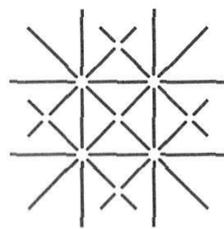


Basler Studien  
zur Kulturgeschichte Osteuropas

Band 14

Herausgegeben von  
Andreas Guski, Heiko Haumann und Ulrich Schmid



UNI  
BASEL

Elisabeth von Erdmann, Aschot Isaakjan,  
Roland Marti, Daniel Schümann (Hrsg.)

Tusculum slavicum

Festschrift für Peter Thiergen

P V E R  
V A L A  
E R N G  
L A G O

Zürich

Konstantin Lappo-Danilevskij (Gießen)

## Gogol' und sein „vergessener Winckelmann“

Auf Gogol's jugendliche Schwärmerei für Deutschland, die sich in seiner frühen Verserzählung *Ganc Kjučel'garten* (1829) niederschlug, wies kürzlich R.-D. Keil hin. Als „eindeutig deutsch“ bezeichnete er sowohl Kjučel'gartens philhellenischen Ausflug nach Griechenland als auch den Kanon seiner Lektüre – „Platon und der eigenwillige Schiller, Petrarca, Tieck, Aristophanes und ein vergessener Winckelmann“:<sup>1</sup>

Вот входят в комнату оне;  
Но в ней всё пусто. В стороне  
Лежит, в густой пыли, том давний,  
Платон и Шиллер своенравный,  
Петрарка, Тик, Аристофан  
Да позабытый Винкельман;  
Куски изодранной бумаги;  
На полке — свежие цветы;  
Перо, которым, полн отваги,  
Передавал свои мечты.<sup>2</sup>

Nahm R.-D. Keil sich das globale Erforschen des Themas „Gogol' und die Deutschen“ vor, versucht der vorliegende Beitrag eine lokale Frage zu beantworten, und zwar: über welche Wege der junge Gogol' in Berührung mit den Schriften des deutschen Kunstgelehrten kam und wie fundiert die Kenntnis dieser Werke war.

Eine flüchtige Erwähnung von Winckelmanns Namen in *Ganc Kjučel'garten* bietet keine Möglichkeit, dieses Problem auszuleuchten. Dabei belegen – auf den ersten Blick – Gogol's Exzerpte aus Winckelmann in seinem *Buch von allerlei (Kniga vsjakoј vsjačiny)* eine unmittelbare Auseinandersetzung mit dessen Nachlass.<sup>3</sup> Betitelt *Über die Kleidung der*

<sup>1</sup> Keil, R.-D., 1998, S. 420.

<sup>2</sup> Gogol', N. V., 2001, S. 50; Gogol', N. V., 1940, S. 83-84.

<sup>3</sup> Gogol', N. V., 1952b, S. 522-523.

Perser, täuschen sie vor, einem der Werke Winckelmanns entnommen worden zu sein. Der akademische Kommentar zieht den Hinweis des Literaten keinesfalls in Zweifel und bezeichnet den Eintrag als „Auszug ‚aus Winckelmann‘ ‚Über die Kleidung der Perser‘“ („выписка ‚из Винкельмана‘ ‚Об одежде персов“).<sup>4</sup> Dabei bietet er aber keine Information, aus welcher Schrift diese ethnographischen Materialien stammen. Es sei hier ebenfalls angemerkt, dass weder die berühmte *Geschichte der Kunst des Alterthums* noch andere Werke Winckelmanns irgendeine Stelle enthalten, die als Quelle für Gogol's Exzerpte in Frage kommt. Bevor auf ihren Ursprung verwiesen wird, lohnt es sich, dem *Buch von allerlei* und seiner Entstehung einige Sätze zu widmen.

Bekanntlich verdankte Gogol' seine Bildung dem Bezborodko-Gymnasium in Nežin (Нежинская гимназия высших наук князя Безбородко), wo er vom 1. Mai 1821 bis 27. Juli 1828 unterrichtet wurde. Die Legende über einen faulen Schüler zerstörte 1951 D. M. Iofanov anhand der erhaltenen Dokumente des Gymnasiums, welche die hohen Leistungen des jungen Gogol' eindeutig bezeugen. Bei den Abschlussprüfungen erhielt er „sehr gute“ Noten: in zwanzig Fächern „ausgezeichnet“, dreimal „gut“ und einmal „zufriedenstellend“. Der Spracherwerb im Gymnasium beschränkte sich auf Deutsch, Latein und Französisch, in denen Gogol' gute Kenntnisse vorwies (entsprechend: „gut“ und zweimal „ausgezeichnet“).<sup>5</sup> Obwohl Griechisch im Gymnasium nicht unterrichtet wurde, sei hier auch darauf verwiesen, dass seit 1656 eine beträchtliche Anzahl von Griechen in Nežin lebte und traditionell gewisse Privilegien genoss. Die griechische Kolonie besaß eine eigene Verwaltung, eine Schule etc.<sup>6</sup> Während der sieben Nežiner Jahre kam Gogol' mehrfach mit dieser Kolonie und ihrer Kultur in Berührung, was, wie dies auch in der Forschung häufig betont wurde, auch sein Interesse am antiken Griechenland förderte.

Das *Buch von allerlei*, das 1826 angefangen wurde, enthält hauptsächlich Einträge aus der Nežiner Zeit und dokumentiert Gogol's selbstständige Arbeit an der Vervollkommnung seiner Bildung. Informationen zu unterschiedlichen Wissensgebieten befinden sich alphabetisch geordnet in dieser

<sup>4</sup> Ebenda, S. 654. Der entsprechende Band mit *Kniga vsjakoju vsjačiny* in der neuen, 23-bändigen Gogol'-Gesamtausgabe ist noch nicht erschienen.

<sup>5</sup> Iofanov, D. M., 1951, S. 143.

<sup>6</sup> Vgl.: *Licej kn. Bezborodko 1859*, otdel I, S. 7-8.

zum Eigengebrauch erstellten Enzyklopädie. So gibt es unter dem Buchstaben „O“ mehrere Einträge zum Thema „Odežda“ bei unterschiedlichen Völkern – *Ob odežde i obyčajach russkich, Odežda i obyčaj russkich (Iz Olearija)*, die oben erwähnten Auszüge „aus Winckelmann“ und *Odejanija malor<ossijan>*.<sup>7</sup>

Wie von Gogol'-Forschern festgestellt wurde, bediente sich der Dichter häufig der Periodika beim Ausfüllen des *Buches von allerlei*. Dies lässt vermuten, dass das von Vasilij Ivanovič Grigorovič (1786-1865) 1823-1825 herausgegebene *Žurnal izjaščnych iskusstv (Zeitschrift der schönen Künste)* möglicherweise als Vermittler des winckelmannschen Gedankenguts auch im Falle Gogol's fungiert haben könnte, da gerade dieses Organ die Verbreitung der Ideen des deutschen Kunstgelehrten zum Ziel hatte und dieses Programm am konsequentesten verwirklichte.<sup>8</sup> In einer Information über die Fortsetzung von *Žurnal izjaščnych iskusstv* im fünften Heft des ersten Teils schwor Grigorovič Winckelmann Treue und bekräftigte sein Anliegen, Winckelmanns Ideen im kunsthistorischen Teil seiner Zeitschrift voll und ganz zu folgen:

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.<sup>9</sup>

*Žurnal izjaščnych iskusstv* wurde ausschließlich aus staatlichen Geldern finanziert. Diese wurden jedoch unregelmäßig gezahlt. Daher erschien die Zeitschrift insgesamt lediglich drei Jahre, mit Unterbrechungen und Verspätungen. Der Tod Aleksandrs 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 –

<sup>7</sup> Das in der Moskauer Rossijskaja gosudarstvennaja biblioteka aufbewahrte Manuskript des *Buches von allerlei* war mir unzugänglich. Vgl. den veröffentlichten Text: Gogol', N. V., 1952b, S. 519-524.

<sup>8</sup> Zu *Žurnal izjaščnych iskusstv* und seiner kulturellen Bedeutung siehe: Ernst, S. R., 1914; Vipper, B. R. (et al.) (Red.), 1965, S. 195-196; Vereščagina, A. G., 1997, S. 47-57; Lappo-Danilevskij, K. Ju., 2001.

<sup>9</sup> [Grigorovič, V. I.:] Ob"javlenie, in: *Žurnal izjaščnych iskusstv* č. 1, Nr. 5, 1823, S. 430-432, hier: S. 430.

die dritte Nummer des zweiten Teils von *Žurnal izjaščnych iskusstv* blieb die letzte.<sup>10</sup>

In allen neun Heften der Zeitschrift Grigorovičs sind Abschnitte aus der *Geschichte der Kunst des Alterthums* präsent – Teile einer Übersetzung des Hauptwerkes von Winckelmann, die wegen äußerer Umstände nicht zu Ende geführt wurde.<sup>11</sup> Grigorovič bezeichnete seine Aufbereitung des winckelmannschen Textes als „izvlečenie“ („Auszug“). Als Vorlage diente ihm die französische Übersetzung der *Geschichte der Kunst des Alterthums* von Henri Jansen (1741-1812), der sie mit Kommentaren und Anhängen versehen und 1793-1803 herausgegeben hat.<sup>12</sup> Subventioniert im revolutionären Frankreich, in dem Winckelmann als Verkünder der griechischen Freiheit und daher als Verbündeter galt, trug diese Edition zur Verbreitung des winckelmannschen Gedankenguts in ganz Europa in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erheblich bei.

Grigorovič bot den russischen Lesern insgesamt fünf Kapitel des von ihm so geschätzten Buches in eigener Übersetzung: 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'influence de climat, une des principales causes de la diversité de l'art parmi les nations; 4. De l'art chez les Égyptiens; 5. De la partie mécanique de l'art chez les Égyptiens.<sup>13</sup> Winckelmanns Text wurde beträchtlich gekürzt: So entfielen sowohl ganze Unterkapitel als auch einzelne Sätze, Beispiele und Verweise auf antike Quellen und Illustrationen. Dabei eliminierte Grigorovič Winckelmanns Fehler, auf die bereits im 18. Jahrhundert hingewiesen wurde.

<sup>10</sup> Es wurden insgesamt neun Hefte der Zeitschrift veröffentlicht. Auf Grund 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, 1994, S. 189-190).

<sup>11</sup> [Vinkel'man, I. I.: *Izvlačenija iz „Istorii iskusstva drevnosti“*] 1823-1825.

<sup>12</sup> Winckelmann, J. J., [1793]-[1803].

<sup>13</sup> Ebenda, Bd. 1, S. 1-194.

Obwohl lediglich aus den ersten fünf Kapiteln der *Geschichte der Kunst des Alterthums* Auszüge gemacht wurden, brachten sie dem russischen Publikum in einer komprimierten Form viele wichtige Thesen Winckelmanns nahe. So gab der winckelmannsche Gedankenkomplex dem *Žurnal izjaščnych iskusstv* sein Gepräge, bestimmte seinen Stil und seine künstlerischen Richtlinien und durchzog viele andere Publikationen der Zeitschrift.

Zu den Satelliten dieser großen Veröffentlichung gehörte unter anderem die Übersetzung eines französischen Beitrages von Antoine Mongez (1747-1835), der Winckelmanns Informationen über antike Kleidung vervollständigen sollte.<sup>14</sup> Mongez' Aufsatz erschien in fünf Nummern von *Žurnal izjaščnych iskusstv*,<sup>15</sup> von denen dem jungen Gogol' anscheinend lediglich die fünfte Nummer des ersten Teiles zugänglich war – denn aus diesem zweiten Abschnitt hat er die Exzerpte über persische Gewänder gemacht. Dies erklärt auch, warum der russische Literat gerade Winckelmann als Autor des Beitrages benennt. Erstens gibt es keine Hinweise auf die Autorschaft der Abhandlung von Mongez in der fünften Nummer des ersten Teiles von *Žurnal izjaščnych iskusstv*; zweitens ist der Mongez-Ausschnitt einem Kapitel aus der *Geschichte der Kunst des Alterthums* angehängt. Anscheinend war für den ethnographisch interessierten Gogol' in erster Linie das Thema des Beitrags von Gewicht, so dass er eine Stelle ignorierte, an der Mongez Winckelmann erwähnt. Hier wird auch klar, dass der Aufsatz über persische Kleidung nicht der Feder des deutschen Kunstgelehrten entstammt.<sup>16</sup>

Die Feststellung der Quelle für die Exzerpte erlaubt es, ihren in den gesammelten Werken Gogol's abgedruckten Text von Fehlern in den Termini zu befreien. Zur Verdeutlichung des Umgangs mit der Vorlage eignet sich eine synoptische Darstellung am besten. Absätze in Gogol's Exzerpten werden auseinander gezogen, um ihre Herkunft aus entsprechenden Stellen bei Mongez anschaulich zu machen:

<sup>14</sup> Mongez, A., 1818, S. 222-314.

<sup>15</sup> [Monžes, A.], 1823-1825.

<sup>16</sup> Vgl.: „Винкельман утверждает, что пояса были носимы персиянками высоко, т. е. непосредственно под грудью, а не на бедрах“ etc. ([Vinkel'man, I. I.: *Izvlačenija iz „Istorii iskusstva drevnosti“*] 1823-1825, Nr. 5, S. 375).

[А. Монжес]

О костюме персов во времена владычества царей Ахеменидов и царей династии преемников Александра<sup>17</sup>

Плащ или кандис. Верхняя часть одежды персов, сравниваемая греками со своим плащом (pallium) не всегда имела форму онога и обыкновенно отличалась от него цветом и работою. Страбон говорит, что сей плащ был летом пурпуровый или из ткани со цветами, но зимою постоянно из последней. Поллукс говорит, что кандис (сия верхняя одежда) была выкрашена пурпуром морским, когда служила царю; у прочих же персов пурпуром из растений и что иногда была она кожаная. [...]

Жители Востока, северные африканцы и турки, носят поныне сей род платья (долман); они прикрепляют его на шее и дают возможность развеяться, не употребляя рукавов. [...] В самом деле, они были столь полны, и, простираясь до пят, так закрывали человека, что нельзя было отличить мужчину от женщины. [...]

«[...] персы почитали благопристойными, приличными одежды простиравшиеся до стоп и разноцветные, между тем, как греки почитали сие за стыд и бесчестие». В самом деле, в Греции одни развратные мужчины и распутные женщины смели носить оные.<sup>19</sup> [...]

Знатнейшие персы снимали свой кандис или плащ, когда принуждены были заниматься трудною работою. [...]

[Н. В. Гоголь]

Об одежде персов (Из Винкельмана)<sup>18</sup>

Кандис, верхняя часть одежды персов, отличавшаяся от греческого плаща (pallium), имевшего форму длинного четвероугольника, тем, что снабжен был иногда рукавами. Страбон говорит, что плащ сей был летом пурпуровый, зимою из ткани со цветами. Была шелковая, иногда кожаная. Длинною до самых пят, прикрепляется на шее и окутывает с ног до головы. Знатнейшие персы снимали свои кандис, когда занимались трудною работою.

17 Wiedergegeben nach: Ebenda, S. 362-370.

18 Wiedergegeben nach: Gogol', N. V., 1952b, S. 522-523.

19 Vgl. dazu den letzten Absatz in Gogol's Exzerpten.

Туники. Мало можно сказать о двух туниках, носимых персами под плащом, кроме того, что простирались до колен; по словам Страбона (locus citato), имели рукава; что верхняя была из цветной или пестрой ткани, и наконец, что нижняя, вероятно надеваемая на тело, как наша рубашка, была белая. можно было совсем закрывать себе руки. [...]

Ксенофонт (Cyri institut. Lib. VIII. Cap. 8 p. 9) дает нам также знать, что зимою персы не только покрывали себе голову, тело и ноги, но и носили обшитые мехами рукава, довольно длинные, чтобы закрывать руки и, сверх того, имели перчатки...<sup>20</sup> [...]

Калазирис. Персы не всегда носили сверх туник плащ или развевающуюся одежду; часто облекались они в длинную из бумажной ткани тунику, называемую калазирис. [...] Поллукс показывает нам форму и ткань, употребляющуюся для калазириса: «Это, говорит он, льняная туника, простирающаяся до стоп и носимая афинянами и ионянами». [...]

Сии длинные бумажные туники были часто крашены различными цветами [...].

Туники. Туники носились под плащом, доходили до колен. По словам Страбона, имели рукава несравненно длиннее самых рук. Верхняя была из цветной или пестрой ткани, нижняя, как наша рубашка, была белая.

Калазирис.<sup>21</sup> Персы не всегда носили кандис сверх туники, часто облекались в длинную из бумажной материи тунику, называвшуюся калазирис.<sup>22</sup> Также до стоп. Такую же носили афиняне и ионяне,<sup>23</sup> только льняную. Египтяне обшивали ее бахромой. Бывали часто крашены различными цветами.

20 Vgl. dazu den letzten Absatz in Gogol's Exzerpten.

21 Hier und im Folgenden von mir korrigiert. Im gedruckten Text: „каназирис“.

22 Im gedruckten Text: „каназирис“.

23 Im gedruckten Text: „июняне“.

*Актея.* [...] Мы скажем только, следуя Демокриту Эфесскому (apud Athenaeum, loco citato), «что актея была одна из драгоценнейших одежд, употребляемых персами; что делали оную из плотной ткани, на которой нашивали пурпуровыми нитками золотые зерна, величиною и видом подобные пшеницу».

*Капирис.* Поллукс (loco citato) говорит, что капирис была туника с рукавами; и вот все, что мы о ней знаем.

*Сарапис.* [...] Демокрит Эфесский говорит, что они были желтые, пурпуровые и белые. Гезихий говорит еще, что сарапис было одеяние персов, которого половина была белая. [...]

*Мандиас.* О Мандиасе упоминается в примечаниях Евстафия на IX книгу «Одиссеи», стр. 1854. Он говорит, следуя Элию Дюнисию, что слово «мандиас» есть персидское и означает одежду похожую на пенулу (paenula). [...]

*Каунацес.* Каунацес более известен. Он был род плаща, обшитого с одной стороны длинными волосами или нитками, и носимый летом. [...] Гезихий дает слову «каунацес» обширнейшее понятие. Сие название означало, по словам его, ковры или плащи с одной стороны косматые. «Гаунаце» греков, из которого составлено потом латинское слово Gausape, был напротив того, следуя Варрону (De ling. latin. lib. IV), косматый с обеих сторон. [...]

*Актея.* Демокрит Эфесский говорит, что актея делалась из плотной ткани, на которой нашивались пурпуровыми нитками зерна, величиною и видом подобные пшеницу. Он еще упоминает о сараписе, говоря только, что они были желтые, пурпуровые и белые. Гизихий<sup>24</sup> утверждает, что одна половина их бывала белая.

*Капирис,*<sup>25</sup> род туник с рукавами. Мандиас, одежда, похожая на пенулу (paenula).

*Каунацес,* род плаща, обшитого с одной стороны длинными волосами или нитками и носимый летом; по словам Гизихия,<sup>26</sup> название сие означало плащи или ковры, с одной стороны косматые. *Гаунаце* греков косматый с обеих сторон.

<sup>24</sup> Gedruckt: „Гизигий“.

<sup>25</sup> Gedruckt: „Канирис“.

<sup>26</sup> Gedruckt: „Гизигия“.

*Цветы и вышивки.* Остается сделать Одежды персов были испещрены вышивками или изображениями живых персов, заключающееся в том, что они любили носить оные не только переменного (changeante) цвета, но еще испещренные вышивками или изображениями животных, может быть, подобными видимым на бумажных ситцах, крашенных в Индии. [...] Дарий имел плащ, на котором хищные птицы, вышитые золотом, терзали себя искривленными носами своими. Персиане, подобно всем восточным народам, носили широкие шаровары, называемое ἀναξυρίδες греками и зываемые греками ἀναξυρίδες,<sup>27</sup> римлянами, покрывало лядвеи и льянами> brасае. Персы называли нижнюю ногу персов до сгиба; одна стопа была нее платье *анаксирис*.<sup>28</sup>

обута. [...]

Wie leicht zu erkennen ist, folgt Gogol' konsequent seiner Vorlage und kürzt, ohne etwas wesentlich zu ändern. Lediglich der letzte Absatz vereint Sätze aus verschiedenen Teilen der Abhandlung von Mongez. Der letzte Satz hat keine Analogien bei dem französischen Gelehrten und gehört Gogol'. Hier fügt er ein griechisches Wort (ἀναξυρίς) als persisches ein; er hatte dabei nicht bemerkt, dass er es schon als griechische Bezeichnung für persische Unterkleider eine Zeile früher im Plural (ἀναξυρίδες) angeführt hatte.

In dem *Buch von allerlei* ist Winckelmanns Name noch an einer zweiten Stelle anzutreffen – im Eintrag *Etwas über Kunstgeschichte* (*Нечто об истории искусств*). Er beginnt mit der Wiedergabe einer der Hauptthesen Winckelmanns in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* über die frühere Entstehung der Bildhauerei im Vergleich zu den anderen Künsten.<sup>29</sup> Des Weiteren wird Winckelmanns vierteilige Periodisierung der antiken Kunst äußerst kurz dargelegt.<sup>30</sup> Es gibt zwar eine parallele Stelle im Hauptwerk des deutschen Kunstgelehrten, wo behauptet wird, dass Dädalus die Glic-

<sup>27</sup> Gedruckt: ἀναξυρίδες.

<sup>28</sup> Gedruckt: „анаксирис“.

<sup>29</sup> Winckelmann, J. J., 1764, S. 4.

<sup>30</sup> Zum älteren, hohen und schönen Stil und zum Stil der Nachahmer siehe: Ebenda, S. 214-248.

der der Statuen in der Bearbeitung erstmals voneinander separierte,<sup>31</sup> doch weicht der Eintrag im *Buch von allerlei* von der *Geschichte der Kunst des Alterthums* im Folgenden völlig ab:

Скульптура произошла в Греции гораздо ранее живописи, почему и обозрение ее уже составляет историю искусств. Винкельман разделяет ее на 4 периода, отличая каждый особым характером. I-й означает сухостью, грубостью, несовершенством, II — величию и высокостью, III — красотой и прелестью, IV — подражанием. До времен Троянской войны все произведения греков состояли из грубых деревянных статуй, если только можно назвать статуя<ми> безобразные куски дерева. Из числа тогдашних художников дошли до нас имена Дедала, древнейшего, который первый отделил члены своих статуй и открыл глаза им.<sup>32</sup>

Offenkundig bediente sich Gogol' in diesem Fall einer Enzyklopädie oder eines populärwissenschaftlichen Aufsatzes, ohne Winckelmanns Werke in die Hand zu nehmen. Außerdem war die vierteilige Periodisierung der antiken Kunst in ganz Europa längst anerkannt und behielt ihre Bedeutung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. 1792 vermittelte P. P. Čekalevskij diese seinen Landsleuten erstmals in russischer Sprache;<sup>33</sup> seitdem findet sie sich samt zwei anderen von Gogol' übernommenen Behauptungen in zahlreichen kunsthistorischen Abhandlungen.

Die Erwähnung Winckelmanns in *Ganc Kjučel'garden* bezeugt also eher die Relevanz des deutschen Kunstgelehrten für Gogol's Epoche als für den russischen Literaten persönlich. Gogol's ethnographische und kunstgeschichtliche Interessen brachten ihn unvermeidlich mit Informationen aus Winckelmanns Schriften in Berührung. Dabei fand ein direkter Kontakt mit den Werken des deutschen Kunstgelehrten anscheinend lediglich einmal statt – und zwar dank den von Grigorovič gemachten Auszügen aus der *Geschichte der Kunst des Alterthums* in *Žurnal izjaščnych iskusstv* (und wohl nicht einmal mit dem gesamten Umfang der übersetzten Teile). Dabei ging es primär um die Aneignung konkreter kunsthistorischer Kenntnisse und nicht der ästhetischen Konzepte Winckelmanns. Im Unterschied zu anderen Einträgen im *Buch von allerlei*, die Gogol' während der Arbeit an literari-

<sup>31</sup> Ebenda, S. 7.

<sup>32</sup> Gogol', N. V., 1952b, S. 514.

<sup>33</sup> Čekalevskij, P. P., 1792, S. 69.

schen Werken benutzte, gehören seine Exzerpte aus Winckelmann zu dem, was den Boden für seine spätere Auseinandersetzung mit kunsttheoretischen Problemen schuf. Gerade aus dieser Sicht sind sie von Belang.

Bekanntlich enthält Gogol's Aufsatz *Skul'ptura, živopis' i muzyka* (1834) – seine wichtigste Aussage zu dem Thema – ein deutliches Schema mit historischem Bezug. Jede Kunstart erlebe ihre Blüte in einer gewissen Epoche: die Bildhauerei in der Antike, die Malerei im Mittelalter, die Musik in der Neuzeit. Wie M. Böhmig jüngst nachgewiesen hat, können Parallelen zu diesem Aufsatz in den Ansichten Schellings und der Schlegels gefunden werden.<sup>34</sup> In diesem Zusammenhang sei auch betont, dass sowohl Gogol' als auch die deutschen Romantiker der antiken Bildhauerei die Bedeutung eines immer währenden Leitbildes für andere Künste im Gegensatz zu Winckelmann absprechen und die Antike als eine harmonische versunkene Welt betrachten. Die Beschreibung dieser Welt verläuft üblicherweise in den von dem deutschen Kunstgelehrten geprägten Termini. Eine winckelmannsche Spur ist daher in *Skul'ptura, živopis' i muzyka* nicht zu übersehen. Gogol' betont die Plastizität der griechischen Antike und die zentrale Stelle der Bildhauerei, die eine einzige Idee, einen einzigen Gedanken – und zwar „der stolzen Schönheit des Menschen“ – festgehalten habe („сохранила одну идею, одну мысль: красоту, гордую красоту человека“).<sup>35</sup> Die plastische Schönheit wird vor allem als eine stille verstanden („чувство красоты пластической, спокойной“), was an Winckelmanns berühmte Formel „edle Einfalt, stille Größe“ erinnert, etc. Dabei verbindet Gogol' die Bildhauerei mit dem Heidentum und versetzt sie in die Vergangenheit: Mit diesem sei sie zusammen geboren und zusammen gestorben.

Gogol's entzückter Aufsatz aus dem Jahr 1834 über K. Brjullovs Bild *Der letzte Tag von Pompeji* demonstriert m. E. den Einfluss der akademischen, vom winckelmannschen Gedankenkomplex bestimmten Kunst auf den Dichter. Erstens wiederholt er hier Vorwürfe des deutschen Kunstgelehrten an Michelangelo und stellt ihm Raffael als Ideal entgegen.<sup>36</sup> Zweitens bewundert er gerade die Plastizität der dargestellten Figuren, die

<sup>34</sup> Böhmig, M., 2003, S. 313.

<sup>35</sup> Gogol', N. V., 1952a, S. 10.

<sup>36</sup> Dazu v. a.: Winckelmann, J. J., 1759, S. 20. Diese Entgegenstellung wurde immer wieder von Winckelmanns Nachfolgern übernommen.

durchaus positiv eingestuft wird: „Брюллов первый из живописцев, у которого пластика достигла верховного совершенства“.<sup>37</sup> In seiner Interpretation weicht der Dichter jedoch gravierend von den normativen Kriterien ab und erblickt eine Synthese der Bildhauerei, der Malerei und der Musik in Brjullovs Bild:

Напротив того, у Брюлова является человек для того, чтобы показать всю красоту свою, всё верховное изящество своей природы. Страсти, чувства, верные, огненные, выражаются на таком прекрасном облике, в таком прекрасном человеке, что наслаждаешься до упоения. Когда я глядел в третий, в четвертый раз, мне казалось, что скульптура, которая была постигнута в таком пластическом совершенстве древними, что скульптура эта перешла наконец в живопись, и сверх того проникнулась какой-то тайной музыкой.<sup>38</sup>

Eine weitere Annäherung an den winckelmannschen Gedankenkomplex – offenkundig im Zusammenhang mit dem römischen Aufenthalt, Kontakten mit dort weilenden Künstlern und nicht unbedingt dank der Vertiefung in seine Schriften – kann in Gogol's unvollendeter Erzählung *Rim (Rom; 1842)* erkannt werden. Betonte der deutsche Kunstgelehrte die Bedeutung Roms als Schatzkammer der Welt, stellte sie dem oberflächlichen Paris entgegen und plädierte für ein dauerhaftes Studium der Ewigen Stadt, findet sich eine künstlerische Verarbeitung gerade dieses Themas bei Gogol'. Der junge italienische Fürst lernt nach dem müßigen und oberflächlichen Paris seine Heimatstadt zu schätzen, wendet sich ihrer Erkundung zu und bewundert ihre „feierliche Stille“ („торжественное спокойствие“). Genau wie in Winckelmanns klimatologischen Auslegungen wird nördlichen Völkern jegliche Schönheit abgesprochen – der „komische“ Körperbau der Deutschen und ihre unmusikalische Sprache befremdeten den jungen Fürsten während der Reise; ebenso konnte er in Paris keine wahre Schönheit sehen.<sup>39</sup> Die winckelmannsche These über die erhebende, veredelnde Wirkung der Kunst auf die menschliche Seele wird im Text von *Rim* eben-

<sup>37</sup> Gogol', N. V., 1952a, S. 111.

<sup>38</sup> Ebenda.

<sup>39</sup> Gogol', N. V., 1938, S. 222.

falls formuliert.<sup>40</sup> Noch auffallendere Parallelen zu den Ansichten des deutschen Kunstgelehrten weist Gogol's Beschreibung der Italienerin Annunziata auf, in die sich der junge Fürst verliebt:

Глядя на нее, становилось ясно, почему итальянские поэты и сравнивают красавиц с солнцем. Это именно было солнце, полная красота. Всё, что рассыпалось и блистает поодиночке в красавицах мира, всё это собралось сюда вместе. Взглянувши на грудь и бюст ее, уже становилось очевидно, чего недостает в груди и бюстах прочих красавиц. Пред ее густыми блистающими волосами показались бы жидкими и мутными все другие волосы. Ее руки были для того, чтобы всякого обратить в художника, — как художник, глядел бы он на них вечно, не смеядохнуть. Пред ее ногами показались бы щепками ноги англичанок, немок, французенок и женщин всех других наций; одни только древние ваятели удержали высокую идею красоты их в своих статуях. Это была красота полная, созданная для того, чтобы всех равно ослепить! Тут не нужно было иметь какой-нибудь особенный вкус; тут все вкусы должны были сойтись, все должны были повергнуться ниц; и верующий и неверующий упали бы пред ней как пред внезапным появлением божества.<sup>41</sup>

In Annunziatas „voller Schönheit“ sei auch die „höhere Idee der Schönheit“ zu erkennen, gerade diejenige, die lediglich antike Bildhauer in ihren Statuen festgehalten hätten. Damit wird auf den Kern des winckelmannschen Lehrgebäudes – auf das Konzept der „idealischen Schönheit“ – verwiesen. Bekanntlich verstand Winckelmann die Entstehung des Schönen vor allem als Materialisierung einer Idee, die „in Gott ist“ und sich in der Welt niederschlägt.<sup>42</sup> 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“.<sup>43</sup> Winckelmann plädierte im Folgenden dafür, das Schöne „idealistisch“ zu schaffen. D. h.

<sup>40</sup> Vgl.: „Ибо высоко возвышает искусство человека, придавая благородство и красоту чудную движениям души“ etc. (Ebenda, S. 236).

<sup>41</sup> Ebenda, S. 248.

<sup>42</sup> Vgl.: „Die höchste Schönheit ist in Gott, und der Begriff der menschlichen Schönheit wird vollkommen, je gemäßer und übereinstimmender derselbe mit dem höchsten Wesen kann gedacht werden“ etc. (Winckelmann, J. J., 1764, S. 149).

<sup>43</sup> Ebenda.

einer idealen Vorstellung zu folgen, die sich aus der Betrachtung vieler Menschen und ihrer einzelnen schönen Gliedmaßen ergibt.<sup>44</sup> Im zweiten Fall ist ein weiser Künstler „wie ein geschickter Gärtner, welcher verschiedene Absenker von edlen Arten auf einen Stamm pflropft; und wie eine Biene aus vielen Blumen sammlet“.<sup>45</sup> Die von ihm geschaffene „idealische Schönheit“ sei es, die ihrem himmlischen Urbild am stärksten ähnele. In Annunziatas Fall, deren Schönheit mit der einer antiken Statue gleichgestellt ist, tritt als Bildhauer die südliche Natur auf, indem sie die in anderen Frauen verstreuten Schönheiten in Annunziata versammelt.

In *Rim* zeigt sich also die Relevanz vieler von Winckelmann ursprünglich aufgestellter Thesen, die sich so tief in die künstlerischen Ansichten des frühen 19. Jahrhunderts eingeprägt haben, dass sie nicht unbedingt mit seinem Namen in Verbindung gebracht wurden. Ging das Normative dabei verloren, wurden die beliebtesten Begriffe des deutschen Kunstgelehrten (Gegensatz Nord – Süd, plastisch – malerisch etc.) aus dem Kontext des Gedankenkomplexes herausgerissen und aus einer anderen, romantischen Perspektive ins Spiel gebracht.

<sup>44</sup> Ebenda, S. 151-154. Vgl. dasselbe in kürzerer Form: Winckelmann, J. J., 1756, S. 13-14.

<sup>45</sup> Winckelmann, J. J., 1764, S. 154.

Primärtexte

- Čekalevskij, P. P.: *Rassuždenie o svobodnych chudožestvach s opisaniem nekotorych proizvedenij rossijskich chudožnikov*, SPb. 1792.
- Gogol', N. V.: *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. III, M. 1938.
- Gogol', N. V.: *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. I, M. 1940.
- Gogol', N. V.: *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. VIII, M. 1952a.
- Gogol', N. V.: *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. IX, M. 1952b.
- Gogol', N. V.: *Polnoe sobranie sočinenij v 23 tomach*, M. 2001, Bd. 1.
- [Grigorovič, V. I.:] Ob"javlenie, in: *Žurnal izjaščnych iskusstv* č. 1, Nr. 5, 1823, S. 430-432.
- Mongez, A.: Recherches sur les habillemens des anciens, in: *Mémoires de l'Institut National des sciences et des arts* Bd. IV, 1818, S. 222-314.
- [Monžes, A.]: O kostjume persov vo vremena vladycestva carej Achemenidov i carej dinastii preemnikov Aleksandra, in: *Žurnal izjaščnych iskusstv* 1823-1825; 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.
- [Vinkel'man, I. I.: *Izvlačenijsja iz „Istorii iskusstva drevnosti“*] 1823-1825. 1) O proischoždenii chudožestv, in: *Žurnal izjaščnych iskusstv* 1823, č. 1, Nr. 1, S. 18-24; 2) O raznyh veščestvach, upotrebljavšichsja v proizvedenijach vajanija, in: Ebenda, Nr. 2, S. 101-116; 3) O vlijanii klimata, odnoj iz glavnejšich pričín različija v chudožestvach, po različiju narodov, in: Ebenda, Nr. 3, S. 194-209; 4) O karaktere chudožestv u egiptjan i pričínach 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.
- Winckelmann, J. J.: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Dresden; Leipzig 1756.
- Winckelmann, J. J.: Von der Grazie in Werken der Kunst, in: *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste*. Fünften Bandes erstes Stück, Leipzig 1759, S. 13-23.
- Winckelmann, J. J.: *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1764.
- 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 [...]*, Bd. 1-3, Paris [1793]-[1803].