAN'KO E. JA. Izobrazitel'noe iskusstvo v poëzii Deržavina. In: XVIII vek. M.; L. 1940. Sb. 2. S. 166–247.
- DANZEL T. W. Zur Literatur und Philosophie der Goethezeit. Stuttgart 1962.
- DAVYDOVA L. I. K istorii sozdanijsa statui Vinkel'mana na glavnom fasade Novogo Érmitaga v Peterburge. SUŠITIA. Pamjati Ju. V. Andreeva. SPb. 2000. S. 379–386.
- DECULTOT E. Éléments d'une histoire interculturelle de l'esthétique. La „Théorie générale des beaux-arts“ de J. G. Sulzer. In: Revue germanique internationale. 1998. Vol. 10. P. 141–160.
- DECULTOT E. J. J. Winckelmann. Enquête sur le genèse de l'histoire de l'art. Paris 2000.
- DEETZ M. Anschauungen von italienischer Kunst in der deutschen Literatur von Winckelmann bis zur Romantik. Berlin 1930 (Germanische Studien, Heft 94).
- DEKJUL' TO E. Proischoždenie odnogo nedorazumenija: mesto Vinkel'mana v literaturnych panteonach Francii i Germanii v konce XVIII veka. In: Literaturnyj panteon: nacional'nyj i zarubežnyj. Materialy rossijsko-francuzskogo kollokviuma. M. 1999. S. 62–77.
- Delo o Sankt-Peterburgskom universite v 1821 godu. In: Čtenija v Imperatorskom Obščestve istorii i drevnostej rossijskich. 1866. Kn. III (jul'–sentjabr'). Otd. V (Smes'). S. 61–164.
- DEMENT'EV A. G. Bor'ba Ševyрева s Belinskim. In: Učenyje zapiski LGU. Ser. filol. nauk. 1939. Nr. 47. S. 159–197.
- DERKAČ S. S. I. A. Gončarov i kružok Majkovych. In: Russkaja literatura XIX–XX vekov. L. 1971. S. 18–38.
- DESNIČKIJ V. A. Izbrannye stat'i po ruskoj literature XVIII–XIX vekov. M.; L. 1958.
- DESNIČKIJ V. A. Iz istorii literaturnych obščestv načala XIX v. Žurnaly „Besedy ljubitelej russkogo slova“. In: DESNIČKIJ V. A. Na literaturnye temy. L. 1936. S. 181–220.
- Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht. 18. Jahrhundert: Aufklärung. München 1992 (West-Östliche Spiegelungen. Reihe B. Bd. 2).
- Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht. 19. Jahrhundert: Von der Jahrhundertwende bis zu den Reformen Alexanders II. München 1998 (West-Östliche Spiegelungen. Reihe B. Bd. 3).
- DIMOFF P. Winckelmann et André Chénier. In: Revue de Littérature comparée. 1947. Nr. 2. S. 321–333.
- DISSSELKAMP M. Die Stadt der Gelehrten. Studien zu J. J. Winckelmanns Briefen aus Rom. Tübingen 1993.

- DMITRIEV JU. N. Teorija iskusstva i vzgljady na iskusstvo v pis'mennosti Drevnej Rusi. In: TODRL. M.; L. 1953. Bd. IX. S. 97–116.
- DMITRIEVA M. Vinkel'man i metamorfozy klassičeskogo ideala. Iskusstvo Germanii konca XVIII – pervoj treti XIX veka. In: Voprosy iskusstvoznaniya. 1996. Nr. IX. S. 304–321.
- DULAC G., EVDOKIMOVA L. La Correspondance de Dmitri A. Golitsyn (1760–1784). In: Dix-huitième siècle. 1990. Nr. 22. P. 367–400.
- DUMMER J. Lessing und die antiken Originale. Präliminarien zum Thema Winckelmann und Lessing. In: Archäologie zur Zeit Winckelmanns. Eine Aufsatzsammlung hrsg. von M. Kunze. Stendal 1975. S. 61–78 (Beiträge der Winckelmann-Gesellschaft, 2).
- DURYLIN S. N. G-ža de Stal' i ee russkie otnošenija. In: Literaturnoe nasledstvo. M. 1939. Bd. 33/34. S. 215–330.
- DURYLIN S. N. Russkie pisateli u Gete v Veimare. In: Literaturnoe nasledstvo. M. 1932. Bd. 4/6. S. 81–504.
- EBERHARDT W. Das Akademische Kunstmuseum der Universität Bonn unter der Direktion von Fr. G. Welcker und O. Jahn. Opladen 1982.
- EBERLEIN K. K. Winckelmann und Frankreich. Zur Geschichte des deutschen Kultureinflusses im französischen Klassizismus. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Kulturgeschichte. 1933. Bd. XI. Heft 4. S. 592–610.
- EBHARDT M. Die Deutung der Werke Raffaels in der deutschen Kunstliteratur von Klassizismus und Romantik. Göttingen 1969.
- EGOROV B. F. Bor'ba éstetičeskich idej v Rossii 1860-ch godov. L. 1991.
- EGUNOV A. N. Gomer v russkich perevodach XVIII–XIX vekov. M.; L. 1964.
- EMMERSLEBEN A. Die Antike in der romantischen Theorie. Die Gebrüder Schlegel und die Antike. Berlin 1937.
- Entretiens de la Garenne Lemot. Winckelmann et le retour à l'antique: actes du colloque du 9 au 12 juin 1994. Nantes 1995.
- ÉRNST S. R. A. P. Losenko. In: Starye gody. 1914. Janvar'. S. 3–24.
- ÉRNST S. R. „Žurnal izjaščnych iskusstv“. 1807 g. In: Russkij bibliofil. 1913. Nr. 4. S. 5–13.
- ÉRNST S. R. „Žurnal izjaščnych iskusstv“. 1823–1825 gg. In: Russkij bibliofil. 1914. Nr. 3. S. 5–26.
- Éstetika Vinkel'mana i sovremennost'. Sbornik statej. Red. V. V. Vanslov, V. P. Šestakov. M. 1994.
- ÉTKIND E. G. Razgovor o stichach. M. 1970.
- EVDOKIMOVA V. A. Proizvedenija Kanovy v Archangel'skom. In: Iskusstvo. Nr. 8. 1983. S. 69–71.
- EVDOKIMOVA V. A. Statuja „Mir“ Antonio Kanovy. In: Junyj chudožnik. 1986. Nr. 1. S. 18–19.
- EVŠINA N. A. Architekturnaja teorija v Rossii vtoroj poloviny XVIII – načala XIX veka. M. 1985.
- FEDOTOVA E. D. Kanova: Chudožnik i ego época. M. 2002.
- FEUERBACH A. Der Vatikanische Apollo, eine Reihe archäologisch-ästhetischer Betrachtungen. 2. Aufl. Stuttgart; Augsburg 1855.
- Filosofija Šellinga v Rossii. Pod obščej red. V. F. Pustarnakova. SPb. 1998.
- FONTAINE A. Conférences inédites de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Paris [1903].
- FONTAINE A. Les doctrines d'art en France. Peintres, amateurs, critiques de Poussin à Diderot. Paris 1909.
- FONTIUS M. Winckelmann und die französische Aufklärung. Berlin 1968 (Sitzungsberichte der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Klasse für Sprachen, Literatur und Kunst. Jahrgang 1968. Nr. 1).

- FRIDMAN N. V. Poézija Batjuškova. M. 1971.
- FRIDMAN N. V. Proza Batjuškova. M. 1965.
- FUHRMANN M. Winckelmann, ein deutsches Symbol. In: Neue Rundschau. 1972. S. 265–283.
- FURTWANGLER A. Meisterwerke der griechischen Plastik. München 1895.
- GADAMER H.-G. Wahrheit und Methode. 2. durch einen Nachtrag verm. Aufl. Tübingen 1960.
- GAJNEVA É. G. Nikolaj Apollonovič Majkov i ego vospominanija (iz kruga obščenija I. A. Gončarova). In: Russkaja literatura. 1997. Nr. 1. S. 123–149.
- GARDZONIO S. Lettere di S. P. Ševyrev a corrispondenti italiani. In: Russica Romana. 1995. Vol. II. P. 255–260.
- GAVRILOVA E. I. O pervykh proektach Akademii chudožestv v Rossii. In: Russkoe iskusstvo XVIII – pervoj poloviny XIX veka. Materialy i issledovanija. Pod red. T. V. Alekseevoj. M. 1971. S. 219–228.
- GEJMAN B. JA. Vinkel'man. In: Istorija nemeckoj literatury. M. 1966. Bd. 2. S. 106–121.
- GEJRO L. S. Iz istorii sozdanija romana „Obryv“ (évoljucija obraza Rajskogo-chudožnika). In: I. A. Gončarov (Novye materialy o žizni i tvorčestve pisatelja). Ul'janovsk 1976. S. 61–84.
- GEJRO L. S. Roman Gončarova „Obryv“ i russkaja poézija ego vremeni. In: Russkaja literatura. 1974. Nr. 1. S. 62–73.
- GEJRO L. S. „Soobrazno vremeni i obstojatel'stvam...“ (Tvorčeskaja istorija romana „Obryv“). In: Literaturnoe nasledstvo. M. 2000. Bd. 102. S. 83–183.
- GENETTE G. Palimpseste. Literatur auf zweiter Stufe. Aus dem Französischen von W. Bayer und D. Hornig. Fr. a. M. 1993.
- GENIN L. E. Neizvestnyj perevod stat'i Šillera v russkom žurnale načala XIX veka. In: Russkaja literatura. 1967. Nr. 4. S. 103–105.
- GERCKE A. Apollon der Galliersieger. In: Jahrbuch des kaiserlich deutschen Archäologischen Instituts. Berlin 1888. Bd. II. 1887. S. 260–264.
- GIESEMANN G. Kotzebue in Russland. Materialien zu einer Wirkungsgeschichte. Fr. a. M. 1971 (Frankfurter Abhandlungen zur Slavistik, Bd. 14).
- GIESEMANN G. Was dachte sich Karamzin bei seiner Europareise am Ende des 18. Jahrhunderts? Zu Nikolaj Karamzins „Briefe eines russischen Reisenden“ (1789/90). In: Erkundung und Beschreibung der Welt. Zur Poetik der Reise- und Länderberichte. Hrsg. von Xenia von Ertzdorff und Gerhard Giesemann unter Mitarbeit von Rudolf Schulz. Amsterdam; New York 2003. S. 393–414.
- GILLET'SON M. I. Molodoj Puškin i aržamasskoe bratstvo. L. 1974.
- GOLICYN N. I. I. Šuvalov i ego inostrannye korrespondenty. In: Literaturnoe nasledstvo. M.; L. 1937. Bd. 29/30. S. 259–342.
- GOLOVENKOVA R. V. I. I. Šuvalov i pensionerstvo v Imperatorskoj Akademii chudožestv. In: I. I. Šuvalov (1727–1797): Prosveščennaja ličnost' v Rossijskoj istorii. SPb. 1998. S. 43–47.
- GOLOVENKOVA R. V. Pensionery-živopiscy Akademii chudožestv v XVIII veke. In: Voprosy chudožestvennogo obrazovanija. L. 1974. Vyp. VII. S. 73–83.
- GOLUBEVA O. D. A. N. Olenin. SPb. 1997.
- GOMBRICH E. H. Die Geschichte der Kunst. Fr. a. M. 1953.
- I. A. Gončarov. Beiträge zu Werk und Wirkung. Hrsg. von P. Thiergen. Köln; Wien 1994 (Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slawen, Bd. 33).
- Ivan A. Gončarov. Leben, Werk und Wirkung. Beiträge der I. Internationalen Gončarov-Konferenz. Bamberg, 8.–10. Oktober 1991. Hrsg. von P. Thiergen. Köln; Weimar; Wien 1994 (Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte: Reihe A, Slavistische Forschungen; N. F., Bd. 12 (72)).
- GORODETZKY N. Princess Z. Volkonsky. In: Oxford Slavonic Papers. 1954. Vol. 5. P. 93–106.

- Gosudarstvennyj Rumjancovskij Muzej. Putevoditel'. Biblioteki. M.; Pb. 1923.
- GRIENER P. L'esthétique de la traduction. Winckelmann, les langues et l'histoire de l'art (1755–1784). Genève 1998 (Histoire des idées et critique littéraire, vol. 373).
- Griechenland als Ideal. Winckelmann und seine Rezeption in Deutschland. Hrsg. von L. Uhlig. Tübingen 1988.
- GRIMM G. Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie. Mit Analysen und Bibliographie. München 1977 (UTB, 691).
- GRODECKAJA A. G. Čuvstvitel'nye i choloďnyj (V. A. Solonicyn i sem'ja Majkovych). In: Lica. Biogr. al'manach. 8. SPb. 2001. S. 5–49.
- GROT K. JA. Puškinskij licej (1811–1817). Bumagi pervogo kursa. SPb. 1911.
- GURENOK M. Istorija sozdanija arhitekturnogo ansamblja usad'by Poreč'e. In: Trudy GIM. Vyp. 58. M. 1984. S. 47–59.
- GUREVIČ A. M. O tipologičeskich osobennostjach russkogo romantizma. In: K istorii russkogo romantizma. M. 1973. S. 505–525.
- GURVIČ-LIŠČINER S. Tvorčestvo Aleksandra Gercena i nemeckaja literatura: očerki i materialy. Fr. a. M. et al. 2001 (Deutsch-russische Literaturbeziehungen, Bd. 11).
- GUSANOV A. N. Die Grand Tour des Comte und der Comtesse du Nord. In: Krieg und Frieden. Eine deutsche Zarin in Schloss Pawlowsk. München 2001. S. 98–149.
- HAMBURGER K. Schillers Fragment „Der Menschenfeind“ und die Idee der Kalokagathie. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 1956. Bd. 30. S. 367–400.
- HANNEMANN E. Welt der Körper – Körper der Welt. Symmetrien des Eros bei Winckelmann. Stendal 1992 (Akzidenzen 3, Flugblätter der Winckelmann-Gesellschaft).
- HARDER H.-B. Prinz Boris Vladimirovič Golycyn als Verfasser eines Briefes an Friedrich Schiller. In: Festschrift für W. Gesemann. München 1989. Bd. 2: Beiträge zur slawischen Literaturwissenschaft. S. 81–89.
- HARDER H.-B. Schiller in Rußland. Materialien zu einer Wirkungsgeschichte. Bad Homburg; Berlin; Zürich 1969 (Frankfurter Beiträge zur Germanistik, Bd. 4).
- HASKELL F., PENNY N. Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture, 1500–1900. New Haven; London 1981.
- HATFIELD H. C. Aesthetic Paganism in German Literature. From Winckelmann to the Death of Goethe. Cambridge (Mass.) 1964.
- HATFIELD H. C. Winckelmann and his German Critics 1755–1781. A Prelude to the Classical Age. New York 1943.
- HEIER E. Comparative Literary Studies: Lermontov, Turgenev, Goncharov, Tolstoj, Blok – Lavater, Lessing, Schiller, Grillparzer. München 2000 (Vorträge und Abhandlungen zur Slavistik. Hrsg. von P. Thiern. Bd. 39).
- HEIER E. L. H. Nikolaj (1737–1820). The Hague 1965.
- HOFFMANN O. A. Ägis oder Bogen? Beitrag zur Erklärung des Apollo von Belvedere. Jahresberichte des Lyceums zu Metz. Metz 1887.
- HOFFMANN O. A. Herm-Apollo Stroganoff. Ein Beispiel von Personal-Verschmelzung aus dem Gebiete des antiken Kunstwerks. Marburg 1889.
- HOFFMANN P. Symbolismus. München 1987 (UTB, 526).
- HUSAR I. Winckelmann in den ostslawischen Ländern. In: Beiträge zu der internationalen Wirkung J. J. Winckelmans. Stendal 1979. Teil 2/3. S. 1–68.
- Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert. Hrsg. von H. Beck, P. C. Bol, E. Maek-Gérard. Berlin 1984 (Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 11).
- IMDAHL M. Farbe: Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich. München 1987.

- Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Hrsg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister. Tübingen 1985.
- ISKJUL' S. N., POBEDIMOVA G. A., CHOTEEV P. I. Iz pisem rossijskich putešestvennikov XVIII veka (brat'ja Demidovy v Germanii). In: Nemcy v Rossii. Russko-nemeckie naučnye i kul'turnye svjazi. SPb. 2000. S. 170–179.
- Istorija estetičeskoj mysli. Stanovlenie estetiki kak nauki. V 6 tomach. M. 1985–1990. Bd. 1–5 [Bd. 6 ist noch nicht erschienen].
- Istorija estetiki. Pamjatniki mirovoj estetičeskoj mysli. M. 1964. Bd. 2: Estetičeskie učenija: XVII–XVIII vekov.
- Istorija evropejskogo iskusstvoznanija: Ot antičnosti do konca XVIII veka. M. 1963.
- Istorija evropejskogo iskusstvoznanija: Pervaja polovina XIX veka. M. 1965.
- Istorija russkogo iskusstva. Pod red. I. E. Grabarja. M. 1953–1969. Bd. I–X.
- Istorija russkoj kritiki. M.; L. 1958. Bd. I–II.
- Istorija russkoj literatury. M.; L. 1941. Bd. I–X.
- Istorija russkoj literatury v četyrech tomach. L. 1980–1983. Bd. 1–4.
- ISTRIN V. M. Družeskoe literaturnoe obščestvo 1801 g. (Po materialam Archiva brat'ev Turgenevych). In: Žurnal Ministerstva narodnogo prosvješčenija. 1913. Nr. 3. S. 273–307.
- ISTRIN V. M. Russkie studenty v Gettingene. In: Žurnal Ministerstva narodnogo prosvješčenija. 1910. Nr. 7. S. 80–144.
- Italia und Germania. Deutsche Klassizisten und Romantiker in Italien. Berlin 1975 (Beiträge der Winckelmann-Gesellschaft, Bd. 3).
- Italianische Kunstwerke in Meisterbeschreibungen. Ausgewählt und erläutert von W. Waetzoldt. Leipzig 1942.
- ITKINA L. Z. Knjaginja Zinaida Volkonskaja kak avtor „Proekta Estetičeskogo muzeja pri Imperatorskom Moskovskom Universite“. In: Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja galereja. Voprosy russkogo i sovetskogo iskusstva. M. 1971. Vyp. 1. S. 82–97.
- JAMPOL'SKIJ I. G. Iz archiva A. N. Majkova. In: Ežegodnik RO PD na 1974 god. L. 1976. S. 24–52.
- JANUŠKEVIČ A. S. Étapy i problemy tvorčeskoj évoljucii V. A. Žukovskogo. Tomsk 1985.
- JANUŠKEVIČ A. S. Ital'janskije vpečatlenija i vstreči V. A. Žukovskogo (po materialam dnevnikov, archiva i biblioteki poëta). In: Ežekvartal'nik russkoj filologii i kul'tury. R[ussian] S[tudies]. 1996 (1998). Bd. II. Nr. 4. S. 172–198.
- JAREMIČ S. P. Russkaja akademičeskaja chudožestvennaja škola v XVIII veke. M.; L. 1934.
- JAUB H. R. Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur. In: Poetika. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. 1975. Bd. 7. Heft 3/4. S. 325–344.
- JAUB H. R. Die Theorie der Rezeption – Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte. Konstanz 1987.
- JAUB H. R. Literaturgeschichte als Provokation. Fr. a. M. 1970.
- JUSTI C. Winckelmann und seine Zeitgenossen. Hrsg. von W. Rehm. 5. Aufl. Köln 1956. Bd. I–III.
- KÄFER M. Winckelmanns hermeneutische Prinzipien. Heidelberg 1986 (Heidelberger Forschungen, Heft 27).
- KAGANOVIČ A. L. A. P. Losenko i russkoe iskusstvo serediny XVIII stoletija. M. 1963.
- KAMENSKIJ Z. A. A. I. Galič. M. 1995.
- KAMENSKIJ Z. A. Moskovskij kružok ljubomudrov. M. 1980.
- KAMENSKIJ Z. A. Russkaja filosofija načala XIX veka i Šelling. M. 1980.
- KANTOROVICH I. V. Salon I. I. Šuvalova. In: Vestnik Moskovskogo universiteta. Ser. 8. Istorija. 1996. Nr. 4. S. 54–66.

- KANTOROVIČ I. „Samyj nežnyj zvuk Moskvy...“ Salon Zinaidy Volkonskoj. In: *Novoe literaturnoe obozrenie*. 1996. Nr. 20. S. 178–219.
- KARPOVA E. V. Skul'ptor puškinskoj pory. In: *Chudožnik*. 1988. Nr. 1. S. 32–37.
- KAUCHTSCHISCHWILI N. L. *Italia nella vita e nell'opera di P. A. Vjazemskij*. Milano 1964.
- KAZAKOVA N. A. Zapadnaja Evropa v russskoj pis'mennosti XV–XVI vv. Iz istorii meždunarodnyh svyazej Rossii. L. 1980.
- KAŽOKNIEKS M. Studien zur Rezeption der Antike bei russischen Dichtern zu Beginn des XIX. Jahrhunderts. München 1968 (Slavische Beiträge, Bd. 35).
- KEIL R.-D. Gogol's Deutsche – Folklore – Erfahrung – Fiktion. In: *Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht. 19. Jahrhundert: Von der Jahrhundertwende bis zu den Reformen Alexanders II.* Hrsg. von D. Herrmann und A. L. Ospovat unter Mitarbeit von K.-H. Korn. München 1998. S. 411–443.
- KIBAL'NIK S. A. Neoklassicism v russskoj lirike konca XVIII–načala XIX veka. In: *Na putjach k romantizmu. Sbornik naučnyh trudov*. L. 1984. S. 139–157.
- KIBAL'NIK S. A. Russkaja antologičeskaja poëzija pervoj treti XIX veka. L. 1990.
- KIESERITZKY G. VON. Der Apollo Stroganoff. In: *Mitteilungen des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung*. Athen 1899. Bd. XXIV. S. 468–484.
- KITTEL H. Inclusions and Exclusions: The „Göttingen Approach“ to Translation Studies and Inter-Literary History. In: *Translating Literatures — Translating Cultures. New Vistas and Approaches in Literary Studies*. Ed. by K. Mueller-Vollmer and M. Irmscher. Berlin 1998. S. 3–13.
- KNABE G. S. Russkaja antičnost'. M. 2000.
- KNJAZ'KOV S. Petr Velikij i ego sovremenniki za granicej. Pg. 1915.
- KOBEKO D. F. Cesarevič Pavel Petrovič (1754–1796). Izd. 3-e, dopoln. SPb. 1887.
- KOČETKOVA N. D. Literatura russskogo sentimentalizma (Ėstetičeskije i chudožestvennye iskanija). SPb. 1994.
- KOCH H. J. J. Winckelmann. Sprache und Kunstwerk. Berlin 1957 (Jahresgabe der Winckelmann-Gesellschaft Stendal 1956/57).
- KOCH H. Winckelmann und Goethe in Rom. Tübingen 1950 (Die Gestalt, Heft 20).
- KOLJUPANOV N. P. Biografija A. I. Košeleva. M. 1889–1892. Bd. I–II.
- KOLMAKOV N. M. Dom i familija Stroganovyh. 1752–1887. In: *Russkaja starina*. 1887. Bd. 53. Mart. S. 575–602; Bd. 54. April'. S. 71–88.
- KOLMAKOV N. M. Pamjati gr. A. S. Stroganova. SPb. 1844.
- KOLYBINA Z. P. Putešestvie kn. B. V. Golicyna po Italii v 1790–1791 gg. In: *Chozjaeva i gosti usad'by Vjazëmy: Materialy III Golicynskich čtenij 20–21 janvarja 1996 goda. Bol'sie Vjazëmy 1996*. Č. 1. S. 23–33.
- KONDRAT'EV A. A. Molodost' poëta Ščerbiny. In: *Russkaja mysl'*. 1914. Nr. 4. S. 118–134.
- KONOVALOV V. N. Lessing v russskoj kritike i ėstetike XIX veka. In: *Deutsch-russische Sprach- und Literaturbeziehungen im 18. und 19. Jahrhundert*. Hrsg. von H. Jelitte, V. N. Konovalov, Ja. G. Safiullin. Fr. a. M.; Berlin et al. 1994. S. 113–127.
- KOSTYŠYN D. N. Diplomičeskoe poručenie Ekateriny II I. I. Šuvalovu. In: I. I. Šuvalov (1727–1797): *Prosvěščennaja ličnost' v rossijskoj istorii*. SPb. 1998. S. 115–138.
- KOTCHETKOVA N. La thème de „l'âge d'or“ dans la poësie de Derjavine. In: *Derjavine. Un poète russe dans l'Europe des Lumières*. Paris 1994. P. 25–32.
- KOVALENSKAJA N. N. Istorija russskogo iskusstva XVIII veka. 2. überarb. Ausg. M. 1962.
- KOVALENSKAJA N. N. Martos. M.; L. 1938.
- KOVALENSKAJA N. N. Russkij klassicism: Živopis', skul'ptura, grafika. M. 1964.
- KOWALCZYK W. Twórczość Apollona Majkowa i jej konteksty kulturowe. Lublin 1991.

- KOŽINOV V. V. Nemeckaja klasičeskaja estetika i russkaja literatura. In: Tradicija v istorii kul'tury. M. 1978. S. 191–197.
- Kozlov S. A. Russkij putešestvennik èpochi Prosveščenija. SPb. 2003. Bd. 1.
- KOZ'MIN N. K. „Moskovskij telegraf“: Inostrannaja žurnalistika i literatura. SPb. 1900.
- KOZ'MIN N. K. N. I. Nadeždin. Žizn' i naučno-literaturnaja dejatel'nost'. 1804–1806. SPb. 1912.
- KRANZ G. Das Bildgedicht in Europa. Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung. Paderborn 1973.
- KRAUS K. Winckelmann und Homer, mit Benutzung der Hamburger Homer-Ausschreibungen Winckelmanns. Berlin 1935.
- KRESTOVA L. V. S. P. Rumjancev – pisatel' i publicist (1755–1838). In: XVIII vek. M.; L. 1964. Sb. 6. S. 91–128.
- KRESTOVA L. V. Serge Rumjancev. Poète et publiciste. In: Revue des études slaves. 1959. T. 36. P. 7–16.
- KREUZER I. Studien zu Winckelmanns Ästhetik. Normativität und historisches Bewußtsein. Berlin 1959 (Winckelmann-Gesellschaft Stendal, Jahresgabe 1959).
- KUKULEVIČ A. M. „Iliada“ v perevode N. I. Gnediča. In: Učenyje zapiski LGU. Ser. filol. nauk. 1939. Nr. 33. Vyp. 2. S. 5–70.
- KUKULEVIČ A. M. Russkaja idillija N. I. Gnediča „Rybaki“. In: Učenyje zapiski LGU. Ser. filol. nauk. 1939. Nr. 46. Vyp. 3. S. 284–320.
- KULAKOVA L. I. Očerki istorii russkoj estetičeskoj mysli XVIII veka. L. 1968.
- KULEŠOV V. I. Istorija russkoj literatury XIX veka. M. 1997.
- KULEŠOV V. I. Literaturnye svjazi Rossii i Zapadnoj Evropy v XIX veke (pervaja polovina). Izd. 2-e, isprav. i dopoln. M. 1977.
- KUZNECOV S. O. Dvorcy Stroganovych. SPb. 1998.
- LAPPO-DANILEVSKIJ K. JU. Gogol' und sein „vergessener Winckelmann“. In: Tusculum slavicum. Festschrift für Peter Thiergen. Hrsg. von E. von Erdmann, A. Isaakjan, R. Marti, D. Schümann. Zürich 2005. S. 500–530.
- LAPPO-DANILEVSKIJ K. JU. O „publikacii“ ital'janskich dnevnikov S. P. Ševyrev. In: Russica Romana. 2003. Vol. X. P. 191–195.
- LAPPO-DANILEVSKIJ K. JU. Otryvki ob iskusstvach M. N. Murav'eva. In: XVIII vek. SPb. 2002. Sb. 22. S. 347–357.
- LAPPO-DANILEWSKI O. Untersuchungen über den Innenraum der archaischen griechischen Tempel. Würzburg 1942.
- LAUER R. Die Beziehungen der Göttinger Universität zu Russland. In: Göttinger Jahrbuch 1973. Göttingen 1973. S. 219–242.
- LAUER R. Skizze der Lessing-Rezeption in Rußland. In: Nation und Gelehrtenrepublik. Lessing im europäischen Zusammenhang. Hrsg. von W. Barner, A. M. Reh. Detroit; München 1984. S. 325–343.
- LAVRECKIJ A. Èstetičeskie idei Gončarova. In: LAVRECKIJ A. Èstetičeskie vozzrenija russkich pisatelej. Sbornik statej. M. 1963. S. 49–82.
- LEHMANN U. Der Gottschedkreis und Rußland. Deutsch-russische Literaturbeziehungen im Zeitalter der Aufklärung. Berlin 1966.
- LEMANN-KARLI G. Ja. M. R. Lenc i N. M. Karamzin. In: XVIII vek. SPb. 1996. Sb. 20. S. 144–156.
- Lessing i sovremennost'. Otvetstvennyj redaktor M. A. Liščic. M. 1981.
- L'Est Europeo e l'Italia: Immagini e rapporti culturali. Genève 1995 (Biblioteca del viaggio in Italia, vol. 51).
- LEVINSON-LESSING V. F. Istorija kartinnoj galerei Ėrmitaža. 1764–1917. L. 1988.

- LIEGLE J. Der Zeus des Phidias. Mit 35 ganzseitigen Bildtafeln. Berlin 1952.
- LIFŠIC M. A. Voprosy iskusstva i filosofii. M. 1935.
- LISOVSKIJ V. G. Akademija chudožestv: Istoriko-iskusstvovedčeskij očerk. 2-e izd. L. 1982.
- Literaturbeziehungen im Zeitalter der Aufklärung. Berlin 1966.
- LJUBAVIN M. A. Licejskie učitelja Puškina i ego knigi. SPb. 1997.
- LOBANOV M. E. Žizn' i sočinenija Gnediča. In: Syn Otečestva. 1842. Č. XI. S. 1–32.
- LO GATTO E. Russi in Italia. Dal secolo XVII ad oggi. Roma 1971.
- LONGINOV M. N. Materialy dlja polnogo izdanija sočinenij N. I. Gnediča. In: Russkij archiv. 1863. Vyp. 10. Stlb. 845–850.
- LOSEV A. F. Klassičeskaja kalokagatija i ee tipy. In: Voprosy estetiki. M. 1960. Vyp. 3. S. 411–475.
- LOSEV A. F. ŠESTAKOV V. P. Istorija estetičeskich kategorij. M. 1965.
- LOTMAN JU. M. Čerty real'noj politiki v pozicii Karamzina 1790-ch gg. (k genezisu istoričeskoj koncepcii Karamzina). In: XVIII vek. L. 1981. Sb. 13. S. 102–131.
- LOTMAN JU. M. Pisatel', kritik, i perevodčik Ja. A. Galinkovskij. In: XVIII vek. M.; L. 1959. Sb. 4. S. 230–256.
- LOTMAN JU. M., USPENSKIJ B. A. Spory o jazyke v načale XIX v. kak fakt russkoj kul'tury („Proiššestvie v carstve tenej, ili Sud'bina rossijskogo jazyka" – neizvestnoe sočinenie Semena Bobrova). In: Učenyje zapiski Tartuskogo universiteta. 1975. Vyp. 358. S. 168–322 (Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii, XXVIII. Literaturovedenie).
- LOTMAN L. M. Turgenev i Fet. In: Turgenev i ego sovremenniki. Otv. red. M. P. Aleksejev. L. 1977. S. 208–230.
- MAJKOV L. N. Simeon Polockij o ruskom ikonopisanii. SPb. 1886.
- MAJMIN E. A. Ešče o Puškine i „Moskovskom vestnike". In: Puškinskij sbornik. Pskov 1968. S. 165–192.
- MAKSIMOV A. G. „Moskovskij Merkurij" 1803 goda. Ežemesjačnyj žurnal, izd. P. I. Makarova. Istoriko-bibliogr. issledovanie. SPb. 1903 [Sonderdruck aus: Literaturnyj vestnik. 1902. Kn. 8].
- MAKSIMOV A. G. Opisanie russkich periodičeskich izdanij XIX veka: „Žurnal rossijskoj slovesnosti" 1805 goda, izdavaemyj N. Brusilovym. In: Literaturnyj vestnik. 1904. Bd. 8. S. 187–202.
- MAKSIMOV A. G. Opisanie russkich periodičeskich izdanij XIX veka: Žurnaly I. I. Martynova „Severnij vestnik" (1804–1805) i „Licej" (1806). SPb. 1904 [Sonderdruck aus: Literaturnyj vestnik. 1904. Kn. 3].
- MAKSIMOV A. G. „Rossijskij museum, ili Žurnal evropejskich novostej" 1815 goda, izdavaemyj V. Izmajlovym. In: Sertum bibliologicum v čest' presidenta russkogo bibliologičeskogo obščestva A. I. Maleina. Peterburg 1922. S. 71–87.
- MALEIN A. I. N. F. Košanskij. SPb. 1901.
- MANN JU. V. Russkaja filosofskaja estetika (1820–1830-e gody). M. 1969.
- MANNLICH J. CH. VON. Ein deutscher Maler und Hofmann. Berlin 1910.
- MARTYNOV I. F. Biblioteka i čitatel'skie dnevniki M. N. Murav'eva. In: Pamjatniki kul'tury. Novye otkrytija: Pis'mennost'. Iskusstvo. Archeologija. Ežegodnik, 1980. L. 1981. S. 48–62.
- MASLOV V. I. Literaturnaja dejatel'nost' Ryleeva. Kiev 1912.
- MATZ F. Die dionysischen Sarkophage. Berlin 1968 (Die antiken Sarkophagreliefs, Bd. 4).
- MAYER G. Der deutsche Bildungsroman von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Stuttgart 1992.
- MAZURIN K. M. Vinkel'mann, ego žizn' i sočinenija. M. 1894. Bd. I.

- MEDOVOJ M. I. „Večno objazan Rimu“. Iskanija S. P. Ševyрева (1829–1831). In: *Ežekvar-tal'nik ruskoj filologii i kul'tury. R[ussian] S[tudies]*. 2000. Bd. 3. Nr. 3. S. 102–131.
- MEDVEDEVA I. N. Gnedič i dekabristy. In: *Dekabristy i ich vremena. Materialy i soobščeniya*. M.; L. 1951. S. 89–154.
- Mehr Licht. Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung. Hrsg. von H. Beck, P. C. Bol und M. Bückling. München 1999.
- MEINECKE F. Die Entstehung des Historismus. München; Berlin 1936.
- MEINECKE F. Werke. Stuttgart et al. 1957–1969. Bd. I–VIII.
- MEL'NIK V. I. Realizm I. A. Gončarova. Vladivostok 1985.
- A. R. Mengs. Katalog vystavki. K dvuchsotletiju so dnja smerti chudožnika. Sost. N. N. Ni-kulin, L. N. Celiščeva, A. S. Gukovskaja-Kantor, N. I. Stadničuk. L. 1981.
- MENZE C. Der Bildungsbegriff des jungen F. Schlegel. Ratingen 1964.
- MICHAJLOV A. V. Karamzin i nemeckaja literatura. In: N. M. Karamzin. Jubilej 1991 goda. Sbornik naučnych trudov. M. 1992. S. 38–45.
- MICHAJLOV A. V. Šeftsberi v Rossii. In: Šeftsberi. Èstetičeskie opyty. Sost., perevod, kom-ment. A. V. Michailova. Pod obšč. red. M. F. Ovsjannikova. M. 1974. S. 510–519.
- MICHAJLOV P. M. Literaturno-èstetičeskie vzgljady I. A. Gončarova. In: *Izvestija Krymskogo pedagogičeskogo instituta imeni M. V. Frunze. Simferopol'* 1940. Bd. 10: Russkaja litera-tura. S. 70–130.
- MICHAJLOVA O. V. Učebnyj risunok v Akademii chudožestv XVIII veka. M. 1951.
- MICHALOWSKI K. Stanisław Kostka Potocki jako archeolog. In: *Rocznik historii sztuki*. Wrocław 1956. T. I. S. 502–513.
- MIL'ČINA V. A. Iz putevyh dnevnikov N. P. Golicynoj. In: *Zapiski Otdela rukopisej Gosu-darstvennoj ordena Lenina biblioteki SSSR imeni V. I. Lenina*. 1987. Vyp. 46. S. 95–136.
- MIRONOV A. M. Istorija èstetičeskich učenij. Kazan' 1913.
- MOISEEVA S. V. Die öffentlichen Ausstellungen in der Sankt Petersburger Akademie der Künste in den Jahren 1762–1770. In: *Russische Aufklärungsrezeption im Kontext offi-zieller Bildungskonzepte (1700–1825)*. Berlin 2001. S. 41–66.
- MOISEEVA S. V. I. I. Šuvalov i Akademiya chudožestv konca 1750–1770-ch godov. In: *Zna-točestvo, kollekcionirovanie, mecenatstvo*. SPb. 1992. S. 19–24.
- MOISEEVA S. V. „Reglament Akademii chudožestv“, „Učreždenie Imperatorskoj Akademii chudožestv v 16-ti punktach“ I. I. Šuvalova 1763 goda i ustavy evropejskich akademij XVII – serediny XVIII veka. In: *Problemy razvitija zarubežnogo i russkogo iskusstva*. Sbornik naučnych trudov. Tezisy dokladov sed'moj naučnoj konferencii, posvjaščennoj čl.-korr. AN SSSR M. V. Dobroklonskomu. SPb. 1995. S. 71–73.
- MOLEVA N. M., BELJUTIN È. M. Pedagogičeskaja sistema Akademii chudožestv XVIII veka. M. 1956.
- MORDOVČENKO N. I. Russkaja kritika pervoj četverti XIX veka. M.; L. 1959.
- MOZGOVAJA E. B. Materialy k biografii I. I. Viena. In: *Russkoe iskusstvo novogo vremeni*. M. 1998. S. 6–16.
- MOZGOVAJA E. B. Skul'pturnyj klass Akademii chudožestv v XVIII veke. SPb. 1999.
- MOZGOVAJA E. B. Sočinenija D. A. Golicyna po voprosam izobrazitel'nogo iskusstva. In: *Znatočestvo, kollekcionirovanie, mecenatstvo*. SPb. 1992. S. 11–19.
- MOZGOVAJA E. B. Trud A. P. Losenko „Iz'jasnenie kratkoj proporcii čeloveka“ i ego rol' v stanovlenii ruskoj chudožestvennoj školy vtoroj poloviny XVIII stoletija. In: *Study Group on Eighteenth-Century Russia. Newsletter*. 1996. Nr. 24. P. 33–45.
- MROZ E. Fedor Petrovič Tolstoj, 1783–1873. M.; L. 1946.
- MROZ E. Samuil Ivanovič Gal'berg, 1787–1839. M. 1948.
- MUR'JANOV M. F. Puškin i Germanija. M. 1999. S. 313–338.

- NACHOV I. M. Winckelmann in Rußland. In: *Antikerezeption, Antikeverhältnis, Antikebegegnung in Vergangenheit und Gegenwart*. Stendal 1983. Bd. II. S. 361–376.
- NAMOWICZ T. Die aufklärerische Utopie. Rezeption der Griechenauffassung J. J. Winckelmanns um 1800 in Deutschland und Polen. Warszawa 1978 (Rozprawy Uniwersytetu Warszawskiego).
- NAMOWICZ T. J. J. Winckelmann und der Aufklärungsklassizismus in Polen. Stendal 1976 (Beiträge zu der internationalen Wirkung J. J. Winckelmanns. Teil 1).
- NARYŠKINA N. A. Chudožestvennaja kritika puškinskij pory. M. 1987.
- NAŠČEKINA M. V. Antičnoe nasledie v architekture pozdnego russkogo klassicizma. In: *Russkij klassicizm*. M. 1994. S. 184–193.
- NIKOLAJ MICHAĬLOVIČ, VEL. KN. Graf P. A. Stroganov (1774–1817). *Istoričeskoe issledovanie epochi imperatora Aleksandra I*. SPb. 1903. Bd. I–III.
- NIKOL'SKIJ A. Slovo k ljubotščatelem ikonogo pisanija. In: *Vestnik archeologii i istorii*. SPb. 1911. Vyp. XX. S. 65–77.
- NIKOL'SKIJ JU. A. Istorija odnoj družby. Fet i Polonskij. In: *Russkaja mysl'*. 1917. Nr. 5. S. 82–127.
- NOVICKIJ A. Pervyj po vremeni chudožestvennyj žurnal v Rossii. In: *Russkij chudožestvennyj archiv*. 1894. Vyp. III. S. 145–151.
- [OLENIN A. N.] *Kratkoe istoričeskoe svedenie o sostojanii Imperatorskoj Akademii chudožestv s 1764 po 1829 god*. SPb. 1829.
- ORLOV P. A. Poëty-radiščevcy. In: *Poëty-radiščevcy. Vstup. stat'ja, biogr. spravki i podg. teksta P. A. Orlova*. L. 1979. S. 5–52.
- ORLOV V. N. Istorija Vol'nogo obščestva ljubitelej slovesnosti, nauk i chudožestv. In: *Poëty-radiščevcy. Vol'noe obščestvo ljubitelej slovesnosti, nauk i chudožestv*. Red. i komment. V. Orlova. M. 1935. S. 91–153.
- ORLOV V. N. *Russkie prosvetiteli 1790–1800 gg.* L. 1950.
- OSTROJ O. S. *Istorija iskusstvovedčeskoj bibliografii v Rossii (XI–nač. XX vv.)*. L. 1991.
- OSTROJ O. S. *Istorija iskusstvovedčeskoj bibliografii v Rossii, 1917–1991*. SPb. 1994.
- OVERBECK J. *Geschichte der griechischen Plastik*. 4. umgearb. und verm. Aufl. Leipzig 1893–1894. Bd. 1–2.
- OVERBECK J. *Griechische Kunstmythologie*. Leipzig 1887. Bd. 3. Buch 5: Apollon.
- OVSIANNIKOV M. F., SMIRNOVA Z. V. *Očerki istorii éstetičeskich učenij*. M. 1963.
- PANGE J. DE. *Auguste-Guillaume Schlegel et Madame de Staël d'après des documents inédits*. Paris 1938.
- PANOFKY E. *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. 2. verarb. Aufl. Berlin 1960.
- PEKARSKIJ P. P. *Materialy dlja istorii ikonopisanija v Rossii*. In: *Izvestija Imperatorskogo Archeologičeskogo obščestva*. SPb. 1865. Bd. V. Vyp. 5. Stlb. 320–325.
- PEKARSKIJ P. P. *Nauka i literatura v Rossii pri Petre Velikom*. SPb. 1862. Bd. I–II.
- PERESELENKOV S. A. *Propilei. Bibliogr. spravka*. In: *Sertum bibliologicum v čest' prezidenta russkogo bibliologičeskogo obščestva A. I. Maleina*. Pb. 1922. S. 88–93.
- PESKOV A. M. Ein „russischer Lessing“ – Stepan Ševyrev. In: *Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht. 19. Jahrhundert: Von der Jahrhundertwende bis zu den Reformen Alexanders II*. Hrsg. von D. Hermann und A. L. Ospovat. München 1998. S. 825–843.
- P[ETROV] P. N. *Akademija chudožestv*. In: *Énciklopedičeskij slovar'*, sost. russkimi učenyimi i literatorami. SPb. 1861. Bd. II. S. 290–306.
- PETROV P. N. *Russkie kul'ptory*. In: *Severnoe sijanie. Russkij chudožestvennyj al'bom izdavaemij V. Genkelem*. SPb. 1863. T. 2. Vyp. 1. Stlb. 733–748.
- PETROV V. N. M. I. Kozlovskij. M. 1977.

- PETROVA E. N. Stepan Stepanovič Pimenov. 1784–1833. L.; M. 1958.
- PETUCHOV E. V. Iz istorii odnogo literaturnogo obščestva. In: Istoričeskij vestnik. 1889. Bd. XXXVII. Ijul'. S. 213–215.
- PETUCHOV E. V. Neskol'ko novych dannych iz naučnoj i literaturnoj dejatel'nosti A. Ch. Vostokova. In: Žurnal Ministerstva narodnogo prosvěščenija. 1890. Nr. 3. Otd. II. S. 56–118.
- PFEIFF K. A. Apollon. Die Wandlung seines Bildes in der griechischen Kunst. Fr. a. M. 1943.
- FIGAREV K. V. Romantičeskaja poëzija v ee sootnošenii s živopis'ju. In: Evropejskij roman-tizm. M. 1973. S. 424–451.
- FIGAREV K. V. Žizn' Ryleeva. M. 1947.
- PIKSANOV N. K. N. F. Košanskij. In: PUŠKIN A. S. Sočinenija. Pod red. S. A. Vengerova. SPb. 1907. S. 250–259.
- PIL'ŠČIKOV I. A. Batjuškov i literatura Italii. M. 2003 (Philologica russica et speculativa, Bd. 3).
- PIL'ŠČIKOV I. A. Literaturnye zityaty i alljuzii (kommentarij k akademičeskomu kommentariju. 1–2). In: Philologica. 1994. T. 1. Nr. 1/2. S. 205–239.
- PIL'ŠČIKOV I. A. Literaturnye zityaty i alljuzii (kommentarij k akademičeskomu kommentariju. 3–4). In: Philologica. 1994. T. 2. Nr. 3/4. S. 219–258.
- PODKOPAeva JU. N. Zametki o vystavke 1827 g. v Akademii chudožestv. In: Soobščeniya Gosudarstvennogo Russkogo museja. 1957. Vyp. V. S. 66–70.
- POMMIER E. L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution Française. Paris 1991.
- POMMIER E. Winckelmann und die Betrachtung der Antike im Frankreich der Aufklärung und der Revolution. Stendal 1991 (Akzidenzen 2. Flugblätter der Winckelmann-Gesellschaft).
- PONOMAREV S. I. N. I. Gnedič. In: Russkaja starina. 1884. Nr. 7. S. 115–122.
- POSTNOV O. G. Ėstetika I. A. Gončarova. Novosibirsk 1997.
- POTTHOFF W. Dante in Russland. Zur Italienrezeption der russischen Literatur von der Romantik zum Symbolismus. Heidelberg 1991 (Beiträge zur slavischen Philologie, Bd. 1).
- POTTS A. Flesh and Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History. New Haven; London 1994.
- PRJIMA F. JA. Puškin i kružok A. N. Olenina. In: Puškin. Issledovanija i materialy. 1958. Bd. 2. S. 229–246.
- PROSKURIN O. A. „Pobeditel' vseh Gektorov chaldejskich“ (K. N. Batjuškov v literaturnoj bor'be načala XIX veka). In: Voprosy literatury. 1987. Nr. 6. S. 60–93.
- PRUCKOV N. I. Dve koncepcii obraza Venery Milosskoj (Gleb Uspenskij i Fet). In: Russkaja literatura. 1971. Nr. 4. S. 111–124.
- PRUCKOV N. I. „Ėstetičeskaja kritika“ (Botkin, Družinin, Annenkov). In: Istorija russkoj kritiki. M.; L. 1958. Bd. I. S. 450–469.
- PUTTFARKEN TH. Roger de Piles' Theory of Art. New Haven; London 1985.
- PYPIN A. N. Obščestvennoe dviženie v Rossii pri Aleksandre I. 3. Aufl. SPb. 1900.
- RAK V. D. Perevody v žurnale „Čtenie dlja vkusa, razuma i čuvstvovanij“. In: XVIII vek. SPb. 1993. Sb. 18. S. 230–261.
- RAK V. D. Puškin, Dostoevskij i drugie (voprosy tekstologii, materialy k kommentarijam). Sbornik statej. SPb. 2003.
- RAK V. D. Recenzija N. I. Nadeždina „Sovremennoe sostojanie satiry vo Francii“. In: Russkaja literatura. 1997. Nr. 2. S. 123–132.
- RAK V. D. Russkie literaturnye sborniki i periodičeskie izdanija vtoroj poloviny XVIII veka. Inostrannye istočniki, sostav, tehnika kompiljacii. SPb. 1998.
- RAKOVA M. M. Krug čtenija russkich chudožnikov pervoj poloviny XIX veka. In: Russkoe iskusstvo Novogo vremeni. Issledovanija i materialy. M. 2000. Vyp. VI. S. 154–188.
- RAMAZANOV N. A. Materialy dlja istorii chidožestv v Rossii. SPb. 1863. Kn. 1.

- REHM W. Götterstille und Göttertrauer. Aufsätze zur deutsch-antiken Begegnung. München 1951.
- REHM W. Griechenland und Goethezeit. Geschichte eines Glaubens. 2. Aufl. Leipzig 1938.
- REHM W. Winckelmann und Lessing. Berlin 1941.
- REVELLI T. A. Goracij i ruskaja literatura XVIII – nač. XIX v. In: TORDL. SPb. 1997. Bd. L. S. 698–707.
- REZANOV V. I. Iz razyskanij o sočinenijach V. A. Žukovskogo. SPb. 1906–1916. Vyp. I–II.
- ROBOLI T. A. Literatura „putešestvij“. In: Russkaja proza. L. 1926. S. 42–73.
- ROKYTA H. Winckelmann und Böhmen. In: Beiträge zu der internationalen Wirkung J. J. Winckelmanns. Stendal 1979. Teil 2/3. S. 69–98.
- ROKYTA H. J. J. Winckelman a Čechy. Praha 1988.
- ROSENBERG K. The Quarrel between Ancients and Moderns in Russia. In: Russia and the West in the Eighteenth-Century. Ed. by A. Cross. Newtonville, Mass. 1983. S. 196–205.
- ROSENDAHL G. Deutscher Einfluss auf G. R. Deržavin. Bonn 1953 [unveröff. Dissertation].
- ROSENKRANZ K. Geschichte der Kant'schen Philosophie. Berlin 1987.
- ROSSI V. Tre testi inediti di S. P. Ševyrev. In: Russica Romana. 1994. Vol. I. P. 183–188.
- ROSTEUTSCHER J. Das ästhetische Idol im Werke von Winckelmann, Novalis, Hoffmann, Goethe, George und Rilke. Bern 1956.
- ROTHER H. Die Schlucht. Ivan Gontšarov und der „Realismus“ nach Turgenev und vor Dostojewskij (1849–1869). Opladen 1991.
- ROTHER H. Marginalien zum „griechischen Geschmack“ in Russland 1780–1820. In: Festschrift für M. Woltner zum 70. Geburtstag am 4. Dezember. Hrsg. von P. Brang in Verbindung mit H. Bräuer und H. Jablonowski. Heidelberg 1967. S. 205–218.
- ROTHER H. N. M. Karamzins europäische Reise: Der Beginn des russischen Romans. Philologische Untersuchungen. Bad Homburg, Berlin, Zürich 1968 (Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven. B. 1).
- ROTHER H. Reisen und Reiseerlebnisse in der russischen Literatur 1825–1855. In: Reisen und Reisebeschreibungen im 18. und 19. Jahrhundert als Quellen der Kulturbeziehungs-forschung. Hrsg. von B. J. Krasnobaev, G. Robel und H. Zeman. Berlin 1980. S. 281–329 (Studien zur Geschichte der Kulturbeziehungen in Mittel- und Osteuropa, Bd. 6).
- ROTHER H. Russ. *vkus* ‚Geschmack‘. In: Romanica Europaea et Americana. Festschrift für H. Meier zum 8. Januar 1980. Hrsg. von H. D. Bork, A. Greive und D. Woll. Bonn 1980. S. 493–504.
- RUDIGER H. Eine verlorene Schrift Winckelmanns? Zwei Briefe Winckelmanns an L. H. Nikolaj. In: Antikerezeption, Antikeverhältnis, Antikebegegnung in Vergangenheit und Gegenwart. Stendal 1983. S. 303–322.
- Russkaja akademičeskaja chudožestvennaja škola v XVIII veke. M.; L. 1934 (Izvestija Gosudarstvennoj Akademii istorii material'noj kul'noj kul'tury, vyp. 123).
- Russkaja literatura i izobrazitel'noe iskusstvo XVIII – načala XX veka. Sbornik naučnych trudov. L. 1988.
- Russkaja literatura i zarubežnoe iskusstvo: Sbornik issledovanij i materialov. Otv. red. M. P. Aleksejev. L. 1986.
- RYBASOV A. P. I. A. Gončarov. M. 1957.
- RYBASOV A. P. Literaturno-estetičeskie vzgljady Gončarova. In: GONČAROV A. I. Literaturno-estetičeskie stat'i i pis'ma. L. 1938. S. 5–53.
- SAJKINA N. Iz istorii vzaimootnošenij Z. A. Volkonskoj i „archivnych junoshej“. In: Novoe literaturnoe obozrenie. 1996. Nr. 20. S. 220–238.
- SAMSONOV N. V. Istorija estetičeskich učenij. Lekcii, čitannye na Vyssich ženskich kursach v 1914–15 učeb[nom] godu. M. 1915. Č. 1–3.

- SAPOŽNIKOV A. I. Rim glazami ruskogo putešestvennika (iz „Putešestvija po Italii v 1809 godu“ A. I. Michailovskogo-Danilevskogo). In: *Ežekvartal'nik ruskoj filologii i kul'tury. R[ussian] S[tudies]*. 1996. Vol. II. Nr. 3. S. 255–302.
- SAVEL'EVA L. I. Antičnost' v poëtičeskom tvorčestve Majkova. In: *Literaturno-chudožestvennyje svjazi i vzaimodejstvija: Na materiale ruskoj i zarubežnoj literatury*. Kazan' 1990. S. 4–27.
- SAVEL'EVA L. I. Antičnost' v poëzii Gnediča. In: *Problemy romantizma v chudožestvennoj literaturnoj i kritike*. Kazan' 1976. S. 3–19.
- SAVEL'EVA L. I. Antičnost' v ruskoj poëzii konca XVIII–načala XIX veka. Kazan' 1980.
- ŠAVRYGIN S. M. Tvorčestvo Šachovskogo v istoriko-literaturnom processe 1800–1840-ih godov. SPb. 1996.
- SCHADEWALDT W. *Hellas und Hesperien. Gesammelte Schriften zur Antike und zur neueren Literatur in zwei Bänden. 2. neugestaltete und verm. Ausg.* Zürich; Stuttgart 1970. Bd. 1–2.
- SCHADEWALDT W. *Winckelmann und Homer*. Leipzig 1941.
- SCHARF C. *Katharina II., Deutschland und die Deutschen*. Mainz 1996.
- SCHIFFMANN G. A. A. M. Ramsay. *Eine Studie zur Geschichte der Freimaurerei*. Leipzig 1878.
- F. Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit. Hrsg. H. Schanze. Darmstadt 1985 (*Wege der Forschung*, Bd. 609).
- SCHMEER H. Der Begriff der „schönen Seele“ besonders bei Wieland und in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. Berlin 1929 (*Germanische Studien*, Heft 44).
- SCHMIDT E. Richardson, Rousseau und Goethe. Ein Beitrag zur Geschichte des Romans im 18. Jahrhundert. Jena 1875.
- SCHULZ A. *Winckelmann und seine Welt*. Berlin 1962 (*Winckelmann-Gesellschaft, Jahressgabe* 1961).
- SEGEL H. B. Classicism and Classical Antiquity in Eighteenth- and Early-Nineteenth-Century Russian Literature. In: *The Eighteenth Century in Russia*. Ed. by J. G. Garrard. Oxford 1973. P. 48–71.
- SELEZNEV I. JA. Istoričeskij očerk Imperatorskogo byvshego Carskosel'skogo, nyne Aleksandrovsckogo liceja za pervoe pjatidesjatiletie s 1811 po 1861 god. SPb. 1861.
- SERČEVSKIJ E. *Zapiski o rode knjazej Golicynych*. SPb. 1853.
- ŠEREMETEV P. S. *Vjazěmy*. Pg. 1916.
- SETSCHKAREFF W. *Schellings Einfluß in der russischen Literatur der 20-er und 30-er Jahre des XIX. Jahrhunderts*. Leipzig 1939.
- ŠEVČENKO M. M. S. S. Uvarov. In: *Rossijskie konservatory*. M. 1997. S. 96–135.
- ŠEVYREV S. P. *Istorija Imperatorskogo Moskovskogo universiteta, napisannaja k stoletnemu ego jubileju: 1755–1855*. M. 1855.
- SIDOROV A. A. *Risunki starych russkich masterov*. M. 1956.
- SIEGEL H. *Aleksandr Ivanovič Turgenev (1784–1845): Ein russischer Aufklärer*. Köln; Weimar; Wien 2001 (*Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte*, Reihe B, Neue Folge, Bd. 36).
- SINKO T. *Hellada i Roma w Polsce. Przegląd utworów na tematy klasyczne w literaturze polskiej ostatniego stulecia*. Lwów 1933.
- SIPOVSKIJ V. V. *Karamzin, avtor „Pisem ruskogo putešestvennika“*. M. 1899.
- SIPOVSKIJ V. V. *Očerki iz istorii ruskogo romana*. SPb. 1909–1910. Bd. I–II.
- SIVKOV K. V. *Putešestvija russkich ljudej za granicu v XVIII veke*. SPb. 1914.
- ŠLYKOVA M. E. Ital'janskoe putešestvie grafa S. R. Voroncova (1775–1776). In: *Voroncovy – dva veka v istorii Rossii. Materialy pjatych Voroncovskich čtenij, posvjaščennyh 190-letiju so dnja smerti A. R. Voroncova (11–12 okt. 1995 g., g. Vladimir)*. Sost. i red. V. N. Alekseev. Petuški 1996. Vyp. 2. S. 168–174.

- ŠMIDT I. M. V. I. Demut-Malinovskij. M. 1960.
- SOBKO N. P. Čto predstavljali iz sebja russkie chudožestvennye žurnaly 1807–1897 gg. In: *Iskusstvo i chudožestvennaja promyšlennost'*. 1898. Nr. 1/2. S. 7–32.
- SOLOV'EV N. Vospitannik Imperatorskogo Liceja Valerian Langer. In: *Starje gody*. 1912. Janvar'. S. 35–50.
- SPENGLER W. E. Der Begriff des Schönen bei Winckelmann. Ein Beitrag zur deutschen Klassik. Göppingen 1970 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Nr. 17).
- ŠPET G. G. Sočinenija. M. 1989.
- STADTKE K. Ästhetisches Denken in Rußland. Kultursituation und Literaturkritik. Berlin 1978.
- STADTKE K. Begriffsgeschichte als vergleichende Kulturgeschichte. Ästhetische Terminologie in Rußland. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch*. Hrsg. von K. Barck, M. Fontius und W. Thierse. Berlin 1990. S. 65–92.
- STAHLIN K. Aus den Papieren Jacob von Stählins. Ein Biographischer Beitrag zur russischen Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts. Königsberg; Berlin 1926.
- STAMMLER W. „Edle Einfalt“. Zur Geschichte eines kunsttheoretischen Topos. In: *Worte und Werte*. B. Markwardt zum 60. Geburtstag. Hrsg. von G. Erdmann und A. Eichstaedt. Berlin 1961. S. 359–382.
- STARZYŃSKI K. Stanisław Kostka Potocki jako historyk i teoretyk sztuki. In: *Rocznik historii sztuki*. Wrocław 1956. T. 1. S. 424–430.
- STEINMANN E. Die Plünderung Roms durch Bonaparte. In: *Internationale Monatsschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik*. 1917. Heft 6. S. 641–676; Heft 7. S. 819–876.
- STEPHANI L. Apollon von Boëdromios. Bronzestatue im Besitz seiner Erlaucht des Grafen Sergej Stroganoff. SPb. 1860.
- STIEDA W. Deutsche Gelehrte als Professoren an der Universität Moskau. Leipzig 1930.
- STOJANOVSKIJ N. I. Očerki žizni Olenina. SPb. 1881.
- STOLL H. A. Winckelmann. Seine Verleger und seine Drucker. Berlin 1960 (Winckelmann-Gesellschaft Stendal, Jahresgabe 1960).
- STOLPIANSKIJ P. N. Torgovlja chudožestvennymi proizvedenijami v XVIII veke. In: *Starje gody*. 1913. Nojabr'. S. 33–42.
- ŠTRANGE M. M. Russkoe obščestvo i francuzskaja revoljucija 1789–1794 gg. M. 1956.
- STRATEN V. V. N. M. Rožalin, idealist 20-ch godov XIX veka. In: *Učenyje zapiski vysšej školy g. Odessy*. 1922. Bd. II. S. 103–107.
- Stroganoff. Palace and Collection of a Noble Russian Family. Ed. by P. Hunter-Stieble. New York 2000.
- STRUVE P. B. S. P. Ševyrev i zapadnye vnušenija i istočniki teorij-aforizma o „gnilom“ ili „gnijuščem“ Zapade. Izyskanija, sopostavlenija i materialy. In: *Zapiski Russkogo naučnogo instituta v Belgrade*. Belgrad 1940. Vyp. 17. S. 201–263.
- SUCHOMLINOV M. I. Osobennosti poetičeskogo tvorčestva Majkova, ob''jasnennye im samim. In: *Russkaja starina*. 1899. Nr. 3. S. 481–498.
- SUŠKOV N. V. Moskovskij Universitetskij Blagorodnyj pansion i vospitanniki Moskovskogo universiteta, gimnazii ego, Universitetskogo Blagorodnogo pansiona i Družeskogo obščestva. M. 1858.
- SZMYDTOWA Z. Norwid wobec włoskiego odrodzenia. In: *Nowe studia o Norwidzie*. Red. J. W. Gomułicki, J. Z. Jakubowski. Warszawa 1961. S. 125–165.
- TEREBENINA R. E. Puškin i Z. A. Volkonskaja. In: *Russkaja literatura*. 1975. Nr. 2. S. 136–145.
- TERNOVEC B. N. Russkie skul'ptory. M. 1924.
- TEYSSÈDRE B. Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV. Paris 1957.

- THIERGEN P. Oblomov als Bruchstück-Mensch: Präliminarien zum Problem „Gončarov und Schiller“. In: I. A. Gončarov. Beiträge zu Werk und Wirkung. Hrsg. von P. Thiergen. Köln; Wien 1994. S. 163–191 (Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slawen, Bd. 33).
- TICHONRAVOV N. S. D. V. Daškov i graf D. I. Chvostov v „Obščestve ljubitelej slovesnosti, nauk i chudožestv“ v 1812 g. In: Russkaja starina. 1884. T. XLIII. Nr. 7. S. 105–113.
- TICHONRAVOV N. S. Sočinenija. M. 1898. Bd. I–III.
- TICHONRAVOV N. S. Zametki po povodu smirdinskogo izdanija russkich avtorov. Sočinenija Fon-Vizina. Izdanie tretie A. Smirdina. SPb. 1852. In: Moskovskie vedomosti. 1853. Nr. 6, 13 janvarja. S. 59–61.
- TIMOFEEV L. V. Kružok A. N. Olenina i knižnaja grafika pervoj treći XIX veka. In: Russkaja literatura i izobrazitel'noe iskusstvo XVIII – načala XX veka. Sbornik naučnych trudov. L. 1988. S. 49–65.
- TIMOFEEV L. V. V krugu družej i muz. Dom A. N. Olenina. L. 1983.
- TOMAŠEVSKIJ B. V. K. N. Batjuškov. In: BATJUŠKOV K. N. Stichtvorenija. Vstup. stat'ja, red. i primeč. B. Tomaševskogo. L. 1948. S. V–LX.
- TOPOROV V. N. Peterburgskij tekst russkoj literatury. SPb. 2003.
- TRAVNIKOV S. N. Putevye zapiski Petrovskogo vremeni (problemy istorizma). M. 1987.
- TROFIMOFF A. La princesse Zenéide Wolkonsky. De la Russie Impériale à la Rome des Papes. Roma 1966.
- TRUBNIKOV A. Pensionery Akademii chudožestv v XVIII v. In: Starye gody. 1907. [jul'–Sentjabr'. S. 349–356.
- TRUBNIKOV A. Pervye pensionery Imperatorskoj Akademii chudožestv. In: Starye gody. 1916. Aprel'–Ijun'. S. 67–92.
- TURAEV S. V. Izobrazitel'noe iskusstvo v nemeckich literaturnych sporach konca XVIII v. In: Chudožestvennaja kul'tura XVIII veka. M. 1974. S. 191–195.
- TURAEV S. V. Vinkel'man. In: Istorija vseмирnoj literatury. M. 1988. Bd. V. S. 208–210.
- TUTSCH C. „Man muß mit ihnen, wie mit seinem Freund, bekannt seyn...“ Zum Bildnis J. J. Winckelmanns von Anton von Maron. Mainz 1995.
- UDOLPH L. S. P. Ševyrev, 1820–1836. Ein Beitrag zur Entstehung der Romantik in Rußland. Köln; Wien 1986 (Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slawen, Bd. 26).
- Ukazatel' Poreckogo muzeuma dlja posetitelej. M. 1853.
- USPENSKAJA A. V. Antičnost' v tvorčestve A. A. Feta. In: Vremja, ličnost', kul'tura. Sbornik naučnych trudov Sankt-Peterburgskoj gosudarstvennoj akademii kul'tury. SPb. 1997. Bd. 148. S. 155–184.
- VACURO V. Ė. Ėpigramma Puškina na A. N. Murav'eva. In: Puškin: Issledovanija i materialy. L. 1989. Bd. 13. S. 222–241.
- VACURO V. Ė. Russkaja idillija v epochu romantizma. In: Russkij romantizm. L. 1978. S. 118–138.
- VACURO V. Ė. „Severnye cvety“. Istorija al'manacha Del'viga – Puškina. M. 1978.
- VACURO V. Ė. Zapiski kommentatora. SPb. 1994.
- VALICKAJA A. P. Russkaja estetika XVIII veka. Istoriko-problemnyj očerk prosvetitel'skoj mysli. M. 1983.
- VANSLOV V. V. Vinkel'man – osnovopoložnik naučnoj istorii iskusstva. In: Chudožnik. 1993. Nr. 6. S. 29–30.
- VARESI M. F. Batjuškov. Un poeta tra Russia et Italia. Padova 1970.
- VEKSLER I. Tradicii russkoj kritiki 40–60-ch godov v bor'be s teoriej „čistogo iskusstva“. In: Protiv bezydejnosti v literature. Sbornik statej žumala „Zvezda“. L. 1947. S. 131–162.
- VEREŠČAGINA A. G. Russkaja chudožestvennaja kritika serediny – vtoroj poloviny XVIII veka. Očerki. M. 1991.

- VEREŠČAGINA A. G. Russkaja chudožestvennaja kritika konca XVIII – načala XIX veka. Očerki. M. 1992.
- VEREŠČAGINA A. G. Russkaja chudožestvennaja kritika dvadcatych godov XIX veka. Očerki. M. 1997.
- VERHEYEN E. Correggio's „Amori di Giove“. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1966. Vol. XXIX. P. 160–192.
- VIL'K E. A. „Čudišče stozevno i Tifon“ („Putešestvije...“ A. N. Radiščeva v kontekste mističeskoj literatury XVIII v). In: *Novoe literaturnoe obozrenije*. 2002. Nr. 55. S. 151–173.
- VIL'K E. A. Ob''emnoe mgnovenie. „Carskosel'skaja statuja“ i antologičeskie epigrammy 1830 goda. In: *Moskovskij puškinist*. 2002. [Vyp.] X. S. 3–46.
- VITTEKER C. CH. Graf S. S. Uvarov i ego vremja. SPb. 1999.
- VITTENBURG E. P. Biblioteka Akademii chudožestv v XVIII veke. In: *Voprosy chudožestvennogo obrazovanija. Tematičeskij sbornik naučnych trudov*. L. 1976. Vyp. XVII. S. 3–19.
- VOLMER A. *Presse und Frankophonie im 18. Jahrhundert: Studien zur französischsprachigen Presse in Thüringen, Kursachsen und Rußland*. Leipzig 2000 (Deutsch-französische Kulturbibliothek, Bd. 16).
- Vybrannye mesta iz perepiski družej-filologov, A. I. Dovatur – A. N. Egunov – Ja. M. Borovskij. Publ. i primeč. A. K. Gavrilova i V. V. Zel'čenko. In: *Drevnij mir i my: Klassičeskoe nasledie v Evrope i Rossii: Al'manach*. SPb. 2000. Vyp. II. S. 162–186.
- WALTHER A. Die Sixtinische Madonna. Ein Meisterwerk aus dem Rom der Renaissance als Inbegriff der Dresdner Gemäldegalerie. In: *Raffael zu Ehren*. Dresden 1983. S. 7–21.
- WAWRYKOWA M. Die Rezeption Winckelmanns in Polen an der Schwelle vom 18. zum 19. Jahrhundert. In: *Deutsch-polnische Universitätstage: Vorträge, Reden und Ansprachen eines Symposiums im November 1988*. Hrsg. von B. Schultze und K. Sauerland. Mainz 1989. S. 60–73.
- Winckelmann: Die Geburt der Kunstgeschichte im Zeitalter der Aufklärung. La Naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières. Beiträge einer Vortragsreihe im Auditorium des Louvre 1989/1990 unter der wissenschaftlichen Leitung von E. Pommier. Deutsche Ausgabe. Stendal 1994 (Schriften der Winckelmann-Gesellschaft, Bd. XII).
- Winckelmann: la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières: Actes du cycle de conférences prononcées à l'Auditorium du Louvre du 11 décembre 1989 au 12 février 1990. Sous la direction scientifique d'E. Pommier. Paris 1991.
- J. J. Winckelmann, neue Forschungen: eine Aufsatzsammlung. Stendal 1990 (Schriften der Winckelmann-Gesellschaft, Bd. XI).
- J. J. Winckelmann 1717–1768. Hrsg. von Th. W. Gaethgens. Hamburg 1986 (Studien zum achtzehnten Jahrhundert, Bd. 7).
- Winckelmanns Wirkung auf seine Zeit. Lessing – Herder – Heyne. Stendal 1988 (Schriften der Winckelmann-Gesellschaft, Bd. VII).
- WULF O. *Die neurussische Kunst. Im Rahmen der Kulturentwicklung Russlands von Peter dem Grossen bis zur Revolution*. Augsburg 1932.
- ZABOROV P. R. Russko-francuzskie poëty XVIII v. In: *Mnogojazyčie i literaturnoe tvorčestvo*. L. 1981. S. 66–105.
- ZABOROV P. R. Žernena de Stal' i russkaja literatura pervoj treći XIX veka. In: *Rannie romantičeskie vejanija*. L. 1972. S. 168–221.
- ŽEBELEV S. A. Vvedenie v archeologiju. Pg. 1923–1924. Č. I–II.
- ZELINSKIJ F. F. Antičnyj mir v poëzii Majkova. In: *Russkij vestnik*. 1899. Kn. 7. S. 138–157.
- ZELLER H. Winckelmanns Beschreibung des Apollo im Belvedere. Zürich 1955 (Zürcher Beiträge zur deutschen Literatur- und Geistesgeschichte, Nr. 8).
- ZIEMKE H.-J. Die Anfänge in Wien und in Rom. In: *Die Nazarener*. Fr. a. M. 1977. S. 41–58.

- ZIMA P. V. Komparatistik: Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft. Tübingen 1992 (UTB, 1705).
- ŽIRMUNSKIJ V. M. Gete v ruskoj literature. L. 1981.
- ŽIRMUNSKIJ V. M. Problemy sravnitel'no-istoričeskogo izučenija literatur. In: Vzaimosvjazi i vzaimodejstvie nacional'nych literatur. Materialy diskussii 11–15 janvarja 1960. M. 1961. S. 52–66.
- ŽIRMUNSKIJ V. M. Sravnitel'noe literaturovedenie i problema literaturnych vlijanij. In: Izvestija Otdelenija jazyka i literatury AN SSSR. 1937. Nr. 3. S. 383–403.
- ZIVEL'ČINSKAJA L. JA. Opyt marksistskogo analiza estetiki. M. 1928.
- ZLATKOVSKIJ M. L. A. N. Majkov. 1821–1897. Biogr. očerk. 2 izd. SPb. 1898.
- ZORIN A. L. Batjuškov i Germanija. In: Mirovoe drevo. 1997. Vyp. 5. S. 144–164.
- ZORIN A. L. Sehnsucht nach dem Süden – Konstantin Batjuškov. In: Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht. 19. Jahrhundert: Von der Jahrhundertwende bis zu den Reformen Alexanders II. München 1998. S. 504–527.
- ZORIN A. L. U istokov russkogo germanofil'stva (Andrej Turgenev i Družeskoe literaturnoe obščestvo). In: Novye bezdelki. Sbornik statej k 60-letiju V. E. Vacuro. M. 1995. S. 7–35.
- ZUM WINKEL H. J. Die Aphrodite von Melos und ihre russischen Verehrer. In: Festschrift Max Wegner zum sechzigsten Geburtstag. Münster 1962. S. 127–142.
- ZYKOVA G. V. Atribucija nekotorych tekstov I. I. Dmitrieva, V. A. Žukovskogo, P. A. Vjazemskogo i M. T. Kačenovskogo v „Vestnike Evropy“ 1800–1810-ch gg. In: Vestnik Moskovskogo universiteta. Serija 9. Filologija. 1994. Nr. 2. S. 42–47.

NAMENREGISTER¹

- Abramovič D. I. 309, 414
 Achverdov, Nikolaj Isaevič (1754–1817) 30, 80, 89, 418
 Addison, Joseph (1672–1719) 296, 406
 Adelung, Friedrich von (1768–1843) 235, 409
 Adrian 275
 Aelianus, Claudius (um 170–um 230) 59
 d'Agincour, Seroux (eigentl. Jean-Baptiste-Louis Georges; 1730–1814) 25, 214, 226, 409
 Aischylos (525–456 v. Chr.) 141, 256, 290, 293–295, 357, 381, 414
 Ajnalov D. V. 433
 Ajvazovskij I. K. 355, 413
 Akimova F. I. 313
 Akimova L. I. 39
 Aksakov, Konstantin Sergeevič (1817–1860) 328
 Aksakov, Sergej Timofeevič (1791–1859) 275
 Akutin Ju. M. 147, 433
 Albani, Alessandro (1692–1779) 313
 Albani, Francesco (1578–1660) 69, 78
 Albani, Giovanni Francesco (1720–1809) 78, 157
 Albani, Giuseppe, Kardinal (1750–1834) 78, 157
 Alberti A. 20, 434
 Alberti, Leon Battista (1404–1472) 26
 Aleksandra Fedorovna, russ. Großfürstin 179
 Alekseev M. P. 32, 407, 443, 447
 Alekseev V. N. 64, 448
 Alekseeva T. V. 48, 114, 132, 212, 433, 438
 Aleksej Michailovič, russ. Zar 47
 d'Alembert, Jean le Rond (1717–1783) 24, 25, 430
 Aler H. 21, 433
 Alexander der Große 81, 225, 281–282, 418
 Alexander I., russ. Zar 96, 109, 127, 213, 216, 399, 420, 445–446
 Alexander II., russ. Zar 35, 183, 259, 379, 398, 436, 441, 451
 Alferov, Nikolaj Fedorovič (1780er–1840er) 179
 Alfieri, Benedetto (1700–1767) 330
 Algardi, Alessandro (1602–1654) 11
 Aljavidina A. A. 32–33, 407
 Alpatov M. V. 177, 436
 Altamps, Marco Sittico (eigentl. Mark Sittich von Hohenems; 1533–1595) 313
 Al'tsuller M. G. 178, 415
 Alvarez Cubero, José (1768–1827) 168
 Anakreon (um 570–487 v. Chr.) 70, 409
 Andreev A. Ju. 109, 137, 154, 433
 Andreev A. N. 409, 413
 Andreev Ju. V. 34, 436
 Androsov S. O. 192, 433
 Anna Amalia, Herzogin von Sachsen-Weimar (1739–1807) 17
 Anna Ioannovna, russ. Zarin 61
 Annenkov, Pavel Vasil'evič (1812 bzw. 1813–1887) 160, 347, 409, 434, 446
 Annenskij, Innokentij Fedorovič (1855–1909) 352, 409
 Anstett J. J. 20, 427
 Antonskij V. *siehe* Prokopovič-Antonskij V. M.
 Apelles (2. H. 4. Jh. v. Chr. tätig) 81, 87, 281, 362
 Apuleius, Lucius (um 125–um 170 n. Chr.) 228
 Arbuzov G. S. 421
 Arcangeli F. 380
 Archangel'skij A. S. 427, 433
 Archenholz, Johann Wilhelm von (1745–1812) 157–158, 409
 Arcychovsckaja-Kuznecova A. A. 93, 433
 Ariosto, Ludovico (1474–1533) 184, 245
 Aristophanes (um 445–um 385 v. Chr.) 290
 Aristoteles (384–322 v. Chr.) 14, 239, 296, 311, 318

¹ Die Namen der Autoren, Künstler und Reisenden, deren kultureller Beitrag für das Verständnis der russischen Winckelmann-Rezeption von Belang ist, sind mit Lebensdaten versehen und ihre Initialen entschlüsselt.

- Arkin D. E. 57, 417
 Arnaud, François (1720–1784) 98
 Aron E. 1, 433
 Aronson M. I. 429
 Aroutunova B. 277, 433
 Arsen'ev, Konstantin Ivanovič (1789–1864) 233
 Ašešova N. A. 238
 Ašimbaeva N. T. 352, 409
 Asmus V. F. 38, 433
 Assézat J. 23, 426
 Ast, Georg Anton Friedrich (1778–1841) 296, 317
 Augustinus Aurelius (354–430) 239
 Augustus Octavianus 312
 Aulus Gellius 59
 Avdeev, Aleksej Aleksandrovič (1819–1885) 384, 409
 Avramov, Michail Petrovič (1681–1752) 48
 Avvakum Petrov, Protopope (1620–1682) 47, 409
 Azadovskij K. M. 259, 433
 Azadovskij M. K. 433
 d'Azara, José Nicolas (1731–1804) 64, 426

Baader, Franz Xaver von (1765–1841) 259–260, 401, 433, 435
 Babanov, Igor' Evgen'evič (1936–1994) 33, 247, 402, 407, 433
 Babincev S. M. 433
 Babkin D. S. 426
 Babst I. K. 378
 Bachmann, Carl Friedrich (1785–1855) 296, 329, 409, 418
 Bachofen, Johann Jakob (1815–1887) 401
 Bacmeister, Johann Vollrath (Bakmeister, Ivan Grigor'evič †1788) 409
 Baehr S. L. 96, 433
 Bagalej D. I. 321, 433
 Bakkarevič, Michail Nikitič (1775–1819) 137
 Bakounine T. A. 96, 429
 Bakunin, Michail Aleksandrovič (1814–1876) 332
 Balakin A. Yu. 339, 343, 349
 Balaš A. N. 277, 433
 Balašov N. I. 414
 Ballini G. 225
 Baratta, Pietro (1. H. 18. Jh. in Venedig tätig) 48
 Baratynskij, Evgenij Abramovič (1800–1844) 246, 250, 317
 Barbier A.-A. 429
 Barck K. 449
 Barklaj-de-Tolli M. B. 254
 Barner W. 224, 442
 Barsukov N. P. 124, 261, 283, 296, 312, 420, 434
 Bartenev P. I. 94, 429, 432, 434
 Barthélemy, Jean Jacques (1716–1795) 25, 101, 410
 Barthes R. 43
 Baryšnikov N. P. 425
 Bašilov, Semen Sergeevič (1741–1770) 25, 413
 Basin, Jakov Ivanovič (1754–1804) 410
 Basin, Petr Vasil'evič (1793–1877) 163
 Batjuškov F. D. 400, 414, 446
 Batjuškov, Konstantin Nikolaevič (1787–1855) 35, 42, 90–91, 97, 106, 116, 158, 161–162, 168, 181–190, 192–197, 199, 206, 231–232, 236, 248, 251, 311, 334–336, 350, 390–391, 394, 397, 410, 412, 425, 438, 446, 450, 452
 Batoni, Pompeo Girolamo (1708–1787) 63, 65, 115
 Batteux, Charles (1713–1780) 80, 127, 239, 296, 318, 322, 326
 Baudelaire, Charles (1821–1867) 348
 Baumecker G. 9
 Baumgarten, Alexander Gottlieb (1714–1762) 127, 239, 318, 322, 326
 Bäumlér A. 401
 Bayer W. 41, 438
 Bazanov V. G. 206, 209–211, 213, 434
 Bazilevič V. 401, 434
 Bazunov A. F. 291, 295, 431
 Bazykin M. S. 429
 Beaucamp E. 15, 434
 Beccaria, Cesare, Marchese de Bonesana (1738–1794) 145
 Beck H. 434, 439, 444
 Becker F. 428
 Beckoj, Ivan Ivanovič (1703–1795) 53, 80
 Behler E. 20, 203, 421, 427
 Belayé S. 210, 247, 423
 Bel'čerkov, Ivan (Italienreisender 1773) 57–58
 Bel'čikov N. F. 347, 434

- Belinskij, Vissarion Grigor'evič (1811–1848) 128, 182–183, 201, 252, 328, 332–336, 395, 425, 436
 Beljutin È. M. 444
 Bell, Andrew Melville (1753–1832) 213
 Bellini, Giovanni (um 1432–1516) 356
 Bellori, Giovanni Pietro (um 1615–1696) 1
 Beloutova N. E. 429
 Benediktov, Vladimir Grigor'evič (1807–1873) 349
 Benitskij, Aleksandr Petrovič (1780–1809) 147–148, 182
 Bentham, Jeremy (1748–1832) 145
 Benua A. N. 92–93, 434
 Benz R. 434
 Berelowitsch W. 61, 434
 Berend E. 19, 434
 Berendis, Hieronymus Dietrich (1720–1783) 17
 Berezina V. G. 434
 Berg, Friedrich Reinhold, Freiherr von (1736–1809) 32, 64
 Berger A. E. 15, 434
 Berkov P. N. 25, 36, 49, 430, 434
 Bernard, Pierre-Joseph (1708–1758) 106
 Bernhard M. L. 434
 Bernini, Giovanni Lorenzo (1598–1680) 12, 67, 82, 100–101, 105, 160, 164, 166, 272, 274–275, 277, 284, 289, 297, 312, 357, 361, 384
 Bernis, François-Joachim de Pierres de (1715–1794) 63–64
 Bestužev, Aleksandr Aleksandrovič (Pseud. Marlinskij; 1797–1837) 106, 198–199, 201, 206, 410
 Bestužev, Nikolaj Aleksandrovič (1791–1855) 206
 Bezborodko A. A. 64
 Bitobé, Paul-Jérémie (1732–1808) 202
 Bitovt Ju. Ju. 429
 Blackwell Th. 9
 Blagoj D. D. 91, 253, 409, 411
 Blagoveščenskij, Nikolaj Michajlovič (1821–1892) 38, 378, 399, 434
 Blair, Hughes (1718–1800) 138, 296
 Blinova E. M. 429
 Blok, Aleksandr Aleksandrovič (1880–1921) 439
 Blok G. P. 369, 435, 439
 Blücher, G. L. von 164
 Blumenthal L. 426
 Bobrov, Semen Sergeevič (1765 bzw. 1763–1810) 148, 443
 Böcklin, Arnold (1827–1901) 400
 Bogdanovič, Ippolit Fedorovič (1744–1803) 228, 357, 359
 Bograd V. È. 354–355, 429
 Böhmig M. 20, 434
 Boileau-Despréaux, Nicolas (1636–1711) 81, 248, 296
 Boisserée, Sulpiz (†1854) 18
 Boissy d'Anglas, François-Antoine, comte (1756–1826) 25
 Bokarius M. V. 238, 429
 Bol P. C. 15, 434, 439, 444
 Bolenko K. G. 411
 Bologna, Giovanni da (1524–1608) 11, 289
 Boratynskij E. A. 206
 Borgnis J. A. 410
 Borinskij K. 10, 435
 Bork H. D. 447
 Born, Ivan Martynovič (1778–1851) 144
 Borovkov, Aleksandr Dmitrievič (1788–1856) 206, 210
 Borovkov, Ivan Dmitrievič 206
 Borovkova-Majkova M. S. 409
 Borovskij Ja. M. 33, 451
 Borozdna, Ivan Petrovič (1804–1858) 349
 Borromini, Francesco (1599–1667) 105
 Bortnjanski, Dmitrij Stepanovič (1751–1825) 90, 94
 Boske, Marija (als Übersetzerin in den 1790er Jahren tätig) 102
 Bosshard W. 435
 Botkin, Vasilij Petrovič (1812–1869) 347, 446
 Bottari G. G. 225, 420
 Böttiger, Carl August (1760 bzw. 1762–1835) 18
 Bouterwek, Friedrich (1766 bzw. 1765–1828) 127, 296, 311, 317, 327, 329
 Boutourlin D. *siehe* Buturlin D. P.
 Božerjanov, Ivan Nikolaevič (1862–1919) 435
 Bracken C. Ph. 435
 Brang P. 447
 Bräuer H. 447
 Brikner A. *siehe* Brückner A.

- Brilli A. 435
 Brimmer, Vladimír Karlovič (1783–nach 1845) 147, 416
 Brinken N. F. 144
 Brjullov, Aleksandr Pavlovič (1798–1879) 231
 Brjullov, Karl Pavlovič (1799–1852) 265, 423
 Brodziński, Kazimierz (1791–1835) 28
 Broich U. 41, 440
 Bronner, Franz Xaver (1758–1850) 200
 Brückner A. 435
 Bruer S.-G. 6, 435
 Brühl, Heinrich, Graf von (1700–1763) 405
 Bruk Ja. V. 161, 415
 Brunel P. 430
 Brunet (Jean Joseph Mira, dit; 1780–1867) 185
 Bruni, Fedor Antonovič (1799–1875) 265
 Brunn H. 313, 435
 Brusilov, Nikolaj Petrovič (1782–1849) 135, 147, 417, 428, 433, 443
 Bryckmann I. 313, 435
 Buch H. Ch. 435
 Bückling M. 444
 Buffon, Georges Louis Leclerc, comte de (1707–1788) 9
 Buhle, Johann Gottlieb (1763–1821) 111–116, 119–121, 136, 228, 238, 389–390, 392, 408, 410, 428, 435
 Bukmejer K. K. 417
 Bulgarin, Faddej Venediktovič (1789–1859) 162, 198, 223, 410, 427
 Bulle H. 92, 435
 Bunina, Anna Petrovna (1774–1829) 209–210, 390, 392
 Buranok N. A. 435
 Burckhardt, Jacob Christoph (1818–1897) 401
 Burke, Edmund (1729–1797) 112, 318, 326
 Busch E. 435
 Busch W. 435
 Busiri Vici A. 63, 435
 Buslaev, Fedor Ivanovič (1818–1897) 89, 91, 308–310, 321, 328, 378, 382–384, 396, 410, 433
 Buturlin, Dmitrij Petrovič, Graf (1763–1829) 429
 Butyrskij, Nikita Ivanovič (1783–1848) 155
 Buženinov P. A. 148
 Buzeskul, Vladislav Petrovič (1858–1931) 38, 435
 Byčkov I. A. 179, 425
 Camuccini, Vincenzo (1771–1844) 186
 Canard, Nicolas-François (1750er–1833) 145
 Canova, Antonio (1757–1822) 42, 158, 160–161, 167, 186–187, 192–195, 230–231, 244, 261, 277, 285, 297, 304, 330, 357–358, 361, 370, 374, 414
 Caravaggio (eigentl. Michelangelo Merisi; 1573–1610) 115, 226–227
 Carracci, Agostino (1557–1602) 12, 69, 115, 178, 381
 Carracci, Annibale (1560–1609) 12, 69, 115, 178, 381
 Carracci, Lodovico (1555–1619) 12, 115, 178, 381
 Cassirer E. 10–11, 435
 Castiglione, Baldassare (1478–1529) 297
 Catull (Catullus Gaius Valerius; um 87– um 54 v. Chr.) 181
 Caylus, Anne-Claude-Philippe de Tubières, comte de (1692–1765) 1, 9, 80, 124
 Čechov, Anton Pavlovič (1860–1904) 399, 426
 Cejtin A. G. 159, 426
 Čekalevskij, Petr Petrovič (1751–1817) 30–31, 34, 42, 82–87, 136, 139, 388, 390, 406, 410
 Celiščeva L. N. 444
 Cellini, Benvenuto (1500–1571) 112
 Čerejskij L. A. 212, 429
 Čerepachov M. S. 432
 Černyševskij, Nikolaj Gavrilovič (1828–1889) 45, 347, 426
 Chamberlain, Houston Stewart (1855–1927) 401
 Champagny, François-Joseph-Marie-Thérèse Nompère, comte Franz de (1804–1882) 350
 Chandler R. 228, 410
 Chardin, Jean (1643–1713) 9
 Chateaubriand, François René (1768–1848) 138, 312
 Chatman S. 41, 435
 Chaudeney R. de 429
 Chemnicer, Ivan Ivanovič (1745–1784) 66, 410

- Chénier, André Marie (1762–1794) 25, 369, 436
 Cheraskov, Michail Matveevič (1733–1807) 146
 Chlopnikov A. M. 111, 435
 Chmelevskaja E. M. 435
 Choteev P. I. 62, 440
 Chovriny, Famīlie 307–308
 Chrenov N. A. 36–37, 435
 Chvostov, Dmitrij Ivanovič, Graf (1757–1835) 50, 148, 450
 Cicero, Marcus Tullius (106–43 v. Chr.) 112, 311
 Ciccognara, Leopoldo, conte (1767–1834) 214, 297, 410
 Cimabue (eigentl. Cenni di Pepo; um 1240–nach 4.7.1302) 83
 Čistova I. S. 347
 Čistjakov Michail Borisovič (1809–1885) 329
 Čiževskij D. I. 259, 435
 Čižov, Dmitrij Semenovič (1785–1853) 155
 Cjavlovskij M. A. 269, 420
 Cochin, Charles-Nicolas (1715–1790) 410
 Cornelius, Peter von (1783–1867) 197, 393
 Correggio (eigentl. Antonio Allegri; um 1489–1534) 13, 69, 78, 84–85, 110, 115, 166, 178, 187, 232, 342
 Courteille, de (in den 1790er Jahren in Paris tätig, dann in Russland) 189
 Cranach, Lucas d. Ä. (1472–1553) 197
 Creuzer, Georg Friedrich (1771–1858) 18, 272, 276, 292, 410
 Cross A. 447
 Crusius, Christian August (1715–1767) 239
 Cubero, José Alvarez (1768–1783) 24
 Čulkov M. D. 95
 Cverava G. K. 54, 435
 Cvetaev I. I. 277
 Cvetaev I. M. 36
 Cvetaev, Lev Alekseevič (1777–1835) 112, 154, 410
 Czartoryski, Adam Jerzy (1770–1861) 26

 Dacier, Anna (1651–1720) 202
 Dambek, Johann Heinrich (1774–1820) 317
 Dandré-Bardon, Michel François (1700–1783) 146–147, 410
 Danilevskij R. Ju. 75, 177, 259, 340, 436
 Danilova I. E. 177, 436
 Dan'ko E. Ja. 89–91, 436
 Dannecker J. D. 338
 Dante Alighieri (1265–1321) 155, 245, 252–253, 357, 446
 Danzel T. W. 18, 436
 Daškov, Dmitrij Vasil'evič (1788–1839) 138–140, 144, 148, 184, 251, 391, 410, 450
 Daškova, Ekaterina Romanovna, Fürstin (1744–1810) 64, 410
 Daßdorf K. W. 405
 David, François-Anne (1741–1824) 133, 411
 David, Jacques-Louis (1748–1825) 25, 221, 330
 Davidson P. 253
 Davydov, Ivan Ivanovič (1794–1863) 312, 314
 Davydova L. I. 34, 436
 Dawe, Henry Edward (1790–1848) 197
 Décultot E. 9–10, 22, 26, 436
 Deetz M. 11, 436
 Delagardette, Claude Mathieu (1762–1805) 25
 Delanju, Michail Danilovič (1811–1868) 246
 Delille, Jacques (1738–1813) 311
 Del'-Mediko Ž. 411
 Del'vig, Anton Antonovič (1798–1831) 35, 178, 202, 206, 212, 236, 238, 241–246, 248, 254–258, 396–397, 409, 411, 413, 429, 435, 450
 Demandt A. 5
 Dement'ev A. G. 432, 436
 Demidov, Aleksandr Grigor'evič (1737–1803) 61–62, 440
 Demidov, Grigorij Akinfievič (1715–1761) 62
 Demidov, Pavel Grigor'evič (1738–1821) 61, 440
 Demidov P. N. 413
 Demidov, Petr Grigor'evič (1740–1826) 61, 440
 Demosthenes (384–322 v. Chr.) 312
 Demut-Malinovskij, Vasilij Ivanovič (1779–1846) 197, 245, 449
 Derkač S. S. 349, 436
 Deržavin, Gavril Romanovič (1743–1816) 44, 70, 89–91, 93–97, 187, 310, 388, 411, 426, 436, 441, 447

- Desnickij V. A. 144, 436
 Dézallier d'Argenville, Antoine-Joseph (1680–1765) 74, 411
 Diderot, Denis (1713–1784) 3, 23–26, 54, 80, 89, 145–147, 318, 426, 430, 437
 Didron, Adolphe-Napoleon (1806–1867) 297
 Diepolder H. 15, 405
 Dimoff P. 436
 Dioscorides Pedanius (1. Jh.) 59
 Dipoinos (Dipōnos; 4. Jh. v. Chr.) 66
 Disselkamp M. 13, 436
 Dmitriev, Ivan Ivanovič (1760–1837) 127, 146, 185, 452
 Dmitriev Ju. N. 47, 437
 Dmitriev, Michail Aleksandrovič (1796–1866) 39, 124, 138, 411
 Dmitriev S. S. 64, 10
 Dmitriev, Vasilij Vasil'evič (1777–1820) 144–145, 147, 389
 Dmitriev Vl. 236
 Dmitrieva M. 436
 Dobroklonskij M. V. 444
 Dodwell E. 228, 411
 Dolce L. 225
 Dolci, Carlo (Carlino; 1616–1686) 78
 Dolgorukaja K. V. 154
 Dolgorukij, Jurij Alekseevič, Fürst (1807–1882) 91
 Dolgorukij, Petr Sergeevič, Fürst (1726–1769) 49
 Domańska A. 430
 Domenichino (eigentl. Domenico Zampieri; 1581–1641) 273, 285, 381
 Donatello (eigentl. Donato di Niccolò di Betto Bardi; 1382, 1383 bzw. 1386–1466) 82
 Dostoevskij, Fedor Michajlovič (1821–1881) 46, 342, 396, 426, 446–447
 Dovatur A. I. 32–33, 451
 Družinin, Aleksandr Vasil'evič (1824–1864) 347–348, 367, 426, 436, 446
 Dryden, John (1631–1700) 9, 296
 Du Bos, Jean-Baptiste (1670–1742) 10, 59, 80–81
 Dudyškin, Stepan Semenovič (1821–1866) 347, 349, 434
 Dulac G. 54, 437
 Dummer J. 15, 437
 Duncker A. 16
 Dupaty, Charles-Marguerite (eigentl. Jean-Baptiste Mercier; 1746–1788) 101–103, 105–106, 108, 130, 187, 392, 411
 Dürer, Albrecht (1471–1528) 197, 356, 437
 Durylin S. N. 210, 247, 262, 265
 Dyck, Anthonis van (1599–1641) 69, 178
 Eberhard, Johann August (1738–1809) 112, 127
 Eberhardt W. 284, 437
 Eberlein K. K. 22, 437
 Ebhardt M. 12–13, 18, 437
 Eckermann, Johann Peter (1792–1854) 18
 Efremov, Petr Aleksandrovič (1776–1851) 159, 307, 421
 Ėfros A. M. 164, 171, 421
 Egorov, Aleksej Egorovič (1776–1851) 89, 189
 Egorov B. F. 347, 437
 Egunov A. N. 32–33, 110, 190, 407, 437, 451
 Eichner H. 20–21, 421, 427
 Eichstaedt A. 10, 449
 Eiselein J. 14, 405
 Ėkonomid, Konstantin (eigentl. Ikonomos; 1780–1857) 393, 411
 Elagina, Avdot'ja Petrovna (1789–1877) 265, 304, 422
 Elizaveta Alekseevna, russ. Zarin 61–62
 Elizaveta Petrovna, russ. Zarin 53, 415
 Ėlson F. 169
 Emmersleben A. 20, 21, 437
 Engel, Johann Jakob (1741–1802) 426
 Erdmann, E. von 43, 442
 Erdmann G. 10, 449
 Ėristov D. A. 37
 Ėrnst S. R. 114, 212, 214, 437
 Ertzdorff, X. von 438
 Esakov, Ermolaj Ivanovič (1790–1840) 189
 Eschenburg, Johann Joachim (1743–1820) 15, 317
 Ėschil *siehe* Aischylos
 Espagne M. 23
 Ėtinger P. 401, 434
 Ėtkind E. G. 183, 437
 Euripides (485/84 bzw. um 480–406 v. Chr.) 286, 290, 293, 295, 381
 Ėval'd V. F. 105, 163, 423

- Evdokimova L. 54, 437
 Evdokimova V. A. 192, 437
 Evseeva M. K. 181
 Evsina N. A. 34, 56, 437
- Fabroni, Angelo** (1732–1803) 130
 Fajbisovič V. M. 181
 Falconet, Etienne Maurice (1716–1791) 12, 23–24, 67, 82, 117, 130, 142, 426
 Fea, Carlo (1753–1836) 17, 24, 119, 218, 407
 Fedorov A. V. 352, 409
 Fedorov, Boris Michajlovič (1798–1875) 184, 251, 428
 Fedorov-Davydov A. A. 57, 417
 Fedotova E. D. 192, 437
 Félibien, André (1619–1695) 10
 Feofan Prokopovič (1681–1736) 49, 420
 Fernow, Carl Ludwig (1763–1808) 17–19, 21, 24, 238, 271, 284, 405
 Fet, Afanasij Afanas'evič (1820–1892) 8, 347–348, 368–369, 370–373, 396, 411, 414, 416, 435, 443, 445–446, 450
 Feuerbach A. 360, 437
 Fiammingo (eigentl. François Duquesnoy, genannt il Fiammingo; 1594–1643) 11
 Fichte, Johann Gottlieb (1762–1814) 412
 Filangieri, Gaetano, principe (1752–1788) 145
 Filimonov G. D. 424
 Fiorillo, Johann Dominicus (1748–1821) 115, 136, 157, 311, 412
 Fischer von Waldheim G. 112
 Flaxman, John (1755–1826) 197, 294
 Fomičev S. A. 253
 Fontaine A. 3–4, 437
 Fontanes, Jean-Pierre Louis de (1757–1821) 312
 Fontius M. 2–3, 33, 437, 449
 Fonvizin, Denis Ivanovič (1744 bzw. 1745–1795) 71–72, 426, 450
 Förster F. 405
 Forster G. 19
 Foscolo, Ugo (eigentl. Niccolò Foscolo; 1778–1827) 302, 350
 Franz II., Kaiser von Österreich 197
 Frejgang V. 412
 Fridman N. V. 91, 187, 438
 Friedrich II., der Große 33
- Frizman L. G. 421
 Frolov N. G. 307–308
 Frolova E. P. 307
 Fugère, Alexandre-Conrad (1721–1758) 59
 Fuhrmann M. 18, 438
 Furtwängler A. 92, 429–430, 438
 Füssli, Heinrich (Fuseli; Fusseli, Henry; 1747–1825) 179, 407
- Gadamer H.-G.** 5, 393, 438
 Gaethgens Th. W. 5, 451
 Gaevskij, Viktor Pavlovič (1826–1888) 355
 Gagarin I. A. 171, 311
 Gajnceva E. G. 159, 351, 438
 Gal'berg, Samuil Ivanovič (1787–1836) 105, 163–171, 177, 197, 229–230, 236, 245, 413, 423, 435, 444
 Galič, Aleksandr Ivanovič (eigentl. Govorov; 1783–1848) 20, 37, 155, 233, 317–322, 395–396, 412, 440
 Galinkovskij, Jakov Andreevič (1777–1815) 42, 129–131, 443
 Garrard J. G. 36, 448
 Garve Ch. 19
 Garzaniti M. 20, 434
 Garzonio S. 20, 259, 434, 438
 Gasparov M. L. 414
 Gavrilov A. K. 3, 451
 Gavrilov, Aleksandr Matveevič (1795–1867) 123, 140, 412
 Gavrilov, Matvej Gavrilovič (1759–1829) 121–123, 412
 Gavrilova E. I. 48, 438
 Gejman B. Ja. 38, 273, 297, 422, 438
 Gejro L. S. 344–345, 438
 Gel'fand N. V. 430
 Gellert, Christian Fürchtegott (1715–1769) 33
 Genette G. 41, 43, 438
 Genin L. E. 7, 438
 Genkel' V. E. 171
 Gennadi G. N. 212, 430
 George, Stefan (1868–1933) 447
 Georgievskij, Aleksandr Ivanovič (1830–1911) 37, 378–380, 386, 411
 Georgievskij, Petr Egorovič (1791–1852) 178, 238, 240–241, 248, 378
 Gercen, Aleksandr Ivanovič (1812–1870) 128, 336–338, 426, 439

- Gercke A. 438
 Gesemann W. 76, 439
 Gessen L. A. 421
 Gessner, Salomon (1730–1788) 200
 Gevlić, Avksentij Pavlovič (1790–1861) 207–208, 390, 412
 Ghiberti, Lorenzo (1378–1455) 82
 Giambologna *siehe* Bologna, Giovanni
 Giesemann G. 37, 107, 438
 Gillel'son M. I. 181, 438
 Giotto di Bondone (um 1266–1337) 12, 273, 356
 Girardon, François (1628–1715) 12, 82, 100
 Giulio Romano (eigentl. Giulio Rippi; 1499–1546) 308
 Glagolev, Andrej Gavrilovič (†1844) 160, 412
 Glinka, Fedor Nikolaevič (1786–1880) 206, 236–237, 245, 394
 Glinka, Vasilij Alekseevič (1790–1831) 163, 169
 Glovačevskij, Kirill Ivanovič (1735–1823) 228
 Gnedič, Nikolaj Ivanovič (1784–1833) 35, 42, 106, 181, 184, 189–195, 197–206, 229, 236, 243, 246, 248, 255–257, 262–268, 311, 334–337, 390, 393–395, 397, 412–413, 418, 424, 442–444, 446, 448
 Goethe, Johann Wolfgang von (1749–1832) 10, 17–19, 21–22, 30, 32, 45, 57, 71, 73–74, 112–114, 130, 155, 182, 187, 205, 231, 245, 248, 259, 261–262, 272, 290, 292, 296–297, 300, 302, 332, 334, 338–340, 342, 346, 369, 373–374, 378–379, 386, 390, 392, 395, 397, 399–402, 412, 414, 418, 421, 424–426, 428, 433–435, 437, 439, 447–448, 452
 Gogol', Nikolaj Vasil'evič (1809–1852) 20, 43, 45, 291, 305, 332, 426, 441–442
 Goguet, Antoine-Yves (1716–1758) 59
 Goldbach Ch. F. 112
 Goleniščev-Kutuzov M. I. 254
 Golicyn, Aleksandr Nikolaevič, Fürst (1773–1844) 216, 386
 Golicyn, Boris Vladimirovič, Fürst (1769–1813) 76–79, 386, 408, 439, 441
 Golicyn, Dmitrij Alekseevič, Fürst (1734–1803) 54–56, 76, 83–84, 87, 386–387, 408, 413, 435, 437, 444
 Golicyn, Dmitrij Vladimirovič, Fürst (1771–1844) 386
 Golicyn N. N. 63
 Golicyn N. V. 63, 430, 438
 Golicyn, Vladimir Vasil'evič, Fürst (1731–1798) 77
 Golicyna, Natalja Petrovna, Fürstin (genannt Princesse Moustache; 1741–1837) 77, 408, 444
 Golicyna, Praskov'ja Ivanovna, Fürstin (1734–1802) 62–63, 423
 Golovenkova R. V. 56, 438
 Golubeva O. D. 181, 438
 Gombrich E. H. 438
 Gomulicki J. W. 28, 449
 Gončarov, Ivan Aleksandrovič (1812–1891) 43, 128, 159, 328, 338–343, 345–346, 349–351, 396, 413, 426, 436, 438–439, 444, 446–447, 450
 Gorčakov A. M. 238, 416
 Gordeev, Fedor Gordeevič (1744–1810) 244
 Gorichvostov, Dmitrij Petrovič (†1846) 154, 413
 Gor'kij, Maksim (eigentl. Aleksej Maksimovič Peškov; 1868–1936) 402
 Gorodeckij B. P. 251
 Gorodetzky N. 438
 Gorzny W. 429
 Gottsched, Johann Christoph (1700–1766) 14, 50–51, 58, 386
 Grabar' I. E. 34, 440
 Grammatin, Nikolaj Fedorovič (1786–1827) 138
 Granovskij T. N. 273, 297, 378, 422
 Graščenkov V. N. 57, 417
 Greaves, John (1602–1630) 83, 413
 Greč, Nikolaj Ivanovič (1787–1867) 105, 144, 148, 414
 Grechnev V. A. 251
 Greive A. 447
 Grej G. 430
 Grib, Vladimir Romanovič (1908–1940) 38, 402, 413
 Griboedov, Aleksandr Sergeevič (1795–1829) 206, 333
 Griener P. 22, 439
 Grigor'ev, Apollon Aleksandrovič (1822–1864) 367

- Grigorovič, Vasilij Ivanovič (1786–1865)
31, 121, 169, 182, 211–237, 241–246,
289, 357, 389–390, 392, 413, 428
- Grillparzer, Franz (1791–1872) 439
- Grimm, Friedrich Melchior, Baron von
(1723–1807) 24, 30, 51, 54, 63, 414
- Grimm G. E. 296, 439
- Groddeck, Gottfried Ernst (1762–1825) 26
- Grodeckaja A. G. 349, 414, 439
- Grot Ja. K. 24, 30, 89, 94, 238, 414, 426
- Grot K. Ja. 239, 439
- Gruber, Johann Gottfried (1774–1851) 317
- Gruppe O. 95
- Guarini, Battista (1538–1612) 200
- Gubar A. A. 57, 417
- Gubernatis, Angelo de, conte (1840–1913)
373–374
- Guercino (eigentl. Giovanni Barbieri; 1591–
1666) 78, 115
- Gukovskaja-Kantor A. S. 444
- Gukovskij G. A. 91, 94, 101, 411
- Günter, Johann Christian (1695–1723) 10
- Gurenok M. 311, 439
- Gur'ev D. A. 214
- Gurevič A. M. 439
- Gurvič-Liščiner S. D. 337, 439
- Gusanov A. N. 439
- Gusejnov G. Č. 414
- Guttenbrunn, Ludwig († nach 1815) 64
- Hackert, Jakob-Philipp** (1737–1807) 64, 136
- Hagedorn, Christian Ludwig von (1712–
1780) 206
- Hagesandros (1. Jh. v. Chr.) 142
- Haller, Albrecht von (1708–1777) 138
- Hamann, Johann Georg (1730–1788) 15
- Hamburger K. 139, 439
- Hamilton, Gavin (1723–1798) 64
- Hamilton, William Douglas (1730–1803)
59, 338
- Hankamer P. 20, 421
- Hannemann E. 17, 439
- Harder H.-B. 7, 75–76, 439
- Harder R. 11, 426
- Haskell F. 26, 92, 439
- Hatfield H. C. 19, 22, 439
- Hebel, Johann Peter (1760–1826) 200
- Heeren, Arnold Hermann Ludwig (1760–
1842) 271, 292, 328
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1770–1831)
19, 271, 326, 332, 401
- Heier E. 62, 439
- Helbig W. 92, 430
- Helvetius, Claude Adrien (1715–1771) 145
- Herder, Johann Gottfried (1744–1803) 1,
10, 15–16, 73–74, 76, 205, 239, 241,
259–260, 272, 280, 290, 296, 318, 426,
433–434, 451
- Hermann, Carl Theodor von (1773–1854)
233
- Hermann, Johann Gottfried Jakob (1772–
1848) 18
- Hernandez, Philippe (1724–1782) 49, 427
- Herrmann D. 259, 441, 445
- Heydenreich, Karl Heinrich (1764–1801)
322
- Heyne, Christian Gottlob (1729–1812) 15–
16, 119, 123, 130, 131, 233, 279, 281,
284, 302, 414, 451
- Hippius, Gustav Adolf (1792–1856) 197
- Hoecke, Jan van den (1611–1651) 69
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus Wilhelm
(1776–1822) 337, 447
- Hoffmann G. F. 112
- Hoffmann O. A. 439
- Hoffmann P. 348, 439
- Höhle Th. 15
- Holbein, Hans, d. Ä. (um 1465–um 1524)
356
- Hölderlin, Friedrich (1770–1843) 19
- Holtzhauer H. 17, 112, 425
- Homer (8. Jh. v. Chr.) 5–6, 13, 97, 142, 149,
152, 169–170, 190, 200, 202–204, 207,
229, 235–236, 246, 257, 271, 276, 278,
290, 304, 320, 335, 360, 372, 394, 414,
437, 448
- Horaz (Quintus Horatius Flaccus; 65–8 v.
Chr.) 5, 47, 49–50, 59, 110, 138, 232,
318, 413–414, 435, 447
- Hornig D. 41, 438
- Huber, Michel (1727–1804) 24, 27, 52, 76,
81, 84, 99, 209, 406
- Hugo, Victor (1802–1885) 337
- Humboldt, Wilhelm, Freiherr von (1767–
1835) 10, 19, 401, 435
- Hume, David (1711–1776) 318
- Hunger H. 430
- Hunter-Stieble P. 449

- Hüppauf B. 21, 433
 Husar I. 35, 57, 439
 Hutcheson, Francis (1694–1747) 206, 239, 326
- Ignatius, Otto Friedrich** (1794–1824) 197–198, 393, 410, 414
Illičevskij, Aleksej Damianovič (1798–1837) 246
Imdahl M. 3, 418, 439
Ingres, Jean Auguste Dominique (1780–1867) 221
Inozemcev, Fedor Ivanovič (1802–1869) 312
Ioasaf, Moskauer Patriarch 47, 413
Ionin G. N. 411
Jordan, Fedor Ivanovič (1800–1883) 160, 414
Imrscher M. 42, 441
Isaakjan A. 43, 442
Iskul' S. N. 62, 440
Istov I. [Pseud.] 201, 414
Istrin V. M. 440
Istrova E. N. 161, 415
Itkina L. Z. 277, 440
Ivančin-Pisarev, Nikolaj Dmitrievič (1790–1849) 45, 291, 414
Ivanov A. K. 312
Ivanov, Archip Matveevič (1749–1821) 57–58, 80, 419
Ivanov D. V. 414
Ivanov, Ivan Alekseevič (1779–1848) 89
Ivanov, Michail Michailovič (1748–1823) 57–58
Ivanov, Sergej Ivanovič (1828–1903) 372–373, 376, 411
Ivanov, Vjačeslav Ivanovič (1868–1949) 252–253, 400, 414
Izmajlov, Aleksandr Efimovič (1779–1831) 136, 144, 206
Izmajlov, Vladimir Vasil'evič (1773–1830) 124, 443
- Jablonowski H.** 447
Jacquier P. 410
Jahn O. 284, 437
Jakimov, Jakov Petrovič (1748–1807) 189
Jakobson R. 41
Jakovlev P. M. 225, 231, 414
- Jakubowski J. Z.** 27, 449
Jakuškin E. B. 408
Jakuškin I. D. 408
Jakuškin V. E. 408
Jampol'skij I. G. 361–362, 440
Jančeveckij G. 31–32, 401, 407
Jansen, Hendrik (1741–1812) 24–25, 99, 119–120, 130, 134–135, 138, 149, 152–153, 188, 191, 209, 213, 217–220, 224–226, 232, 271, 278–279, 284, 362–363, 389, 391, 406, 426
Januškevič A. S. 102, 434, 440
Jarcho V. N. 414
Jaremič S. P. 440
Jaucourt, Louis de (1704–1779) 25
Jauß H. R. 44, 419, 440
Jay L.-J. 225, 420
Jazykov, Dmitrij Ivanovič (1773–1845) 144, 146–147
Jazykov, Nikolaj Michajlovič (1803–1846) 206
Jean Paul (eigentl. Johann Paul Friedrich Richter; 1763–1825) 19, 272, 290, 296, 322, 426, 434
Jelitte H. 224, 441
Jenkins, Thomas (um 1720–1798) 70
Johnson, Samuel (1709–1784) 296
Julius II., Papst 12
Jundolov A. E. 430
Justi C. 14, 16, 57, 70, 440
- Kačenovskij, Michail Trofimovič** (1775–1842) 121, 123–125, 127–128, 327, 339, 392, 414–415, 452
Käfer M. 3, 5, 440
Kagan Ju. M. 36
Kaganovič A. L. 83, 440
Kajdanov, Ivan Kuz'mič (†1843) 155
Kajsarov, Andrej Sergeevič (1782–1813) 155
Kajsarov, Petr Sergeevič (1777–1854) 302
Kamenskij Z. A. 37, 207, 217, 238, 317, 328, 418, 421, 440
Kanne, Johann Arnold (1773–1824) 18
Kant, Immanuel (1724–1804) 15, 19, 73, 239, 296, 318, 322, 324, 326
Kantorovič I. V. 62, 440–441
Kanunova F. Z. 434
Kapnist, Vasilij Vasil'evič (1758–1823) 70, 89, 393, 415, 424, 426

- Karamzin, Nikolaj Michajlovič (1766–1826) 65, 72–76, 97, 101–102, 105, 146, 154, 187, 291, 387, 393, 415, 438, 443–444, 447–448
- Karandašev N. 409
- Karcov, Jakov Ivanovič (1784–1836) 155
- Karion Istomin (1640er–nach 1718 bzw. 1722) 47
- Karpov, Viktor Nikolaevič (1798–1867) 378
- Karpova E. V. 441
- Katenin, Pavel Aleksandrovič (1792–1853) 256
- Katharina II., russ. Zarin (1726–1796) 24, 30, 36, 51, 53–54, 59, 62, 77, 97, 393, 414, 416, 441, 448
- Katkov, Michail Nikiforovič (1818–1887) 378
- Kauchtschischwili N. 441
- Kauffmann, Angelika (1741–1807) 65, 97
- Kaunitz-Rietberg, W. A. Fürst von 405
- Kazakova N. A. 61, 441
- Kažoknieks M. 441
- Keil R.-D. 248, 441
- Kennedi-Grimsted P. 429
- Kibal'nik S. A. 251, 441
- Kieseritzky, Gandolf von (1847–1904) 92, 441
- Kiprenskij, Orest Adamovič (1782–1836) 160–163, 170, 186, 189, 266, 415
- Kireevskij, Ivan Vasil'evič (1806–1856) 269
- Kisling, Jan Bogumil (1790–nach 1846) 28
- Kittel H. 42, 441
- Kjuchel'beker, Vil'gel'm Karlovič (1797–1846) 177–179, 206, 231, 238, 241, 256, 369, 394, 415, 427
- Klages F. A. 431
- Klassovskij, Vladimir Ignat'evič (1815–1877) 355, 415
- Klenin E. 415
- Klenze, Franz Karl Leo von (1784–1864) 33
- Klopstock, Friedrich Gottlieb (1724–1803) 10, 14, 20, 72, 434
- Klostermann, Hermann Johann (1756–1838) 33, 71
- Knabe G. S. 36, 433, 441
- Knjaz'kov S. A. 441
- Knjažnin, Jakov Borisovič (1740–1790) 54, 415, 426
- Kobeko D. F. 441
- Kočetkova N. D. 36, 96, 102, 441
- Koch H. 441
- Kokoškin F. F. 183
- Kokoškina V. I. 183
- Koljupanov N. P. 261, 304, 441
- Kolmakov N. M. 61, 93, 423, 441
- Kolybina Z. P. 77, 441
- Komarovskij, Vasilij Alekseevič, Graf (1881–1914) 46, 415
- Kondakov S. N. 212, 431
- Kondrat'ev, Aleksandr Alekseevič (1876–1967) 365, 441
- Kondrat'ev S. P. 401
- Koni, Anatolij Fedorovič (1844–1927) 339, 426
- Konobeevskaja I. N. 409
- Kononov V. N. 224, 441
- Konšina E. N. 432
- Konstantin Konstantinovič, russ. Großfürst (1858–1915) 109, 339, 415
- Kopelev L. Z. 35
- Korf M. A. 238
- Korn K.-H. 441
- Koroleva N. V. 178, 415
- Košanskij, Nikolaj Fedorovič (1785–1831) 30–31, 114–120, 206, 211, 238, 388–390, 393, 406, 409, 415, 418, 428, 443, 446
- Košev, Aleksandr Ivanovič (1806–1883) 441
- Košev V. A. 184, 304, 425
- Kosmolinskaja G. A. 111
- Kosova Ju. V. 415
- Kostyšyn D. N. 62, 441
- Kotrelev N. V. 414
- Kotzebue, August von (1761–1819) 101, 106–108, 392, 415, 438
- Kovalenskaja N. N. 34, 132, 255–256, 441
- Kowalczyk W. 354, 441
- Kožinov V. V. 442
- Kozlov S. A. 442
- Kozlov V. P. 429
- Kozlovskij, Michail Ivanovič (1753–1802) 57–58, 110, 244, 445
- Koz'min N. K. 328–329, 441
- K. R. *siehe* Konstantin Konstantinovič, russ. Großfürst
- Kranz G. 442
- Krašeninnikov A. P. 415
- Krasnobaev B. J. 447

- Krasovskij, Vasilij Ivanovič (1782–1824) 144
 Kraus K. 6, 13, 442
 Kremer, Józef (1806–1875) 28
 Krešev, Ivan Petrovič (1824–1859) 347
 Krestova L. V. 442
 Kreuzer I. 5, 442
 Kristeva J. 43
 Krjukov, Dmitrij L'vovič (1809–1845) 378
 Kroneberg, Ivan Jakovlevič (1788–1838)
 37, 321–325, 395, 415, 427
 Krug, Wilhelm Traugott (1770–1842) 317
 Krylov, Ivan Andreevič (1769–1844) 413
 Krylov, Michail Grigor'evič (1786–1846)
 163–166, 170–177, 211, 229–230, 236,
 245, 250, 390, 392, 408, 413, 416
 Ktesilaos (5. Jh. v. Chr.) 282
 Kubasov I. A. 181, 409
 Kudrjavcev, Petr Nikolaevič (Pseud. A. Ne-
 stroev; 1816–1858) 370, 378, 382–383,
 416
 Kukulevič A. M. 190, 205, 442
 Kulakova L. I. 36, 442
 Kulešov V. I. 348, 442
 Kunicyn, Aleksandr Petrovič (1783–1841)
 155
 Kunze M. 15, 433, 437
 Kutorga, Michail Semenovič (1809–1886)
 378
 Kuz'mina L. I. 339
 Kuznecov I. N. 33, 39, 407
 Kuznecov S. O. 93–94, 442
- La Bruyères, Jean de (1645–1696) 3, 9
 La Fontaine, Jean de (1621–1695) 228
 La Harpe (Jean-François Delharpe oder
 Delaharpe, dit de; 1739–1803) 112, 148,
 239, 296, 416
 La Lande, Joseph Jérôme de (1732–1807)
 23, 416
 Lancaster, Joseph (1778–1838) 213
 Landon, Charles-Paul (1760–1826) 146–147,
 226–227, 424
 Lanfranco, Giovanni (1582–1647) 84, 115
 Langer, Valerian Platonovič (1802–zw.
 1865 und 1874) 334, 416, 449
 Lanter Ž. 95
 Lappo-Danilevskij K. Yu. 43, 66, 110, 269,
 416, 442
 Lappo-Danilewski O. A. 442
- Lauer R. 224, 442
 Lauhus A. 66, 416
 Laval' A. G. 220
 Lavater, Johann Caspar (1741–1801) 439
 Lavreckij A. (eigentl. I. M. Frenkel') 442
 Lavrov A. V. 400, 425
 Lawaty A. 430
 Le Brun, Charles (1619–1690) 3, 25, 49, 80,
 235, 420
 Ledkovsky M. 102, 430
 Legrand J.-G. 228, 416
 Lehmann U. 58, 442
 Lehmann-Carli G. 72, 442
 Leibniz, Gottfried Wilhelm (1646–1716) 205
 Lenc I. I. 95
 Lenc, Jakob Michael Reinhold (1751–1792)
 72, 442
 Leo X., Papst 12
 Leonardo da Vinci (1452–1519) 26, 133, 297
 Leont'ev, Pavel Michajlovič (1822–1874)
 91, 312, 314–315, 378, 381–382, 384,
 416, 428
 Lermontov, Michail Jur'evič (1814–1841)
 439
 Lerner N. O. 241
 Le Roy, Julien David (1728–1803) 59, 83,
 228, 416
 Leskov, Nikolaj Semenovič (1831–1895) 399
 Lessing, Gotthold Ephraim (1729–1781)
 15–16, 20–21, 33, 38, 59, 75, 127–128,
 142, 181, 210, 224, 226, 232, 234–235,
 239, 247, 259, 271–272, 290–291, 296,
 310–311, 318, 326–327, 329, 334, 341,
 380, 391, 394, 398–399, 416, 424, 435–
 437, 439, 442, 445, 447, 451
 Lessing J. 15–16, 31, 20–21
 Levanda, Aleksandr Ivanovič (1734–1814)
 102, 411
 Levesque, Pierre-Charles (1734–1812) 25,
 118, 227, 235, 433
 Lévesque de Pouilly, Louis Jean (1691–1750)
 207
 Levinson-Lessing V. F. 71, 442
 Levšin, Aleksej Iraklievič (1799–1879) 416
 Libman V. A. 430
 Liegle J. 243, 443
 Lifšic, Michail Aleksandrovič (1905–1983)
 32, 39, 401–402, 442–443
 Linničenko I. A. 305, 422

- Lippert, Philipp Daniel (1702–1785) 59
 Lisenkov E. G. 401, 434
 Lisovskij N. M. 430
 Lisovskij V. G. 443
 Livius, Titus (59–17 v. Chr.) 276
 Ljamina E. Ė. 411
 Ljubavin M. A. 120, 238, 443
 Ljucenko, Efim Petrovič (1776–1855) 206
 Lobanov, Michail Evstaf'evič (1787–1846) 202, 236, 443
 Lobanov V. V. 431
 Lobanov-Rostovskij A. B. 425
 Lodge G. H. 24, 407
 Loganovskij, Aleksandr Vasil'evič (1812–1855) 253
 Lo Gatto E. 61, 259, 443
 Lomonosov, Michail Vasil'evič (1711–1765) 54, 416, 426
 Longinov M. N. 443
 Losenko, Anton Pavlovič (1737–1773) 57, 63, 117, 358, 437, 440, 444
 Losev A. F. 443
 Lotman Ju. M. 65, 73, 101, 131, 148, 415, 443
 Lotman L. M. 443
 Lubjanovskij, Fedor Petrovič (1777–1869) 106, 416
 Luchmanov D. A. 299
 Lüdemann W. 271–272
 Luden, Heinrich (1780–1847) 317
 Ludwig I. von Bayern 174, 430
 Ludwig XIV. 235
 Lukács, György (1885–1971) 401, 435
 Lunačarskij A. V. 347, 434
 Luther M. 164, 296
 L'vov F. P. 97, 393, 411
 L'vov, Nikolaj Aleksandrovič (1753–1803) 35, 37, 66–70, 89, 97, 110, 178, 181, 310, 386, 388, 408–409, 416
 L'vova E. N. 97, 411
 Lysipp (Lysippos von Sikion; 4. Jh. v. Chr.) 81, 87, 281–282, 293, 358, 362, 364, 372, 381
 Mabli, Gabriel Bonnot de (1709–1785) 138
 Mac I. L. 57, 417
 Macchiavelli, Niccolò (1469–1527) 155
 Maderna, Carlo (1556–1629) 312
 Maek-Gérard E. 15, 434, 439
 Magnickaja, Aleksandra Leont'evna (1784–1846) 102–105
 Magnickaja, Natal'ja Leont'evna (1784–1846) 102
 Maistre, Xavier de, comte (1763–1852) 433
 Majkov, Apollon Nikolaevič (1821–1897) 43, 159, 336, 339, 347–367, 376–377, 395–397, 408, 417, 426, 440–441, 448–449, 452
 Majkov, Leonid Nikolaevič (1839–1900) 183–184, 192, 251, 349, 425, 443
 Majkov, Nikolaj Apollonovič (1794–1873) 159, 349–351, 438
 Majkov, Valerian Nikolaevič (1823–1847) 339, 349
 Majkova, Evgenija Petrovna (1803–1880) 349, 414
 Majmin E. A. 272, 443
 Makarij, Mitropolit von Moskau 38
 Makarij, Patriarch von Antiochien 47, 413
 Makarov, Michail Nikolaevič (1785–1847) 102
 Makarov N. I. 102
 Makarov, Petr Ivanovič (1764–1804) 131, 443
 Makašin S. A. 401, 434
 Makogonenko G. P. 411, 426
 Maksimov A. G. 147, 443
 Maksimovič-Ambodik N. 95, 431
 Mal'cov, Ivan Sergeevič (1807–1880) 162, 417
 Malein A. I. 116, 120, 379, 445
 Malinovskij K. V. 51, 423
 Mann Ju. V. 261, 286, 418, 443
 Mannlich, Johann Christian von (1740–1822) 443
 Mantegna Andrea (1431–1506) 12
 Marc Aurel 67, 130, 141, 173–174, 176
 Marčenko N. A. 73, 101, 415
 Marino, Giambattista (1569–1625) 12
 Markov A. T. 307
 Markwardt B. 10, 449
 Marmontel, Jean François (1723–1799) 239, 296
 Maron, Anton von (1733–1808) 450
 Marti R. 43, 442
 Martos, Ivan Petrovič (1754–1835) 117–118, 157, 170, 183, 189, 213, 244, 441
 Martynov I. F. 111, 443

- Martynov, Ivan Ivanovič (1771–1833) 102–106, 130, 146–147, 411, 420, 427, 443
 Marx, Karl (1818–1883) 19, 402
 Masanov I. F. 431
 Maškovcev N. G. 401, 434
 Maslov V. I. 443
 Matveev, Fedor Michajlovič (1758–1826) 162, 186
 Matz F. 313, 443
 Mayer G. 443
 Mazurin, Konstantin Mitrofanovič (1866–1927) 38, 399, 443
 Mechel, Christian von (1737–1817) 15, 70
 Medovoj M. I. 268–269, 271–272, 274, 293, 302, 305, 421, 444
 Medvedeva I. N. 205, 413, 444
 Meglinckij G. 411
 Meier H. 447
 Meinecke F. 5, 205, 444
 Meiners, Christoph (1747–1810) 127, 239
 Mej, Lev Aleksandrovič (1822–1862) 348, 376–377, 417
 Mejlach B. S. 238, 246–247, 416
 Mel'gunov, Nikolaj Aleksandrovič (1804–1867) 179, 260, 269
 Mel'nik V. I. 340–341
 Mel'nikova N. N. 49, 431, 444
 Mendelssohn, Moses (1729–1786) 239, 322
 Mengs, Anton Raphael (1728–1779) 3, 13, 30, 33, 63–64, 67–68, 74, 80, 82, 85–86, 89, 115, 121, 133, 135, 141, 147, 155, 178, 185, 189, 212, 224–227, 232, 234, 278, 284, 286, 297, 303, 311, 356, 358, 361, 380, 390, 394, 417–418, 426, 444
 Menščikov, Arsenij Ivanovič (1807–1884) 378
 Menze C. 20, 444
 Menzel, Wolfgang (1798–1873) 21, 272, 296, 332, 337, 417–418
 Merežkovskij, Dmitrij Sergejevič (1866–1941) 252, 396, 418
 Merzljakov, Aleksej Fedorovič (1778–1830) 50, 138, 422
 Metner, Émil' Karlovič (1872–1936) 400, 418
 Meyer, Johann (Hans) Heinrich (1760–1832) 17–18, 114–115, 130, 271, 405
 Mežov V. I. 291, 295, 431
 Michail Pavlovič, russ. Großfürst (1798–1849) 170, 173, 229
 Michajlov A. 401, 444
 Michajlov, Michail Kuz'mič (1775–1836) 144
 Michajlov, Michail Larionovič (1829–1865) 347
 Michajlov P. M. 340, 344
 Michajlova L. B. 248
 Michajlova O. V. 53, 444
 Michajlovskij-Danilevskij, Aleksandr Ivanovič (1789–1848) 37, 155–157, 391, 408, 418, 448
 Michelangelo Buonarroti (1475–1564) 7, 11–12, 55, 58, 63, 69, 78, 100–101, 110, 115, 142, 155–156, 172–173, 176–177, 226–228, 244, 272–274, 277, 281, 284–285, 288–289, 298, 308, 356–357, 384, 413
 Michalowski K. 444
 Mickiewicz, Adam (1798–1855) 26
 Mieris d. Ä., Frans van (1635–1681) 69
 Mil'čina V. A. 77, 444
 Miller S. A. *siehe* Tolstaja S. A.
 Millin, Aubin-Louis (1759–1818) 116–117, 418
 Milonov, Michail Vasil'evič (1792–1821) 138, 148
 Mincer W. 430
 Minin K. M. 393, 414
 Mironenko S. V. 429
 Mironov A. G. 429
 Mironov A. M. 38, 444
 Modzalevskij B. L. 231, 247
 Moiseeva S. V. 53, 63, 444
 Mokrickij, Apollon Nikolaevič (1810–1870) 418
 Moleva N. M. 444
 Molière (eigentl. Jean Baptiste Poquelain; 1622–1673) 67
 Mommsen, Theodor (1817–1903) 400–401
 Mongez, Antoine (1747–1835) 25, 225, 418
 Montaigne, Michel Eyquem, seigneur de (1533–1592) 9
 Montesquieu, Charles de Secondat, baron de la Brède et de (1689–1755) 9, 145
 Montfaucon, dom Bernard de (1655–1741) 124
 Montorsoli, Giovanni Angelo (†1563) 7, 119
 Mordovčenko N. I. 148, 444

- Morgenstern, Karl Simon (1770–1852) 115–116, 418
 Moritz, Karl Philipp (1756–1793) 19, 73, 418
 Mozart W. A. 364
 Mozgovaja E. B. 117, 444
 Mroz E. K. 80, 444
 Muchanov, Pavel Aleksandrovič (1798–1871) 283
 Mueller-Vollmer K. 42, 441
 Muratova K. D. 36, 430
 Murav'ev, Andrej Nikolaevič (1806–1874) 249–250, 257, 450
 Murav'ev, Michail Nikitič (1757–1807) 70, 109–114, 116, 121–122, 128, 154, 184, 214, 389, 391, 408, 418, 426, 442, 447
 Murillo, Bartolomé Esteban (1618–1682) 370
 Mur'janov M. F. 249–250, 257, 444
 Nabokov V. V. 25, 426
 Nachov I. M. 35, 255, 445
 Nadeždin, Nikolaj Ivanovič (1804–1856) 20, 37, 128, 291, 326–336, 339–341, 395, 418, 442, 446
 Namowicz T. 27–28, 445
 Napoleon I. 26, 96, 107, 158, 162, 285, 391, 410, 449
 Nartov, Andrej Konstantinovič (1680–1756) 48
 Naryškina N. A. 34, 445
 Naščekina M. V. 34, 445
 Navolockaja N. I. 431
 Nepos, Cornelius (um 100–nach 32 v. Chr.) 110
 Nero 275
 Nestroev A. *siehe* Kudrjavcev P. N.
 Nešumova T. F. 411
 Neustroev A. N. 431
 Neverov Ja. M. 307
 Nicolai, Friedrich (1733–1811) 14, 73
 Niebuhr, Berthold Georg (1776–1831) 271–272, 276, 418
 Nietzsche, Friedrich (1844–1900) 252, 398, 400–401
 Nikitenko, Aleksandr Vasil'evič (1805–1877) 349
 Nikitin, Andrej Afanas'evič (1790 bzw. 1789–1859) 206
 Nikolaj Michajlovič, russ. Großfürst 94, 445
 Nikolaus I., russ. Zar 310, 338, 349, 378–379
 Nikolay, Ludwig Heinrich (1737–1820) 62, 439, 447
 Nikol'skij A. 445
 Nikol'skij, Pavel Aleksandrovič (1791–1816) 31, 136, 138, 148–150, 152–153, 388, 406
 Nikol'skij Ju. A. 445
 Nikon, russ. Patriarch 47
 Nikulin N. N. 444
 Nilova V. A. 238
 Norwid, Cyprian (1821–1883) 28, 449
 Novalis (eigentl. Freiherr Friedrich Leopold von Hardenberg; 1772–1801) 260, 447
 Novickij A. 114, 445
 Novikov, Nikolaj Ivanovič (1744–1818) 305, 418
 Novikov, Timur Petrovič (geb. 1958) 40
 Obolenskaja, Julija Leonidovna (1889–1945) 400
 Obolenskij V. I. 259
 Odoevskij, Vladimir Fedorovič, Fürst (1803–1869) 123, 138, 415, 427
 Oeser, Adam Friedrich (1717–1790) 17, 33
 Olenin, Aleksej Nikolaevič (1763–1843) 70, 89, 97, 121, 160, 163, 171, 181–182, 184, 186–187, 190, 196, 211, 213–216, 231, 248, 310–311, 358, 390–391, 397, 408, 418, 438, 445–446, 449–450
 Olenina, Anna Alekseevna (1808–1888) 181, 418
 Ordynskij, Boris Ivanovič (1823–1861) 378
 Orlov P. A. 144, 445
 Orlov V. N. 144–145, 147, 445
 Orlovskij, Boris Ivanovič (1793–1837) 254
 Ospovat A. L. 259, 441, 445
 Ostolopov, Nikolaj Fedorovič (1782–1833) 144, 147
 Ostroj O. S. 431, 445
 Ostrovskij A. G. 421
 Ostrowski J. 27, 407
 Otto R. 51, 426
 Ouvaroff S. S. *siehe* Uvarov S. S.
 Overbeck, Friedrich (1789–1869) 168, 360
 Overbeck J. 197, 445
 Ovsjannikov M. F. 444–445
 Ozerov, Vladislav Aleksandrovič (1769–1816) 181
 Oznobišin, Dmitrij Petrovič (1804–1877) 138

- Paisij, Patriarch von Alexandria 47, 413
 Palladio, Andrea (eigentl. Di Pietro; 1508–1580) 70, 300, 419
 Pal'm, Aleksandr Ivanovič (1822–1885) 347
 Panaev, Ivan Ivanovič (1812–1882) 349
 Panaev, Vladimir Ivanovič (1792–1859) 200, 419
 Pange J. de 210, 247, 423, 445
 Panofsky E. I. 445
 Passek T. P. 419
 Patté, Pierre (1723–1814) 226, 419
 Pausanias (geb. zw. 111 und 115 n. Chr.) 55, 83
 Pavel I., russ. Zar 48
 Pekarskij P. P. 47, 118, 120, 414, 445
 Penny N. 26, 92, 439
 Pereselenkov S. A. 378–379, 445
 Perikles (500–429 v. Chr.) 12, 136, 282
 Perovskij, Aleksej Alekseevič (Pseud. Antonij Pogorel'skij; 1787–1836) 302, 373
 Perrault, Charles (1628–1703) 9, 233, 419
 Perugino (eigentl. Pietro Vannucci di Cristoforo; kurz nach 1450–1523) 272–273, 356, 370
 Peskov A. M. 259, 445
 Peszka, Marcyn Fryderyk Józef (1767–1831) 28
 Petersen J. 426
 Petr I., russ. Zar 48, 244, 435, 441, 445, 451
 Petrarca F. 155, 188, 300
 Petrov P. N. 63, 163, 171, 421, 430, 445
 Petrov V. N. 445
 Petrova E. N. 89, 110, 411, 446
 Petrunina N. N. 238, 414
 Petuchov E. V. 145–146, 446
 Pfeiff K. A. 92, 446
 Pfister M. 41, 440
 Phidias (um 500–nach 438 v. Chr.) 11, 67, 74, 81, 87, 110, 174, 207, 211, 230, 240, 243, 263, 281–282, 285, 293, 357–358, 360–361, 363–364, 382, 443
 Pichler, Giovanni (Johann Anton d. J.; 1734–1802) 64
 Pigalle, Jean-Baptiste (1714–1785) 82
 Pigarev K. V. 446
 Piksanov N. K. 446
 Piles, Roger de (1635–1709) 3–4, 10, 80, 82, 419, 446
 Pil'sčikov I. A. 184, 446
 Pimenov, Stepan Stepanovič (1784–1833) 110, 245, 253, 445
 Pindar (Pindaros; 522 bzw. 518–446 v. Chr.) 122, 290
 Piranesi, Giovanni Battista (1720–1778) 198
 Pirogovskaja V. P. 430
 Pisarev, Aleksandr Aleksandrovič (1780 bzw. 1782–1848) 30–31, 93, 129, 132–136, 138, 147–150, 152–153, 388, 406, 419
 Pisarev, Aleksandr Ivanovič (1803–1828) 138
 Pius VI. (eigentl. Giannangelo Braschi; 1717–1799; Papst 1775–1799) 65
 Plaksin, Vasilij Timofeevič (1796–1869) 320, 412
 Platner, Ernst (1744–1818) 239
 Plato (427–347 v. Chr.) 10, 13, 19, 47, 72, 122, 127, 142, 146, 193, 239, 296, 318, 326–327, 329, 335, 344, 354, 375, 378, 393, 395
 Platon (Petr Egorovič Levšin; 1737–1812) 419
 Plautus, Titus Maccius (um 254–um 184 v. Chr.)
 Pletnev, Petr Aleksandrovič (1791–1865) 200–201, 206, 210, 215, 225, 231–232, 235–236, 247–248, 394, 419–420
 Plinius d. Ä. (Gaius Plinius Maior, 23–79) 59, 83, 242
 Plisov, Moisej Gordeevič (1783–1853) 155, 215, 225, 231–235, 392
 Plotin (Plotinos; um 205–270) 10–11, 426
 Plutarch (Plutarchos; um 50–um 125) 5
 Pnin, Ivan Petrovič (1773–1805) 106
 Pobedimova G. A. 62, 440
 Pococke, Richard (1704–1765) 80
 Podkopaeva Ju. N. 446
 Podolinskij, Andrej Ivanovič (1806–1886) 243
 Podol'skaja I. I. 352, 409
 Podšivalov, Vasilij Sergeevič (1765–1813) 98, 100
 Poe, Edgar Allan (1809–1849) 348
 Pogodin, Michail Petrovič (1800–1875) 124, 249, 260–261, 265, 268–269, 273, 275–276, 283, 288, 291, 296, 303, 305–306, 312, 314, 369, 408–409, 420, 434
 Pokrovskaja N. 411

- Polevoj, Nikolaj Alekseevič (1796–1846) 206, 214, 223, 237, 336, 420, 434
 Poljanskij V. (eigentl. P. I. Lebedev) 347, 434
 Polonskij, Jakov Petrovič (1819–1898) 347, 348, 376, 426, 445
 Polyklet (Polykleites; 480–Ende 5. Jh. v. Chr.) 282, 293–294, 381
 Pommier E. 22–24, 446, 451
 Ponomarev S. I. 446
 Ponz A. 30, 80, 418
 Pope, Alexander (1688–1744) 202, 296, 318
 Popkova N. A. 261, 431
 Popovskij, Nikolaj Nikolaevič (1726 bzw. 1728–1760) 50, 413
 Popugaev V. V. 144
 Postnov O. G. 341, 446
 Potemkin-Tavričeskij G. A. 351
 Potocki, Stanisław Kostka, Graf (1757–1821) 27–28, 125–126, 392, 434, 444, 449
 Potthoff W. 446
 Potts A. 446
 Pougens Ch. 429
 Poussin, Nicolas (1594–1665) 3, 11, 58, 166, 189, 437
 Požarskij, Dmitrij Michajlovič, Fürst (1578–1642) 393, 414–415
 Praxiteles (geb. um 395; ca 370–330 v. Chr. in Athen tätig) 67, 81, 87, 281–282, 285, 357–358, 362, 364, 372, 381
 Preißler, Johann Daniel (1666–1737) 48, 420
 Prijma F. Ja. 446
 Prijmak N. L. 418
 Prokopovič F. *siehe* Feofan Prokopovič
 Prokopovič-Antonskij, Anton Antonovič (1762–1848) 137–138, 260, 388, 406
 Prokopovič-Antonskij, Vladimir Michajlovič (1793–1849) 30, 138–140, 142
 Prokov'ev, Ivan Prokov'evič (1758–1828) 244
 Properz (Sextus Propertius; 50–nach 16 v. Chr.) 102, 181
 Proskurin O. A. 446
 Pruckov N. I. 8, 347, 446
 Prutkov, Koz'ma (kollekt. Pseud.) 319, 345–346, 375, 420
 Psammetich I. 278
 Pseudo-Longinos 104, 296, 311, 420
 Pšibyševskij B. 32, 56, 407
 Puget, Pierre (1620–1694) 12, 82, 100
 Puškin, Aleksandr Sergeevič (1799–1837) 35–36, 77, 178, 181, 183, 185, 196, 200–201, 210, 212, 215, 231, 238, 241, 244, 246–258, 269, 272, 277, 283, 291, 301, 305–306, 313, 317, 332, 334–336, 340, 348, 350, 364, 372–373, 391, 396, 414, 420, 422, 426, 429, 432, 438, 443, 443–444, 446, 449–450
 Puškina E. G. 185
 Pustamakov V. F. 317, 437
 Puttfarken Th. 3, 446
 Pypin A. N. 213, 446
 Pythagoras aus Rhegion (5. Jh. v. Chr.) 282
 Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostôme (1755–1850) 25, 228, 243, 297, 420
 Quintilian (Marcus Fabius Quintilianus; um 30–um 96) 311
 Rabus, Karl Ivanovič (1800–1857) 299
 Rachmanov P. A. 112
 Racine, Jean-Baptiste (1639–1699) 394, 412
 Radcig S. I. 32, 401, 407
 Radiščev, Aleksandr Nikolaevič (1749–1802) 97, 451
 Raffael (eigentl. Raffaello Santi; 1483–1520) 10–13, 55, 58, 68–69, 71, 74–75, 85, 102, 105, 110, 115, 142, 158, 161, 165, 168, 178–180, 185, 187, 226–228, 232, 260–261, 272–273, 281, 285, 297–299, 308, 356–357, 364, 370, 376, 392, 413, 422, 437, 451
 Raič, Semen Efimovič (1792–1855) 260
 Rak V. D. 98, 178, 331, 415, 446
 Rakova M. M. 446
 Ramazanov N. A. 446
 Ramler, Karl Wilhelm (1725–1798) 73
 Ramsay, Andrew Michael (1686–1783) 95, 420, 448
 Rastopčina, Evdokija Petrovna, Gräfin (1811 bzw. 1812–1858) 301
 Rastrelli, Bartolomeo Francesco, conte (1700–1771) 90
 Rauch L. 33
 Raupach, Ernst Benjamin Solomon (1784–1852) 233
 Raynal, Guillaume-Thomas-François (1713–1796) 145

- Razumovskij, Aleksej Kirillovič, Graf (1748–1822) 62, 124
 Razumovskij, Kirill Grigor'evič, Graf (1728–1803) 62
 Reh A. M. 224, 442
 Rehm W. 10, 15, 22, 405, 440, 447
 Reichel, Johann Gottfried (1727–1778) 58–60, 386–387, 420
 Reiffenstein, Johann Friedrich (1719–1793) 57, 64, 70–72, 78
 Reimers H. 420
 Rejngardt L. Ja. 33, 407
 Reinhard Ph. C. 112
 Rejser S. A. 429
 Rembrandt Harmensz. Van Rijn (1606–1669) 178
 Remorova N. B. 434
 Reni, Guido (1575–1642) 69, 115, 178, 273, 381
 Reuss F. F. 112
 Revelli T. A. 447
 Reynolds, Joshua (1723–1792) 26, 115, 227, 420
 Rezanov V. I. 447
 Richardson, Jonathan (1665–1745) 10
 Richardson, Samuel (1689–1761) 10, 448
 Richter, Adrian Ludwig (1803–1884) 197
 Richter, Aleksandr Fedorovič (1794–1826) 208, 390
 Riedel, Friedrich Justus (1742–1785) 329
 Riedesel, Johann Hermann, Freiherr von (1740–1785) 14, 64
 Riksner, Thaddeus Anselm (1766–1838) 317
 Rilke, Rainer Maria (1875–1926) 447
 Ripa, Cäsar (Ende 16.–Anf. 17. Jh. in Rom tätig) 51
 Robel G. 447
 Robert, Paul-Pons-Antoine (1686–1733) 49, 420
 Robinet de Chateaugiron, Jean-Baptiste-René (1735–1820) 23, 55, 66–67, 99, 406
 Roboli T. A. 101, 447
 Rodzjanko, Semen Emel'janovič (1782–1808) 138
 Rokyta H. 28–29, 447
 Romano, Giulio *siehe* Giulio Romano
 Romanov K. K. *siehe* Konstantin Konstantinovič, russ. Großfürst
 Romme, Gilbert (1750–1795) 434
 Rosenberg, Alfred (1893–1946) 401
 Rosenberg K. 447
 Rosendahl G. 89, 447
 Rosenkranz K. 447
 Rosenthal Ch. 102, 430
 Rossi V. 259, 447
 Rossini G. 297
 Rosteutscher J. 447
 Rothe H. 66, 72, 416, 431, 447
 Rousseau, Jean-Jacques (1712–1778) 10, 23, 106, 129, 448
 Rožalin, Nikolaj Matveevič (1805–1834) 128, 264–266, 268, 270, 302–304, 409, 420, 449
 Rozanov M. N. 252–253, 342
 Rozberg, Michail Petrovič (1804–1874) 312, 321, 324–326, 395, 421, 424
 Rubens, Peter Paul (1577–1640) 4, 12, 51, 63, 69, 74, 84–85, 136, 166, 178, 189, 363
 Rublev, Andrej (1360er–1430) 244
 Rüdiger H. 5, 62, 414, 447
 Rul'e, Karl (1814–1858) 273, 297, 422
 Rumjancev, Nikolaj Petrovič, Graf (1754–1826) 63, 163, 192–193, 412, 432
 Rumjancev, Sergej Petrovič, Graf (1755–1838) 63, 421, 442
 Rundt, Carl Ludwig (1802–1868) 308
 Rusconi, Camillo (1658–1726) 11
 Rybasov A. P. 340, 346, 447
 Ryleev, Kondratij Fedorovič (1795–1826) 159, 206, 421, 426, 443, 446
 Rževskij, Andrej Vasil'evič (1786–1835) 155
 Šachovskoj, Aleksandr Aleksandrovič, Fürst (1777–1846) 59, 160, 421, 448
 Safiullin Ja. G. 224, 441
 Saitov V. I. 155, 184, 192, 251, 419, 425
 Sajkina N. 447
 Saksonova I. Ch. 431
 Šalikov, Petr Ivanovič (1767–1852) 106, 421
 Saltykov, Aleksandr Michajlovič (1726 bzw. 1727–1775) 421
 Samsonov N. V. 38, 447
 Sannazaro, Iacopo (1456–1530) 200
 Sansovino (eigentl. Jacopo Tatti; 1486–1570) 11, 63
 Sapožnikov A. I. 156, 448

- Sapožnikov, Andrej Petrovič (1795–1855) 413
 Saran F. 15, 434
 Šarova S. 31–32, 401, 407
 Sarto, Andrea del (eigentl. Andrea d'Agno-
 lo; 1486–1530) 63, 69, 71
 Sauerland K. 27, 451
 Savel'eva L. I. 205, 352, 448
 Savin A. 100
 Savin N. 100
 Šavrygin S. M. 159, 448
 Sazonov, Vasilij Kondrat'evič (1789–1826)
 163, 169
 Scaliger, Joseph Justus (1540–1609) 3
 Ščedrin, Feodosij Fedorovič (1751–1825)
 57, 244
 Ščedrin, Silvestr Feodosievič (1791–1830)
 163–164, 169, 421
 Ščerbatova, Katerina, Fürstin (in den 1790er
 Jahren als Übersetzerin tätig) 102
 Ščerbina, Nikolaj Fedorovič (1821–1869)
 42, 347–348, 365–368, 370, 373, 375–
 377, 395, 396, 421, 426, 435, 441
 Schadewaldt W. 6, 448
 Schadow, Johann Gottfried (1764–1850) 164
 Schadow, Rudolf (1786–1822)
 Schanze H. 448
 Scharf C. 36, 448
 Scheffler K. 401
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph (1775–
 1854) 21, 259, 271–272, 296, 311, 317,
 322–324, 326, 328, 341, 379, 384, 395,
 416, 421, 433, 437 440, 448
 Schiffmann G. A. 95, 448
 Schiller C. G. W. 71, 424
 Schiller, Friedrich (1759–1805) 7, 10, 17,
 75–76, 248, 259–261, 271–272, 290, 296,
 322, 324, 336, 338–339, 342, 346, 369,
 392, 396, 399, 421, 439–440, 448
 Schilling G. 86, 426
 Schlegel, August Wilhelm von (1767–1845)
 21, 45, 203, 210, 248, 259, 270, 272, 292–
 297, 318–319, 381, 395, 421, 437, 445, 448
 Schlegel, Friedrich von (1772–1829) 19–21,
 203–205, 210, 248, 259, 272, 281, 292,
 296, 318–319, 395, 421, 423, 427, 437,
 444
 Schlosser, Friedrich Christoph (1776–1861)
 421
 Schlözer, August Ludwig (1735–1809) 138
 Schmeer H. 448
 Schmidt E. 10, 448
 Schnell C. 431
 Schnorr von Carolsfeld, Julius (1794–1872)
 197
 Schouwalow A. *siehe* Šuvalov A. P.
 Schouwalow J. *siehe* Šuvalov I. I.
 Schulten A. 32
 Schultze B. 27, 451
 Schulz A. 16, 411, 448
 Schulz R. 438
 Schulze J. 271, 405
 Schumann D. 43, 442
 Schwarz, Johann Georg (Švarc, Ivan Geor-
 gievič; 1751–1784) 95
 Segel H. B. 36, 448
 Seidel C. 271
 Šelechov, Dmitrij Potapovič (1792–1854)
 236
 Seleznev I. Ja. 448
 Sellius, Gottfried (†1767) 23, 55, 66–67, 99,
 406
 Semenova, Ekaterina Semenovna (1786–
 1849) 191
 Senff W. 405
 Senkovskij, Osip Ivanovič (1800–1858) 349,
 367, 379, 384
 Serčevskij E. N. 448
 Šeremetev D. N. 431
 Šeremetev P. S. 77, 448
 Serjakov, Lavrentij Avksent'evič (1824–
 1881) 373
 Serkov A. I. 96, 432
 Šestakov, Sergej Dmitrievič (1820–1858)
 378
 Šestakov V. P. 32, 39, 437, 443
 Setschkareff W. 448
 Ševčenko M. M. 311, 448
 Severin Dmitrij Petrovič (1791–1865) 185
 Ševyrev B. S. 302, 423
 Ševyrev, Stepan Petrovič (1806–1864) 35,
 42, 45, 74, 109, 111, 116, 123, 128, 138,
 143, 179, 259–279, 281–312, 314–316,
 321, 332, 335–336, 339–340, 349, 357,
 367, 373–374, 397, 408–409, 412, 414,
 416, 420–423, 432, 436, 438, 442, 444–
 445, 447–450
 Shaftesbury (eigentl. Anthony Ashley Cooper,

3. Earl of Shaftesbury; 1671–1713) 9–10, 345, 444
 Shakespeare, William (1564–1616) 261, 273–274, 321
 Sichtermann H. 10, 405
 Sidorov A. A. 32, 133, 401, 405, 448
 Siegel H. 137, 155, 448
 Šilov D. N. 432
 Simeon Polockij (eigentl. Samuil Emel'janovič Petrovskij-Sitnjanovič; 1629–1680) 47, 443
 Simonides von Keos (um 556–um 467 v. Chr.) 5, 47
 Sinjavin A. N. 65
 Sinjavina E. A. 65
 Sinko T. 26–27, 448
 Sipjagin I. 100
 Sipjagin N. M. 100, 159
 Šipovskij V. V. 74–75, 448
 Šiškov, Aleksandr Semenovič (1754–1841) 148, 216, 422
 Sivkov K. V. 448
 Skatov N. N. 348
 Skyllis (l. H. 6. Jh.) 66
 Skopas von Paros (4. Jh. v. Chr.) 282, 286, 294, 381–382
 Skvorcov A. 100
 Šliwa J. 27, 407
 Slowacki J. 26
 Šlykova M. È. 64, 448
 Šmidt I. M. 449
 Smirdin Aleksandr Fedorovič (1795–1857) 71, 450
 Smimova Z. V. 445
 Smokowski, Wincenty (1797–1876) 28
 Snell, Christian Wilhelm (1815–1834) 217
 Sobko N. P. 212, 432, 449
 Sobolevskij, Sergej Aleksandrovič (1803–1870) 250, 259, 268–269, 301–302, 374, 420, 423
 Sochackij, Pavel Afanas'evič (1766–1809) 102, 122, 423
 Socrates 13
 Sodoma (eigentl. Giovanni Antonio Bazzi; 1477–1549) 308
 Sokolov K. B. 36–37, 435
 Sokovnin P. 102
 Solger, Karl Wilhelm Ferdinand (1780–1819) 317
 Solon 59
 Solonicyn, Vladimir Andreevič (1804–1844) 349, 414, 439
 Solovej N. Ja. 251
 Solov'ev, Michail Petrovič (1842–1901) 38, 422
 Solov'ev N. 334, 449
 Solov'ev, Sergej Michajlovič (1820–1879) 273, 297
 Somov, Orest Michajlovič (1793–1833) 206, 223, 423
 Sophokles (um 496–406 v. Chr.) 140, 261, 290, 293–295, 378, 381
 Spada, Lionello (1576–1622) 226
 Spengler W. E. 449
 Špet G. G. 111, 449
 Speyer M. 421
 Spon, Jacob (1647–1685) 9
 Srednij-Kamašev, Ivan Nikolaevič (in den 1820er Jahren Student der Mosk. Univ.) 37, 128, 326–327, 335, 395
 Sreznevskij V. I. 148, 425
 Städtke K. 36, 247, 449
 Stadničuk N. I. 444
 Staël-Hollstein, Anne Louise Germaine, baronne de (1766–1817) 184, 210–211, 247–248, 290, 391, 423, 437, 445, 451
 Stählin, Jacob (1709–1785) 24, 50–51, 58, 386–387, 408, 423, 449
 Stählin K. 51, 449
 Stammmler W. 10, 449
 Stankevič A. V. 271, 307, 423
 Stankevič, Nikolaj Vladimirovič (1813–1840) 128, 271, 307–308, 328, 332, 423
 Starzyński K. 27, 449
 Stasov, Vladimir Vasil'evič (1824–1906) 233, 398–399, 423
 Stavasser, Petr Andreevič (1816–1850) 372
 Steinmann E. 26, 449
 Stennik Ju. V. 36, 430
 Stepanov N. L. 191, 251
 Stepanov V. P. 36, 91, 411, 430, 432
 Stephani L. 92, 449
 Stenberg, Kaspar Maria von, Graf (1761–1838) 28
 Stemberger D. 21, 433
 Sterne, Laurence (1713–1768) 100–101, 129
 Stemin G. Ju. 34, 114, 132, 212

- Stieda W. 109, 449
 Stojanovskij N. I. 181, 449
 Stoll H. A. 14, 441
 Stolpjanskij P. N. 33, 449
 Storz G. 21, 433
 Strabo (um 63 v. Chr.–nach 26 n. Chr.) 83
 Strachov, Nikolaj Ivanovič (1768–1811) 148, 423
 Štrajch S. Ja. 424
 Štrange M. M. 449
 Strass, Friedrich (1766–1845) 97
 Straten V. V. 261, 302, 449
 Strauch Ph. 15, 434
 Streckfuß R. 271
 Stroganov, Aleksandr Sergeevič, Graf (1733–1811) 61, 89, 91, 93–94, 96, 182, 423, 429, 433, 441
 Stroganov, Pavel Aleksandrovič, Graf (1772–1817) 94, 434, 445
 Stroganov, Sergej Grigor'evič, Baron (1707–1756) 61, 423
 Stroganov, Sergej Grigor'evič, Graf (1794–1882) 91–92, 309, 378, 449
 Stromšík, Jiří (geb. 1939) 407
 Struve P. B. 259, 449
 Stuart, James (1713–1788) 59, 228, 423
 Suard, Jean-Baptiste-Antoine (1733–1817) 98
 Šubin, Fedot Ivanovič (1740–1805) 244
 Suchomlinov M. I. 352, 417, 449
 Sulzer, Johann Georg (1720–1779) 16, 127, 212, 233–234, 239, 311, 322, 326, 406, 423, 425, 436
 Sumarokov, Aleksandr Petrovič (1717–1777) 54, 423, 427
 Suphan B. 15, 426
 Šuškov N. V. 137, 449
 Šuvalov Andrej Petrovič, Graf (1744–1789) 416
 Šuvalov, Ivan Ivanovič, Graf (1727–1797) 53, 62–63, 188, 387, 409, 423, 434–435, 438, 440–441, 444
 Svetlova M. 302, 420
 Svijasov E. V. 36, 429
 Svin'in, Pavel Petrovič (1787–1839) 138, 162, 197–198, 423
 Sytina T. M. 34
 Szmydtowa Z. 27, 449
 Tacitus, Publius Cornelius (um 55–nach 115 n. Chr.) 350
 Talma, François (1763–1826) 185
 Taruašvili L. I. 39
 Tasso, Torquato (1544–1595) 184, 197, 231–233, 236, 296
 Tatarkiewicz, Jakub (1798–1854) 28
 Tatiščev, Vasilij Nikitič (1686–1750) 49, 423
 Teniers d. Ä., David (1582–1649) 69
 Terebenina R. E. 269, 449
 Terenz (Publius Terentius Afer, 185 bzw. 195–159 v. Chr.) 110
 Ternovec B. N. 57, 417, 449
 Teyssèdre B. 3, 449
 Theokrit (Theokritos; um 310 v. Chr.–250 v. Chr.) 200
 Thieme U. 428
 Thiergen P. 43, 340, 342, 436, 438, 450
 Thiersch F. 271
 Thierse W. 449
 Thorvaldsen, Bertel (1768 bzw. 1770–1844) 167, 170, 174, 186, 265, 276–277, 285, 297, 370, 374
 Tibull (Albius Tibullus; um 50–19 v. Chr.) 181
 Tichanov P. V. 191, 412
 Tichonravov N. S. 71, 148, 203, 450
 Tieck, Ludwig Johann (1773–1853) 170, 261, 425
 Timkovskij R. F. 110
 Timofeev L. V. 89, 181, 450
 Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm (1751–1829) 64, 71, 424
 Titov, Vladimir Pavlovič (1803–1891) 123, 179, 260
 Tizian (eigentl. Tiziano Vecellio; um 1477–1576) 13, 69, 73, 85, 110, 158, 178, 227, 232, 285
 Tokarev, Nikolaj Andreevič (1787–1866) 197
 Tölken, Ernst Heinrich (1786 bzw. 1785–1869) 234–235, 423–424
 Tolstaja S. A. 342, 372, 375
 Tolstoj, Aleksej Konstantinovič, Graf (1817–1875) 302, 348, 373–376, 427
 Tolstoj, Fedor Petrovič, Graf (1783–1873) 228–229, 356–359, 409, 417, 419, 424, 444
 Tolstoj, Lev Nikolaevič, Graf (1828–1910) 371, 411, 439

- Tomaševskij B. V. 181, 183, 248, 410, 450
 Ton, Konstantin Andreevič (1794–1881) 163, 169
 Tonci, Salvator (Nikolaj Ivanovič Tonči; 1756–1844) 89
 Toporov V. N. 44, 450
 Toulangeon, François-Emmanuel, comte de (1748–1812) 146, 424
 Travnikov S. N. 56, 61, 450
 Trediakovskij, Vasilij Kirillovič (1703–1768) 50, 424, 427
 Trippel, Alexander (1744–1793) 74, 266–267
 Trofimoff A. 450
 Trubnikov A. A. 450
 Turaev S. V. 39, 450
 Turgenev, Aleksandr Ivanovič (1784–1845) 104, 137–138, 155, 157, 260, 311, 424, 433, 448
 Turgenev, Andrej Ivanovič (1781–1803) 138, 409, 452
 Turgenev, Ivan Sergeevič (1818–1883) 307, 342, 347, 371, 427, 439, 443, 447
 Turgenev, Nikolaj Ivanovič (1789–1871) 105, 138, 155, 157–158, 311, 391
 Turgenev, Sergej Ivanovič (1791–1827) 155
 Turner J. 432
 Tutsch C. 450
 Tyrš, Miroslav (1832–1884) 29
 Udney, John (1727–1800) 69
 Udolph L. 260, 262, 284, 291, 450
 Ugrjumov, Grigorij Ivanovič (1764–1823) 228
 Uhlig L. 19, 439
 Ulrichs H. L. 92, 429
 Unterberger, Christopher (1732–1798) 70
 Urvanov, Ivan Fedorovič (geb. um 1747) 86–87, 424
 Ušakov S. 424
 Uspenskaja A. V. 369, 450
 Uspenskij B. A. 73, 148, 415, 443
 Uspenskij, Gleb Ivanovič (1843–1902) 8, 101, 446
 Usteri L. 15
 Ustinov N. A. 34
 Utkin, Nikolaj Ivanovič (1780–1863) 189
 Uvarov F. 163
 Uvarov, Sergej Sergeevič, Graf (1786–1855) 288, 310–316, 349, 379, 393, 398, 408, 412, 415, 419, 424, 448, 451
 Vacuro V. E. 91, 200, 212, 216, 236, 241–244, 249–251, 253, 411, 452
 Valeriani, Giuseppe (†1761) 93–94
 Valickaja A. P. 36, 450
 Valuev P. A. 346, 450
 Vanderbourg Ch. 346, 416, 450
 Vanslov V. V. 32, 39, 437, 450
 Varesi M. F. 450
 Varneke (Varnik), Aleksandr Grigor'evič (1782–1843) 189
 Vasari, Giorgio (1511–1574) 277, 297, 342
 Veit, Philipp (1793–1877) 168
 Veith, Johannes (gen. Jonas; 1790–1854) 197
 Veksler I. 347, 450
 Vel'jaminov I. A. 147
 Vel'jaminov-Zernov V. F. 147
 Venevitinov, Dmitrij Vladimirovič (1805–1827) 20
 Vengerov S. A. 212, 432, 446
 Verchovskij Ju. N. 409
 Vereščagin V. A. 432
 Vereščagina A. G. 34–35, 114, 132, 190, 198, 212, 450–451
 Vergil (Publius Vergilius Maro; 70–19 v. Chr.) 75, 140, 142, 207, 233, 394
 Verheyen E. 451
 Vernet, Horace (1789–1863) 265
 Veronese (eigentl. Paolo Caliari; 1528–1588) 370
 Veselaja G. A. 64, 410
 Vien, Ivan Ivanovič (1747–1809) 34, 80–81, 83, 136, 386, 424, 444
 Vigel', Filipp Filippovič (1786–1856) 424
 Vil'k E. A. 97, 451
 Villemain, Abel-François (1790–1870) 311
 Vil'mot K. 64, 410
 Vil'mot M. 64, 410
 Vinogradov I. A. 91, 411
 Visconti, Ennio Quirino (1751–1818) 228, 360, 425
 Vitruv (Vitruvius Pollio; 1. Jh. v. Chr.) 9
 Vitteker C. Chr. *siehe* Whittaker C. H.
 Vittenburg E. P. 451
 Vjazemskij, Petr Andreevič, Fürst (1792–1878) 127, 155, 189, 427, 441, 452
 Vladimirov, Iosif (in den 1640er bis 1660er Jahren in Moskau tätig) 47, 425
 Vojcechovič, Ivan Pavlovič (um 1801–nach 1825) 127–128, 425

- Vojgt, Christian Gottlob von (†1819) 17
 Volkmann, Johann Jakob (1732–1803) 23, 71, 425
 Volkonskaja, Zinaida Aleksandrovna, Fürstin (1789–1862) 170, 249–250, 264–265, 268–270, 276–277, 283, 300–301, 303–305, 422, 425, 433, 438, 440–441, 447, 449–450
 Volkonskij A. N., Fürst 270, 300, 304
 Volkov, Aleksej Gavrilovič (1780–nach 1826) 144
 Volmer A. 49, 451
 Vološin, Maksimilian Aleksandrovič (eigentl. Kirienko-Vološin; 1877–1932) 400, 409, 425
 Volpato, Giovanni (1733–1802) 64
 Voltaire (eigentl. François Marie Arouet; 1694–1778) 10, 101, 145
 Voroncov, Aleksandr Romanovič, Graf (1741–1805) 64, 386, 448
 Voroncov, Michail Illarionovič, Graf (1714–1767) 64, 386
 Voroncov, Michail Semenovič, Fürst (1782–1856) 386, 409
 Voroncov, Semen Romanovič, Graf (1744–1832) 64–66, 70, 386, 425, 448
 Voss, Johann Heinrich (1751–1826) 200, 292, 331
 Vostokov, Aleksandr Christoforovič (1781–1864) 144–148, 171, 389, 425, 432, 446
 Vrangeli N. N. 432
 Vul'fius, German Germanovič (1865–1893) 38
 Wackenroder, Wilhelm Heinrich (1773–1798) 12, 177, 179, 259, 261, 369, 392, 424–425
 Waetzoldt W. 13, 440
 Wagner, Johann Jakob (1775–1841) 317
 Wagner, Karl Friedrich Christian (1760–1847) 317
 Wagner, M. von 174
 Walch, Johann Georg (1693–1775) 49
 Walther A. 13, 451
 Walther, George Conrad (1711 bzw. 1712–1778) 13, 32, 407
 Warburton, William (1698–1779) 80
 Watelet, Claude-Henri (1718–1786) 25, 80, 100, 118, 133, 266–227, 235, 433
 Wawrykowa M. 27, 451
 Wegner M. 8, 369, 452
 Weiher A. 6, 97, 414
 Weitbrecht J. J. 429
 Welcker, Friedrich Gottlieb (1784–1868) 18, 284, 437
 Wendt, Amadeus (1783–1836) 292, 317
 Werff, Adriaen van der (1659–1722) 12, 69, 178
 Whittaker C. H. 311, 451
 Wicar, Jean Baptiste-Joseph (1762–1834) 25
 Wichman, Ludwig Wilhelm (†1859) 34
 Wieland, Christoph Martin (1733–1814) 10, 73–74, 436, 448
 Wille, Johann Georg (1715–1808) 23
 Winckelmann, Johann Heinrich Ludwig von (um 1737–1805) 37
 Wissowa G. 431
 Wolf, Friedrich August (1757–1824) 17, 19
 Wolff, Christian von (1679–1754) 239, 296, 329
 Wolkonsky Z. *siehe* Volkonskaja Z. A.
 Woll D. 447
 Woltner M. 447
 Wood, Robert (1717–1775) 202
 Wulf O. 451
 Xenophon aus Athen (zw. 425 und 430–nach 355 v. Chr.) 10, 13
 Young, Edward (1683–1765) 138
 Zaborov P. R. 76, 210, 247, 451
 Zachar'ina N. A. 338
 Zagoskin N. M. 429
 Zajončkovskij P. A. 430, 432
 Zanolli, Giampietro (1674–1755) 100
 Zapadov A. V. 432
 Zapadov V. A. 91, 411
 Zarillo M. 410
 Žebelev S. A. 38, 451
 Zel'čenko V. V. 33, 451
 Zelinskij F. F. 352, 451
 Zeller H. 7, 451
 Zeman H. 447
 Zemcov, Michail Grigor'evič (1688–1743) 90
 Ziemke H.-J. 451

- Žiljakova Ė. M. 434
Zima P. V. 42, 452
Žirmunskij V. M. 30, 248, 337, 451
Zinov'ev F. Z. 124
Zinov'ev, Vasilij Nikolaevič (1755–1827)
65, 386, 425
Zirin M. 102, 430
Žitomirskaja S. V. 38, 262, 432–433
Zivel'činskaja L. Ja. 452
Zlatkovskij M. L. 452
Zoëga, Georg (1755–1809) 18
Zorin A. L. 183–184, 190, 193, 452
Zubkov N. N. 116, 118, 283
Zuccari, Federico (1542 bzw. 1543–1609)
3
Žukovskij, Vasilij Andreevič (1873–1852)
102, 104, 124, 127, 138, 177, 179–180,
187, 206, 231, 248, 251, 369, 378, 394,
425, 427, 431, 434, 440, 447, 452
Zuliani M. D. de 36, 433
Zum Winkel H. J. 8, 369–370, 452
Zykova G. V. 127, 452