

ДРЕВНОСТЬ И КЛАССИЦИЗМ:
НАСЛЕДИЕ ВИНКЕЛЬМАНА В РОССИИ

ANTIKE UND KLASSIZISMUS –
WINCKELMANN'S ERBE IN RUSSLAND

CYRIACUS. STUDIEN ZUR REZEPTION DER ANTIKE
BAND 10

Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance
(Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften / Humboldt-Universität zu Berlin),
Winckelmann-Gesellschaft Stendal,
Winckelmann-Institut der Humboldt-Universität zu Berlin

MICHAEL IMHOF VERLAG

ДРЕВНОСТЬ И КЛАССИЦИЗМ:
НАСЛЕДИЕ ВИНКЕЛЬМАНА В РОССИИ

ANTIKE UND KLASSIZISMUS –
WINCKELMANN'S ERBE IN RUSSLAND

Akten des internationalen Kongresses
St. Petersburg 30. September – 1. Oktober 2015

herausgegeben von
MAX KUNZE UND KONSTANTIN LAPPO-DANILEVSKIJ



Das Kolloquium wurde durch die Thyssen-Stiftung und das Deutsche Generalkonsulat in St. Petersburg und der vorliegende Band durch die Franz und Eva Rutzen Stiftung und das Deutsche Generalkonsulat in St. Petersburg großzügig finanziell gefördert.

In Zusammenarbeit der Winckelmann-Gesellschaft mit:
Institut für russische Literatur (Puškin-Haus) der Russischen Akademie der Wissenschaften / Институт
русской литературы (Пушкинский Дом) РАН;
Staatliche Ermitage / Государственный Эрмитаж;
Forschungsmuseum der Russischen Akademie der Künste / Научно-исследовательский Музей
Российской Академии художеств

Bibliographische 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.

1. Auflage 2017

Copyright:
Winckelmann-Gesellschaft, Stendal
Verlag Franz Philipp Rutzen Mainz und Ruppolding
Michael Imhof Verlag, Petersberg
Alle Rechte vorbehalten.

Redaktion: Max Kunze, Konstantin Lappo-Danilevskij (und Übersetzung der deutschen Beiträge),
Kathrin Schade und Iwona Leitl (Übersetzung der russischen Beiträge)

Layout: Winckelmann-Gesellschaft
Gesamtherstellung: Druckhaus Köthen

Printed in Germany on fade resistant and archival quality paper (PH 7 neutral)

Verlag Franz Philipp Rutzen Mainz und Ruppolding
Michael Imhof Verlag, Petersberg
ISBN bis 30.04.2017 gilt 978-3-447-10530-9; ab 1.5.2017 gilt 978-3-7319-0491-5
Bis Ende April 2017 in Kommission bei Harrassowitz Verlag

INHALTSVERZEICHNIS

Предисловия / Vorworte	8
Konstantin Jur'evič Lappo-Danilevskij / Константин Юрьевич Лаппо-Данилевский RUSSISCHE WINCKELMANN-REZEPTION: CHRONOLOGIE UND SPEZIFIKA (РУССКАЯ РЕЦЕПЦИЯ ИДЕЙ И. И. ВИНКЕЛЬМАНА: ХРОНОЛОГИЯ И СПЕЦИФИКА)	11
Алексей Иосифович Жеребин / Aleksej Iosifovič Žerebin СПОР ОБ „ИДЕАЛАХ ДРЕВНИХ“: ВИНКЕЛЬМАН — ЛАФАТЕР — ВИЛАНД (WINCKELMANN – LAVATER – WIELAND. DER STREIT UM DIE „IDEALE DER ALTEN“)	39
Max Kunze / Макс Кунце DIE ERSTFASSUNGEN DER <i>GEDANCKEN ÜBER DIE NACHAHMUNG DER GRIECHISCHEN WERKE IN DER MAHLEREY UND BILDHAUER-KUNST</i> IM PETERSBURGER MANUSKRIFT (НАЧАЛЬНЫЕ РЕДАКЦИИ „МЫСЛЕЙ О ПОДРАЖАНИИ ГРЕЧЕСКИМ ПРОИЗВЕДЕНИЯМ В ЖИВОПИСИ И СКУЛЬПТУРЕ“ В ПЕТЕРБУРГСКОМ МАНУСКРИПТЕ)	47
Анна Алексеевна Трофимова / Anna Alekseevna Trofimova И. И. ВИНКЕЛЬМАН И СОБРАНИЕ АНТИЧНОЙ СКУЛЬПТУРЫ ЭРМИТАЖА (J. J. WINCKELMANN UND DIE SAMMLUNG ANTIKER SKULPTUREN DER ERMITAGE)	67
Юлия Борисовна Балаханова / Julija Borisovna Balachanova ИЗДАНИЯ ТРУДОВ И. И. ВИНКЕЛЬМАНА В БИБЛИОТЕКЕ РУССКОЙ ИМПЕРАТРИЦЫ ЕКАТЕРИНЫ II. ХРАНИТЕЛИ И ЧИТАТЕЛИ (WERKAUSGABEN VON J. J. WINCKELMANN IN DER BIBLIOTHEK DER RUSSISCHEN ZARIN KATHARINA II. IHRE BEWAHRER UND LESER)	97
Екатерина Михайловна Андреева / Ekaterina Michajlovna Andreeva О ЗНАЧЕНИИ КОЛЛЕКЦИИ ГИПСОВЫХ „АНТИКОВ“ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ ДЛЯ ВОСПРИЯТИЯ И РАСПРОСТРАНЕНИЯ ИДЕЙ И. И. ВИНКЕЛЬМАНА В РОССИИ	

(DIE BEDEUTUNG DER SAMMLUNG VON „GIPSANTIKEN“ DER KAISERLICHEN AKADEMIE DER KÜNSTE FÜR DIE REZEPTION UND VERBREITUNG DER IDEEN VON J. J. WINCKELMANN IN RUSSLAND)	117
Вероника-Ирина Траяновна Богдан / Veronika-Irina Trajanovna Bogdan	
ЗНАЧЕНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. Р. МЕНГСА (СОБРАНИЕ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ) В ПРОЦЕССЕ ПОДГОТОВКИ ХУДОЖНИКОВ (DIE BEDEUTUNG DER WERKE VON A. R. MENGES [SAMMLUNG DER KAISERLICHEN KUNSTAKADEMIE] FÜR DIE AUSBILDUNG VON KÜNSTLERN)	133
Елена Вениаминовна Карпова / Elena Veniaminovna Karpova	
КЛАССИЦИЗМ В РУССКОЙ СКУЛЬПТУРЕ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XVIII — ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА (DER KLASSIZISMUS IN DER RUSSISCHEN PLASTIK VOM LETZTEN DRITTEL DES 18. BIS INS ERSTE DRITTEL DES 19. JAHRHUNDERTS)	143
Родольф Бодэн / Rodolphe Baudin	
О ФОРМИРОВАНИИ КЛАССИЧЕСКОГО ВКУСА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVIII ВЕКА (Н. М. КАРАМЗИН, Ж. Б. ПИГАЛЬ И Ж. ШИНАР) (DIE HERAUSBILDUNG DES KLASSISCHEN GESCHMACKS IN DER RUSSISCHEN LITERATUR DES 18. JAHRHUNDERTS [N. M. KARAMZIN, J.-B. PIGALLE UND J. CHINARD])	159
Галина Александровна Космолинская / Galina Aleksandrovna Kosmolinskaja	
ПЕРВОЕ ЗНАКОМСТВО РУССКИХ ЧИТАТЕЛЕЙ С „ПОСЛАНИЕМ ОБ ОТКРЫТИЯХ В ГЕРКУЛАНУМЕ“ (1762) ВИНКЕЛЬМАНА (DIE ERSTE BEKANNTSCHAFT DER RUSSISCHEN LESER MIT WINCKELMANNS SENDSCHREIBEN VON DEN HERCULANISCHEN ENTDECKUNGEN [1762])	173
Ирина Николаевна Лагутина / Irina Nikolajevna Lagutina	
И. И. ВИНКЕЛЬМАН В ПЕРЕПИСКЕ ЕКАТЕРИНЫ II С БАРОНОМ Ф. М. ГРИММОМ (J. J. WINCKELMANN IM BRIEFWECHSEL VON KATHARINA II. MIT F. M. GRIMM)	187
Анна Викторовна Успенская / Anna Viktorovna Uspenskaja	
АПОЛЛОН — ПОБЕДИТЕЛЬ ПИФОНА: ИДЕИ ВИНКЕЛЬМАНА В ПОЭЗИИ И ПУБЛИЦИСТИКЕ А. А. ФЕТА (APOLLO – DER SIEGER ÜBER DEN PYTHON. WINCKELMANNS GEDANCKENGUT IN DER DICHTUNG UND PUBLIZISTIK VON A. A. FET)	213
Pascal Weitmann / Паскаль Вейтман	
DIE GRIECHISCHE SKULPTUR DES 4. JAHRHUNDERTS V. CHR. BEI LUDWIG HEINRICH FREIHERR VON NICOLAY UND WINCKELMANN (БАРОН ЛЮДВИГ ГЕНРИХ НИКОЛАИ И ВИНКЕЛЬМАН О ГРЕЧЕСКОЙ СКУЛЬПТУРЕ IV В. ДО Н.Э.)	227
Volker Heenes / Фолькер Хеенес	
JOHANN FRIEDRICH REIFFENSTEIN (1719–1793) – KUNSTAGENT, ANTIQUAR UND HOFRAT: SEINE VIELFÄLTIGEN BEZIEHUNGEN NACH ST. PETERSBURG (ИОГАНН ФРИДРИХ РЕЙФЕНШТЕЙН [1719–1793], АГЕНТ ПО ПРИОБРЕТЕНИЮ ПРЕДМЕТОВ ИСКУССТВА, АНТИКВАР И НАДВОРНЫЙ СОВЕТНИК, И ЕГО МНОГООБРАЗНЫЕ СВЯЗИ С САНКТ-ПЕТЕРБУРГОМ)	237

Markus Käfer / Маркус Кефер

DIE WINCKELMANN-REDE KARL MORGENSTERN'S (1803) IM KONTEXT DER WIEDERGRÜNDUNG DER DORPATER UNIVERSITÄT DURCH ALEXANDER I. (РЕЧЬ О ВИНКЕЛЬМАНЕ КАРЛА МОРГЕНШТЕРНА [1803] В КОНТЕКСТЕ ВОССТАНОВЛЕНИЯ ДЕРПТСКОГО УНИВЕРСИТЕТА АЛЕКСАНДРОМ I)	253
---	-----

Илья Аскольдович Доронченков / Il'ja Askol'dovič Dorončenkov

WINCKELMANN UND GLEB USPENSKIJ: OB OДНОЙ ВОЗМОЖНОЙ АНАЛОГИИ (WINCKELMANN UND GLEB USPENSKIJ – EINE MÖGLICHE ANALOGIE)	269
--	-----

Kathrin Schade / Катрин Шаде

LEO VON KLENZE UND DIE WINCKELMANN-STATUE IN DER FASSADE DER NEUEN ERMITAGE IM KONTEXT DER BILDNISSTATUEN (ЛЕО КЛЕНЦЕ И СТАТУА ВИНКЕЛЬМАНА В ФАСАДЕ НОВОГО ЭРМИТАЖА В КОНТЕКСТЕ ПОРТРЕТНЫХ СТАТУЙ)	281
---	-----

Autoren / Авторы	295
------------------------	-----

Abbildungsnachweis	296
--------------------------	-----

DIE ERSTFASSUNGEN DER GEDANCKEN ÜBER DIE NACHAHMUNG DER GRIECHISCHEN WERCKE IN DER MAHLEREY UND BILDHAUER-KUNST IM SANKT PETERSBURGER MANUSKRIFT

DAS SANKT PETERSBURGER MANUSKRIFT

1851 erwarb die Sankt-Petersburger Öffentliche Bibliothek (seit 1992 Russische Nationalbibliothek) Winckelmanns ersten Entwurf für die *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst* (Abb. 1). Über diese Erwerbung berichtete die Petersburger Bibliothek 1852 in ihrem Journal.¹ 1992 transkribierte I. N. Kuznecov das Manuskript und erläuterte es knapp. Es erschien – in Anlehnung an die Auflagenhöhe der ersten Auflage von Winckelmanns *Gedancken* – als Privatdruck in 50 Exemplaren in Moskau.² Darüber berichtete er auf einem Winckelmann-Kolloquium, das 1994 anlässlich des 275. Geburtstages von Johann Joachim Winckelmann in Sankt Petersburg stattfand.³ Konstantin Yu. Lappo-Danilevskijs umfassendes deutschsprachiges Werk über die russische Winckelmann-Rezeption⁴ erwähnte die Existenz dieses Manuskripts in der Petersburger Bibliothek. Trotzdem blieb es in Westeuropa unberücksichtigt. Die Transkription von Kuznecov befriedigte nicht, vor allem wegen der unklaren Kennzeichnung der ergänzten und/oder getilgten Passagen, z.T. auch wegen der unkorrekten Lesungen. Das Petersburger Manuskript wurde deshalb neu transkribiert und in den jetzt vorliegenden Band der historisch-kritischen Winckelmann-Ausgabe aufgenommen.⁵

Bei dem Manuskript (Abb. 1) handelt es sich um ein Heft im Oktav-Großformat (21,0 cm x 17,5 cm). Das gelbliche Papier ist ohne erkennbare Wasserzeichen und hat horizontale Ripplinien im Abstand von

5 cm. Das Heft setzt sich aus von oben eingeschlagenen Doppelseiten zusammen, es sind insgesamt 19 Blatt bzw. 38 Seiten. Allerdings bestehen die beiden äußeren Doppelblätter (p. 1–2 und p. 18–19) aus einfachem, nicht verstärktem Papier, ein Indiz dafür, dass sie später für eine Erweiterung angefügt wurden (Abb. 2). Aus den 38 beidseitig beschriebenen Seiten lassen sich zwei Fassungen herauslesen: Eine erste knappe Fassung A von nur acht beidseitig beschriebenen Seiten, die in einer späteren Phase (Fassung B) überarbeitet und um zusätzliche neun Seiten erweitert wurde, also um mehr als das Doppelte anwuchs. Das ursprüngliche Heft bestand also nur aus 8 Blatt bzw. 16 Seiten; die übrigen Blätter wurden im zweiten Arbeitsprozess eingeschoben. Um einen äußeren Rand für Hinweise oder kleine Ergänzungen zu gewinnen, sind die Seitenränder durchgängig gekniff, so dass ein 4 cm breiter Rand markiert ist. Winckelmanns römische Hefte sind übrigens in der Regel in der Mitte für zwei Spalten gefaltet bzw. der fortlaufende Text nur auf den Rectoseiten, oft nur einspaltig, beschrieben; die gegenüberliegende Versoseite ist den Ergänzungen und Korrekturen vorbehalten. Dagegen ist der Text im Petersburger Heft auf den Recto- und Versoseiten mit nur schmalen Rand fortlaufend geschrieben, weshalb der Haupttext der zweiten Fassung durch Streichungen und Ergänzungen mangels Platz hin und her springt. Auch darin unterscheidet sich dieses Dresdner von seinen römischen Manuskripten. Die Paginierung ist nicht von Winckelmanns Hand, auch die Fadenheftung wurde wohl später hergestellt.

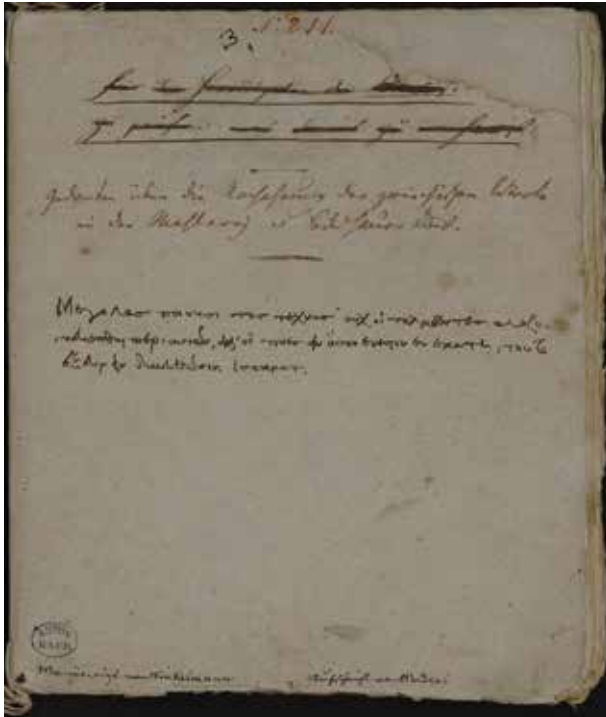


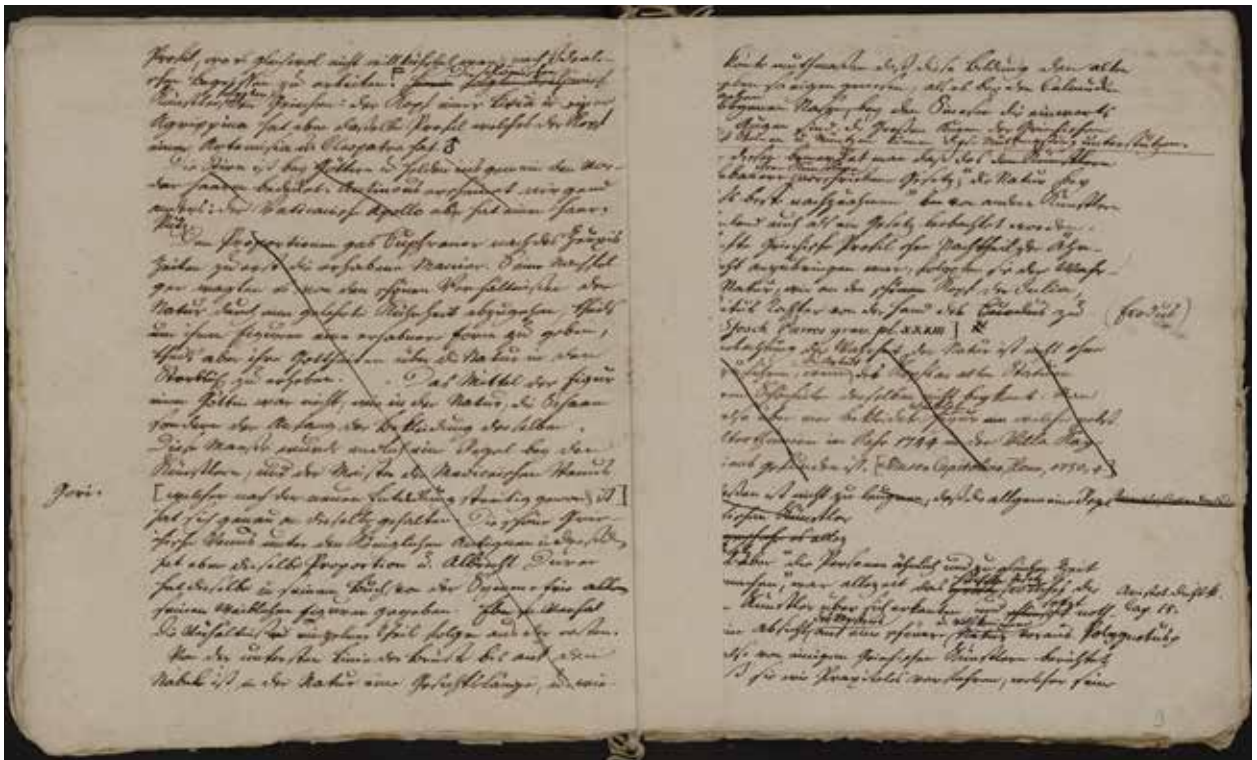
Abb. 1: Titelseite des Winckelmann-Manuskripts der „Gedanken“, Russische Nationalbibliothek, St. Petersburg
 Илл. 1: Титульная страница рукописи И. И. Винкельмана „Мысли о подражании произведениям греческой скульптуры“, Российская Национальная библиотека, Санкт-Петербург

WEGE DES MANUSKRIPTS IN DER DEUTSCHEN KLASSIK

In der Russischen Nationalbibliothek in Sankt Petersburg existiert ein handgeschriebenes Angebotsbuch⁶ von Anton Baer, mit dem Joseph Baer, ebenfalls Buchhändler in Frankfurt und Hauptagent für Sankt Petersburg, Angebote der Bibliothek unterbreitete. Es verzeichnet insgesamt 213 Autographen; das Winkelmann-Manuskript trägt die Nummer 211 und gehört zu den wenigen angefügten Nachträgen. Auf dem Titelblatt des Manuskripts ist der Sammlungsbesitz von Anton Baer mit einem Stempel vermerkt (Abb. 3). Anton Baer (1815 in Frankfurt geboren) war einer der bekanntesten deutschen Autographenhändler und verkaufte seit 1845 Autographen in Frankfurt, später auch in Paris.

Offenbar von Anton Baer stammt eine interessante Notiz auf der Titelseite des Hefes (p. 1r), die am unteren Rand zu lesen ist: „Manuscript von Winckelmann. Aufschrift von Herder“ (Abb. 3). Der Hinweis auf Herder bezieht sich auf den darüber notierten Titel der *Gedanken* und dürfte in der Tat von Johann Gottfried Herder (1744–1803) stammen (Abb. 4).

Abb. 2: p. 8v–9r mit Randleiste der eingeschobenen Seite, Russische Nationalbibliothek, St. Petersburg
 Илл. 2: p. 8v–9r с боковым полем добавленной страницы, Российская Национальная библиотека, Санкт-Петербург



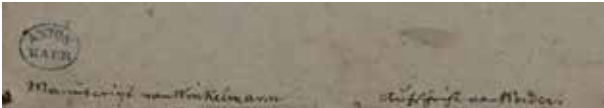


Abb. 3: Unterer Eintrag und Stempel von Anton Baer, p. 1 des Winckelmann-Manuskripts Russische Nationalbibliothek, St. Petersburg

Илл. 3: Запись по нижнему краю и штампель Антона Бэра на р. 1 рукописи Винкельмана, Российская Национальная библиотека, Санкт-Петербург



Abb. 4: Titelüberschrift auf p. 1r des Winckelmann-Manuskripts von Herder, Russische Nationalbibliothek, St. Petersburg

Илл. 4: Заглавие на р. 1r рукописи Винкельмана, почерк И. Г. Гердера, Российская Национальная библиотека, Санкт-Петербург

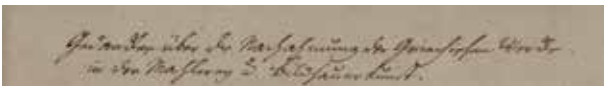


Abb. 5: Titelüberschrift auf p. 3r des Winckelmann-Manuskripts, Russische Nationalbibliothek, St. Petersburg

Илл. 5: Заглавие на р. 3r рукописи Винкельмана, Российская Национальная библиотека, Санкт-Петербург

Der Titel erscheint allerdings nochmals auf p. 3r, dort aber im Schreibduktus und orthographisch vom dem auf p. 1 verschieden, hier von Winckelmanns Hand (Abb. 5). Seit seiner Jugend war Herder mit Winckelmann vertraut. Bereits im fernen Riga, 24-jährig, verfasste er unter dem Eindruck der Ermordung Winckelmanns 1768 in Triest einen *Lobgesang auf meinen Landsmann Johann Winckelmann*.⁷ Er ist gespickt mit Reminiscenzen aus den berühmten Statuen-Beschreibungen des Ermordeten, heroisiert Winckelmann als „Griechengott“ und beschwört die mit seinem Tod eingetretene „zweite lange Himmelsjugend“. Das Gedicht blieb ebenso unveröffentlicht wie sein *Denkmal Johann Winckelmanns* von 1778, eine ohne Erfolg eingereichte Preisaufgabe für die Hessische Gesellschaft für Altertümer in Kassel (Abb. 6). Es waren der ungewöhnliche Lebensweg und die Persönlichkeit Winckelmanns, die Herder faszinierten, er bewunderte auch seine Statuen-Beschreibungen (ihr „Enthusiasmus [sei] oft verführend“), besonders aber seine Erstlingschrift, die *Gedancken*: „In diesen Schriftchen [...] liegt, dünkt mich, die ganze Seele von Winckelmanns Seele; Rom konnte sie nur mit gelehrten Lau-



Abb. 6: Herders „Denkmal Johann Winckelmanns“ von 1778, Preisaufgabe für die Hessische Gesellschaft für Altertümer in Kassel, Universitätsbibliothek Göttingen

Илл. 6: И. Г. Гердер, „Памятник Иоганну Винкельману“ (1778), сочинение, посланное на конкурс Гессенского Общества древностей в Касселе, Библиотека Гёттингенского университета

be oder mit Früchten eines bestimmten ältern Urtheils krönen. Was Winckelmann in Rom sehen sollte, oder wollte, trug er schon in sich.“⁸

Der Verweis auf Herder im Petersburger Manuskript deutet darauf hin, dass Anton Baer es mit Herder in Verbindung brachte. Doch woher hatte Herder das Manuskript? Wir wissen, dass Herder kurz vor seinem Tode 1803 in Dresden weilte, wo er die Bibliothek, die Gemäldegalerie und die Antikensammlung besuchte und mit Wilhelm Gottlieb Becker⁹ (1753 bis 1813), seit 1782 Professor an der Ritterakademie zu Dresden und seit 1795 Inspektor der Dresdner Antiken- und Abguss-Sammlung, zusammentraf. Dabei sprachen beide über dieses Manuskript, das Herder nach seiner Rückkehr nach Weimar von Becker leihweise am 25. September 1803 erbat.¹⁰ Becker wurde als Archäologe bekannt durch sein dreibändiges *Augusteum, Dresdens antike Denkmäler enthaltend*¹¹, war aber auch als Belletrist tätig gewesen. Drei Jahre zuvor hatte er bereits die *Gedanken vom mündli-*

chen Vortrag der neuern allgemeinen Geschichte von Winckelmann mit dem Vermerk „Aus dem Besitz Oesers“ publiziert.¹² Beide Manuskripte hatte er aus dem Nachlass des im März 1799 verstorbenen Adam Friedrich Oeser erhalten, den Entwurf der *Gedancken* wohl als weniger interessant betrachtet und deshalb nicht veröffentlicht. Dass Winckelmann die Absicht hatte, seine Exzerpte bei seiner Abreise nach Rom bei Oeser zu hinterlassen, ist durch einen Brief belegt: Er schrieb bereits am 23. Januar 1755 an Berendis¹³: „Ich will Dir die erwehnten Historischen Ausarbeitungen nebst allen meinen alten Extraits zurück laßen bey Hr. Oeser [...].“

Dass das Winckelmann-Manuskript nach Herders Tod in seinem Nachlass verblieb, geht aus einem unveröffentlichten Brief Beckers aus dem Jahr 1809 an Heinrich Meyer hervor, der nach dem Tod von Ludwig Fernow die Gesamtausgabe der Schriften Winckelmanns übernahm und sich deshalb für dieses Manuskript interessierte. Darin bedauert Becker, dass er das Herder geliehene Manuskript nach dessen Tod nicht zurückerhalten hatte.¹⁴

DIE SANKT PETERSBURGER ENTWÜRFE DER *GEDANCKEN ÜBER DIE NACHAHMUNG DER GRIECHISCHEN WERCKE IN DER MAHLEREY UND BILDHAUER-KUNST*

Nachdem noch in Nöthnitz die Entscheidung über seine Konversion gefallen war – das quälende Zaudern der Religionsänderung hatte Winckelmanns Gesundheit zerrüttet – und da seinen Italienplänen nichts mehr im Weg stand, verließ Winckelmann im Oktober 1754 Nöthnitz und beendete damit die historischen Forschungsarbeiten für Heinrich von Büнау. Er zog nach Dresden und wohnte seit dem Frühjahr 1755 bei dem Maler Adam Friedrich Oeser. Die Freiheit, seinen Tagesablauf selbst zu bestimmen, stellte schnell seine Gesundheit wieder her. Er nutzte nun die Königliche Bibliothek in Dresden reichlich: „Ich habe außerordentlich fleißig in Dreßden studiret und bin alles was ich habe habhaft werden können, durchgelesen.“ (an Berendis, 4. Juni 1755)¹⁵ Daneben genoss er die Möglichkeit, mit den Künstlern und Gelehrten Dresdens ins Gespräch zu kommen, vor allem mit Adam Friedrich Oeser, bei dem er Zeichenunterricht nahm und von dem er viel über technisch-künstlerische Dinge hörte. Von ihm stammen wohl die kunstrelevanten Informationen über Wien und seine Künstler, die sich in Winckelmanns Schriften niedergeschlagen haben. Zu seinem Bekanntenkreis zählen nun u.a. auch der Maler Christian Wilhelm Dietrich

(1712–1774), der seit 1748 als Galerie-Inspektor tätig war, Christian Ludwig von Hagedorn (1712–1789), seit 1764 Leiter der Kunstsammlungen und der Kunstakademie und Philipp Daniel Lippert (1702–1785), ein ausgewiesener Gemmenkenner. Schon seit seinem ersten Nöthnitzer Jahr war Winckelmann mit der Dresdner Gemäldegalerie vertraut, eine der führenden Sammlungen Europas, und verfasste bereits 1752 eine Beschreibung der besten Gemälde Dresdens, die den jüngsten Sohn Heinrich von Büнау unterrichten sollte.

Die Reise nach Italien wie geplant sogleich anzutreten, war die eine Option. Doch gab es auch eine andere, nämlich die Reise hinauszuschieben. In dem schon zitierten Brief vom 4. Juni 1755 an Berendis heißt es: „Man animiret mich, ich soll schreiben, man wolle vor einen Verleger sorgen [...].“ Die Aufforderung konkretisierte sich noch im gleichen Monat, nämlich für eine Monatsschrift einen Beitrag zu schreiben. Das war vor Ostern. In dem Brief heißt es weiter: „Der Anfang dieser Arbeit war für einen kleinen Buchhändler in Dreßden bestimmt, dem ich sie entworfen auf Ansuchen eines Bekannten, um eine Monat-Schrift dadurch in einiges Ansehen zu bringen [...].“ So entstand zu einem neuen Thema der Entwurf für einen zunächst sehr knapp gehaltenen Aufsatz, der im Petersburger Manuskript erkennbar ist und von Beginn an den Titel trug: *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey u. Bildhauerkunst*. Die ursprüngliche Fassung A dürfte diejenige sein, von der Winckelmann selbst Abschriften anfertigte, um sie zunächst dem Jesuitenpater Leo Rauch, Beichtvater des Königs und Dresdner Förderer Winckelmanns, und wohl auch Adam Friedrich Oeser zur Beurteilung zu geben. Darauf nimmt der rückblickende Brief vom 3. Juni 1755 Bezug: „Ich zeigte sie dem Beichtvater; er machte mir übermäßige Lobsprüche und animirte mich, dieselbe drucken zu lassen.“¹⁶ Leider ist uns kein Brief Winckelmanns zwischen dem 10. März und dem 3. Juni 1755 erhalten, der uns genauere Informationen zur Genese seines Erstlingswerkes gibt. In dem zitierten Brief heißt es weiter: „Ich legte von neuen Hand daran, und gab sie ihm. Es war in der Woche vor Ostern, daß man mir des Buchhändlers Verlangen eröffnete. Der Beichtv. versprach mir die Kosten zum Druck, und ich war gewillet, ihm die Schrift zu dediciren.“

Wie der Text dann „in der Woche vor Ostern“ aussah, nachdem er „von neuen Hand“ an ihn angelegt hatte, können wir mit Vorsicht aus den bereits erwähnten äußeren Indizien schließen. Im Petersburger

Manuskript bringt die Einleitung eine Huldigung an den „deutschen Titus“, den seit 1733 als König von Polen und Kurfürst von Sachsen regierenden Friedrich August II., der den „guten Geschmack“, der unter dem „griechischen Himmel“ geblüht hatte, nach Dresden geholt habe. Es sind Zufügungen auf 7 Blatt bzw. 14 Seiten im Text und auf den beiden ersten Seiten (p. 2r und 2v) erkennbar. Auf den ersten beiden Seiten stellte er die Bemühungen des sächsischen Königshauses um die Kunst- und Antikensammlung voran, die mit den bekannten Sätzen endet: „Die reinsten Quellen der Kunst sind geöffnet; glücklich ist wer sie findet u. schmecket. Diese Quellen suchen, heißt nach Athen reisen; u. Dreßden ist nunmehr Athen für Künstler[.] Der einzige Weg <zum guten> für uns groß ja wenn es mögl. ist, unnachahmlich zu werden ist die Nachahmung der Alten.“¹⁷ – Damit zielt die Forderung zur „*Nachahmung der Alten*“ explizit auf die Dresdner Antiken.

ZWEI FASSUNGEN IN EINEM HEFT

Das Petersburger Manuskriptheft beinhaltet also zwei Fassungen (A und B): Eine erste knappe Fassung A von beidseitig beschriebenen Seiten¹⁸, die in einer späteren Phase (Fassung B) überarbeitet und um zusätzliche Seiten erweitert wurde, also um mehr als das Doppelte anwuchs.

Die Fassung A wird eingeleitet mit einem Verweis auf den Vorrang der griechischen Kunst, die „Urbilder“, die die griechische Literatur und die Kunst im Gegensatz zu den nachahmenden Römern hervorgebracht habe, weshalb Künstler wie Michelangelo, Raffael und Poussin ihre Hochachtung entgegengebracht haben. Die idealische Schönheit griechischer Marmorstatuen gilt es verstehen und zu lernen, wie sie aus den besonderen Verhältnissen griechischer Kultur und des Klimas entstanden sei. Viele Faktoren hätten dazu beigetragen: neben dem Fehlen entstellender Krankheiten vor allem die allgemeine Freiheit der Sitten, insbesondere die Nacktheit der männlichen wie weiblichen jungen Leute bei Wettkämpfen, beim Training in den Gymnasien, ja selbst auf dem Theater, schließlich ihre in Freiheit entstandene „Menschlichkeit“, die sie veranlasste, keine Gladiatorenspiele zu veranstalten. Die Verknüpfung der Kunstproduktion mit dem Gedanken der Freiheit, die er in seiner Kunstgeschichte als eine geistige wie konkret politische Freiheit vertiefen wird, klingt hier bereits an. Die Künstler konnten sich in Gymnasien die schönsten nackten Modelle suchen, Künstler, die es aber zugleich vermochten,

über das schöne Naturvorbild hinaus idealische Schönheiten zu schaffen für die Darstellung von Göttern und Menschen.

Dieser Teil der Schrift nimmt die Hälfte der ersten Fassung ein und ist auch für die Fassung B und den Druck inhaltlich verbindlich geblieben. Noch fehlt der Vorspann („der gute Geschmack [...] Nachahmung der Alten“¹⁹) mit der Aufforderung zur Nachahmung der Griechen, wie sie in der zweiten Fassung bereits anklingt.²⁰ In der folgenden Erweiterung (Fassung B) kam es in diesem Teil nur zu kleineren Ergänzungen, etwa, dass bei frühen Christen Männer und Frauen zusammen unbekleidet getauft wurden, oder eine Passage zur auferlegten Regel griechischer Künstler, „Personen ähnlich und zu gleicher Zeit schöner zu machen.“ Das „sanfte Griechische Profil“ ist für Winckelmann zugleich die reale Wiedergabe der griechischen Natur, erst mit den Römern wich man in Absicht einer Porträtähnlichkeit davon ab: Wenn es „ohne Nachtheil der Ähnlichkeit nicht anzubringen war, folgten sie der Wahrheit der Natur.“²¹

So locker geschrieben dieser Teil einerseits ist, der sich mit Quellennachweisen zurückhält, so sorgfältig recherchiert sind Winckelmans Aussagen andererseits. Winckelmann kennt die zahlreichen Quellen aus der antiken, insbesondere griechischen Literatur zu diesem Thema, auch spätantike Quellen und die Sekundär- und Reiseliteratur, ohne dass sie genannt werden. Denn geschrieben hat er diesen Text nach eigenem Bekunden „ohne Bücher“. Selten irrt er oder überspannt die Interpretationsmöglichkeit der antiken Quellen.²² Vielmehr versteht er es geschickt, ein begeistertes, wenngleich stark überhöhtes Bild vom antiken Griechenland zu zeichnen: Die „Freiheit der Sitten“ und die durch Klima, Gesellschaft und Erziehung geprägten Schönheiten ihrer Einwohner und Kunstwerke machten seine Schrift auch für die folgenden Generationen so anziehend und lesenswert.

Es ist ein bemerkenswerter kulturgeschichtlicher Aufsatz zur antiken Kunst. Die antiken Skulpturen so allgemein als griechisch zu postulieren, sie normativ herauszuheben, ist für die Zeit eher ungewöhnlich. Dennoch gibt es auch Denkansätze zur Entwicklung der antiken Kunst, wie der oben genannte Realismus der Römer oder der Versuch, aus der Entwicklung der griechischen Tragödie von Aischylos zu Sophokles eine erste Idee für die frühe griechische Kunst zu schöpfen, eine Stelle, die sich allerdings nur im Petersburger Manuskript findet: „Vielleicht haben die ersten Griechischen Mahler nicht anders gezeichnet als ihr erster guter Tragicus gedichtet hat.“²³



Abb. 7: Antike Tuccia-Statue, Dresden, Stich bei Raymond Leplat
Илл. 7: Древняя статуя Туккии, Дрезден, гравюра Реймонда Леплата

Nach dem flüssig geschriebenen ersten Teil stockt der Text, es war für den Autor sichtlich kompliziert, den Übergang zu den folgenden künstlerischen Charakteristika antiker Statuen zu finden. Überhaupt ist der zweite Teil der beiden Petersburger Fassungen durch Wegstreichungen und Zusätze gekennzeichnet; man sieht, wie schwer es ihm fiel, die „Kennzeichen der Griechischen Meisterstücke“ zu formulieren. So begann er zunächst, die Maßverhältnisse antiker Skulpturen ansatzweise zu beschreiben.²⁴ Da Maßverhältnisse für die Unterscheidung von antiker und moderner Skulptur nicht wirklich etwas hergeben, hat er für die zweite Fassung (B) diesen Passus gestrichen und auch später nicht wieder aufgenommen.

Es folgen Ausführungen zum griechischen Kontur („Contour“), in der Fassung A nur knapp erläutert, dann stark erweitert. Winckelmann beschreibt den Körperkontur auch weiblicher Gewandfiguren, der Agrippina und der Dresdner „Vestalinnen“, eine wohl aus den antiken Quellen zur Kleidung übernommene Sichtweise, wenn er auf die hauchdünnen koischen

Wildseide-Gewänder verweist, die den Körper unter dem Gewand durchscheinen lassen. Das Besondere der griechischen „Draperie“, die Art des Faltenwurfs und der Faltenbildung, beschreibt er zudem an der Statue der sog. Tuccia in Dresden (Abb. 7) und erläutert die Faltenbildung mit einem speziellen Verfahren, das auf Charles Perrault zurückgeht²⁵, eine Erläuterung, die er aber für die zweite Fassung wohl als wenig überzeugend wieder gestrichen hat. Dafür findet sich in der Fassung B, ausgehend von der „vollkommenen Natur der Griechen“, ein Passus zur harmonischen Oberflächengestaltung der griechischen Statuen im Gegensatz zur Art der neueren Künstler.²⁶

In der älteren Fassung folgt nur knapp und in wenigen Sätzen der Abschnitt zur „edlen Einfalt und stillen Größe“ in Stellung und Ausdruck, allerdings bereits so klar formuliert wie in der späteren Druckfassung: Beide seien auch das „wahre Kennzeichen der Griechischen Schriften aus den besten Zeiten“. Und er schließt seine bekannte, auch später immer wieder benutzte Meeres- und Wassermetaphorik an: „So wie die Tiefe des Meers allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, eben so zeigt der Ausdruck in den Figuren der Alten bey allen Leidenschaften eine große u. <stille> gesetzte Seele.“²⁷ Erläutert hat er den „Stand der Ruhe“ als Idealzustand dann erst für die zweite Fassung, doch noch ohne konkretes Beispiel; erst für die Druckfassung bringt er die Laokoongruppe ins Spiel, um am Beispiel eines Denkmals anschaulich seine Begrifflichkeit zu erläutern.

Mit dieser bisherigen Gliederung stimmt das Petersburger Manuskript mit der späteren Druckfassung überein, weniger allerdings das folgende Kapitel zur neueren Malerei in ihrem Verhältnis zur antiken. Die Dresdner Sixtinische Madonna wird bereits in der Fassung A ausführlich beschrieben: Das „Auge, [...] diese Schönheiten [zu] empfinden“, hatte Raffael, wodurch er zur „Nachahmung der Alten gelangt ist [...]“, und er war so in der Lage, ein Werk wie die Sixtinische Madonna zu schaffen.²⁸ Es folgen in der Fassung A nur wenige Sätze zum Thema des Vergleichs der alten griechischen und der neueren Malerei²⁹, allerdings ohne Beispiele antiker Malerei zu nennen. Winckelmann schließt sich dem gängigen Urteil seiner Zeit an mit der Feststellung, die Malerei sei „zu einen höheren Grad der Vollkommenheit in neuern Zeiten“ gekommen.

Bemerkenswert sind die gestrichenen Passagen, die bei der erneuten Überarbeitung und Erweiterung für die folgende Fassung (B) vorgenommen wurden. In seinem ‚natürlichen‘ Verständnis als Gelehrter hatte



Abb. 8: Moderne Tuccia-Statue, Dresden, Stich bei Raymond Leplat

Илл. 8: Статуя Туккии нового времени, Дрезден, гравюра Реймонда Леплата

Winckelmann Meinungen seiner Vorgänger übernommen oder sich mit ihnen auseinandergesetzt. Auch vermerkte er Detailbeobachtungen, wie eine Ergänzung an der sog. Agrippina-Statue; sie wird nun als unwichtig gestrichen. Gestrichen wird auch die Kontroverse über die Qualität der antiken (Abb. 7) und modernen Statue (Abb. 8) der sogenannten Tuccia³⁰, die er mit Johann Wilhelm von Berger führte bzw. in seiner nur zehn Jahre zuvor erschienenen Schrift zu den Dresdner Antiken.³¹ (Abb. 9) Die Schrift von Berger, eines Wittenberger Gelehrten, der sich als Kunstberater und Agent für den Ankauf der italienischen Antikensammlungen für August den Starken einen Namen gemacht hatte, hatte Winckelmann gründlich studiert und manche Anregungen übernommen. Berger hatte auch die Leistung der Griechen für Kunst und Literatur betont („In diesen Sachen sind die Griechen den Römern überlegen und können sich diesen verdienstermaßen als Lehrmeister zeigen“) und explizit auch Homer über Vergil gestellt

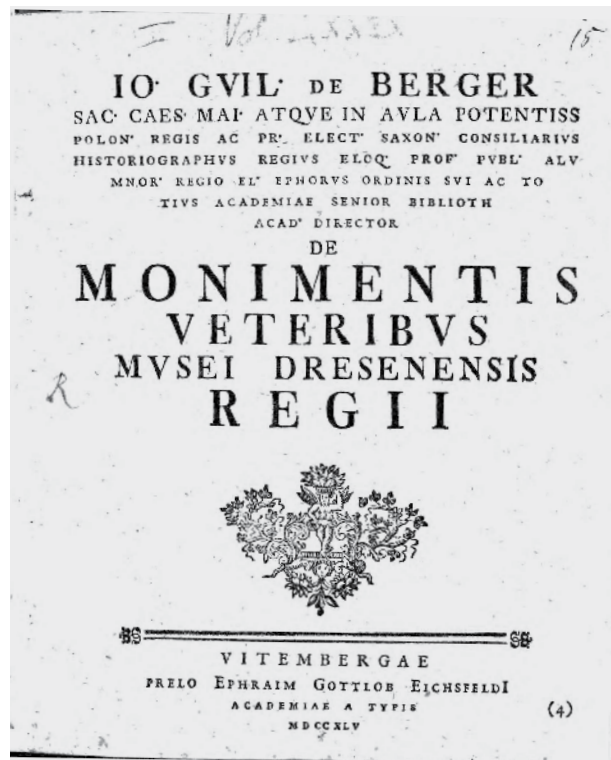


Abb. 9: Titelseite von Wilhelm von Bergers „De Monimentis Veteribus Musei Dresenensis Regii“, Wittenberg 1745

Илл. 9: Титульный лист издания Вильгельма фон Бергера „De Monimentis Veteribus Musei Dresenensis Regii“ (Виттенберг, 1745)

– beide Gedanken hat Winckelmann in der Fassung A übernommen und weitergeführt, allerdings ohne sich auf Berger zu beziehen.³² Seine Kritik an Bergers Meinung zur modernen Tuccia-Statue hat er in der Fassung B stark eingekürzt und in der Druckfassung völlig gestrichen, sein Name fehlt dann in den *Gedancken* gänzlich. Statt der sog. Tuccia beschreibt Winckelmann in der Fassung B die „Agrippina“-Statue, deren Haltung und Ausdruck er nun ausführlich weniger an der Figur selbst als vielmehr aus dem überlieferten Schicksal der älteren Agrippina und ihrem Hungertod in der Verbannung zu beschreiben sucht.³³

In der Druckfassung sind nur wenig Dresdner Antiken erwähnt. Doch es war Winckelmanns Absicht, seine Schrift aktuell und interessant für seine Leser durch noch unpublizierte Dresdner Kunstwerke zu machen. So rückte er gerade erworbene Werke in den Mittelpunkt, keine von Leplat³⁴ bereits gestochenen oder von Berger behandelten: Im Dezember 1754 hatte er erstmals die 1736 nach Dresden gelangten Herkulanerinnen sehen können und im Petersburger Manuskript mehrfach erwähnt, Textpassagen, die er für die Druckfassung sogar erweiterte.³⁵ Seine Be-

trachtungsweise ist dabei aufschlussreich: Sie stehen zunächst, nachdem die Erwerbungs-geschichte von Wien bis Dresden berichtet wird, für die hohe Kunst der griechischen Drapperie („allein was sie noch schätzbarer macht, ist die große Manier in ihren Gewändern“³⁶). Er hatte aber, wie er schrieb³⁷, seine Beschreibung nach Gipsen gemacht, die antiken Statuen gelobt, weil sie besser erhalten seien als all die berühmten Werke in Rom und vermerkt, dass die zwei kleinen Statuen „einander so ähnlich [sind], daß sie von einer Hand zu seyn scheinen.“³⁸ Nachdem die 1. Auflage der *Gedancken* gedruckt vorlag, sah er die Statuen im Original und diese Beobachtung erwies sich als Irrtum. Für die 2. Auflage musste er sich korrigieren und feststellen, dass die beiden Köpfe der kleineren Statuen „nicht von gleicher Güte sind. [...]. Es ist glaublich, daß [der eine] Kopf durch eine neuere wiewohl gute Hand gearbeitet und angesetzt worden.“³⁹

Diese Korrektur war das Ergebnis der Autopsie am Original und damit eine Erfahrung, die ihn nachhaltig beeinflusste und in Rom für sein archäologisches Herangehen verbindlich werden sollte. In der Tat handelt es sich bei den kleinen Statuen zwar um nach derselben Vorlage gearbeitete, aber nicht aus der gleichen Zeit und Werkstatt stammende Statuen, die eine hat einen römisch-kaiserzeitlichen, nicht zugehörigen Kopf, den man vor der Überführung nach Dresden eingesetzt hatte. Offenbar berührt von dieser notwendigen Korrektur, hinterfragte er im *Sendschreiben Gedanken* (anonym!) sogar die griechische Herkunft der Statuen („Es fehlet auch der Beweis, daß die Vestalen wirklich von der Hand eines griechischen Meisters sind.“⁴⁰), zweifelnd, ob sie aus großkörnigem griechischen Marmor oder nicht vielmehr aus italienischem Carrara-Marmor römisch seien; als römische Arbeiten verlieren die Statuen „nebst Ihrer Schrift [den *Gedancken*] einen großen Wert“.⁴¹ Er hinterfragt nun auch die Benennung als Vestalinnen, die er in den *Gedancken* stillschweigend übernommen hatte: „Man will sie nicht einmahl vor Vestalen halten.“ Damit war für ihn alles gesagt, in der *Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst* kommt er nicht mehr darauf zurück. Die Herkulanerinnen tauchen unter den Denkmälern der späteren *Geschichte der Kunst* nicht mehr auf.

Zu den Kunstaktualitäten in Dresden gehörte auch die Sixtinische Madonna Raffaels, die 1754 angekauft wurde. Winckelmann gab dem Gemälde bereits in der ersten Fassung eine erste angemessene Beschreibung und rühmte die Schönheit der Madonna

als eine gelungene Wiederaufnahme der idealischen Schönheit griechischer Kunst.⁴² Doch erst am Ende des 18. Jahrhunderts wurde das Gemälde allgemein gewürdigt und literarisch gefeiert.

Die überarbeitete und erweiterte zweite Fassung im Petersburger Manuskript gewinnt gegenüber der ersten an Inhalt, an klarer Diktion seiner eigenen Argumentation und deutlichen Formulierung zur Unterscheidung zwischen den Werken der Griechen und der Moderne. Denn Winckelmann hat nun klarer die Adressaten für seine Schrift im Blick: Die *Gedancken* sollen die „Aufmerksamkeit unserer Künstler u. Kenner der Kunst“ finden, um „die Verehrung der Denkmale der Griechen von dem ihr von vielen beygemeßenen Vorurtheil zu befreien“⁴³, er will die unterschiedlichen „Stimmen der Künstler“ aufzeigen, die sich der Antike angenähert oder sich von der Nachahmung der Antike entfernt hatten. Doch die explizite und begründete Forderung an die Künstler zur Nachahmung der Antike und damit das Kunstprogrammatische der Schrift findet sich erst in der Druckfassung, deren Genese uns mit dem Petersburger Manuskript deutlicher wird. In der Druckfassung heißt es: „Unsere Natur wird nicht leicht einen so vollkommenen Körper zeugen, dergleichen der Antinous Admirandus hat [...]. Ich glaube, ihre Nachahmung könne lehren, geschwinder klug zu werden [...]. Wenn der Künstler auf diesen Grund bauet, und sich die Griechische Regel der Schönheit Hand und Sinne führen lässet, so ist er auf dem Wege, der ihn sicher zur Nachahmung der Natur führen wird.“⁴⁴

LAOKOON – EINE ERGÄNZUNG FÜR DIE DRUCKFASSUNG VON 1755

Zwischen den beiden Petersburger Fassungen und dem Druck liegen Arbeitswochen im April und Mai 1755, in denen Winckelmann das Manuskript nochmals überarbeitete und erweiterte. Zwei erhalten gebliebene Manuskriptblätter in Genf⁴⁵ mit dem Text zur Laokoongruppe belegen seine Arbeitsweise, denn sie gehören zeitlich in diese Phase der Erweiterung. Es sind zwei Blätter unterschiedlicher Größe; das größere Blatt ist nur wenig kleiner als das Petersburger Heftformat, also zum Einfügen in ein solches Heft gedacht, übrigens auch aus dem gleichen Papier. Der Text veranschaulicht den in beiden Fassungen ohne Anschauung, aber treffsicher formulierten Passus zur Handlung und zum Ausdruck griechischer Kunst, jene „edle Einfalt u. eine stille Größe so wohl in der Stellung als im Ausdruck [...]“, der mit der aus Pseu-



Abb. 10: Manuskriptblatt mit Winckelmanns Zeichnung in Genf, Bibliotheca Bodmeriana

Илл. 10: Лист рукописи с рисунком Винкельмана, Bibliotheca Bodmeriana, Женева

do-Longin übernommenen Feststellung endet: „den Schmerz allein zu bilden, würde Parenthyrsis geworden seyn.“ (*Gedancken* ältere Fassung). Fast nahtlos fügt sich nun die Ausdrucksbeschreibung des Laokoon aus dem Genfer Text ein, ja in der späteren Druckfassung der *Gedancken* ahnt man kaum, dass die anschauliche Charakteristik des Ausdrucks, die so eindrucksvoll am Laokoon festgemacht wird, ein späterer Einfall ist, der berühmte Satz von der „edlen Einfalt und stillen Größe“, also Schlüsselbegriffe des Idealschönen, zunächst eine aus der antiken Literatur geschöpfte Imagination war.

Auf dem oberen Rand des Genfer Blattes fügte Winckelmann etwas später als Erinnerung den Vergilvers (Verg. Aen. 2,222) hinzu: „clamos simul horrendos ad sidera tollit“ („gleichzeitig schickt er grauenvolle Schreie hinauf zu den Sternen“), ein Vers, den er dann in der Druckfassung nicht zitiert, sondern – den Kopf des Laokoon im Blick – umdeutete: „Er erhebt kein schreckliches Geschrey, wie Virgil von seinem Laocoon singet.“ Er weist auf den gattungsspezifischen Unterschied zwischen Poesie und bildender Kunst hin, wie es fast 10 Jahre später auch Lessing ausführlich tun wird.

Interessant ist auf der Rückseite des größeren Genfer Blattes eine leider stark verblasste skizzenhafte

Bleistiftzeichnung (Abb. 10), die sicher von Winckelmanns Hand stammt. Mit etwas unsicheren Strichen – Winckelmann hatte zuvor gerade Zeichenunterricht von Oeser erhalten – ist links der eine, sich von der Schlange fast befreiende Sohn dargestellt; die Unsicherheit des Zeichners ist gut erkennbar. Rechts daneben eine Schrägansicht einer weiteren Figur, in der man das Motiv der die Beine des linken Sohnes umschlingenden Schlange erkennen möchte, wenn nicht das Sitzmotiv, der starke Oberschenkel und die Rückenlinie an Laokoon selbst denken ließen. Diese Skizze von zwei Figuren der Gruppe ist sicherlich nicht nach einem Stich, sondern nach einem Gipsabguss oder einer Nachbildung der Gruppe gemacht, wie man unschwer erkennen kann. Sie widerlegt die vertretene Meinung, Winckelmann habe diese Gruppe nur aus Stichwerken gekannt. Nach „Gipsen des Königs“ hatte Winckelmann seine Beschreibung der Herkulanerinnen gemacht und man könnte vermuten, dass er diese Zeichnung ebenfalls nach einem im Königlichen Schloss einstmals vorhandenen Gipsabguss gezeichnet hat, über den wir allerdings im Moment nichts weiter wissen. Was wir wissen ist, dass sich in Dresden eine 70,5 cm hohe Bronzenachbildung der Laokoongruppe aus der 1. Hälfte des 17.

Abb. 11: Laokoon-Gruppe, Bronze, 17. Jahrhundert, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung

Илл. 11: Группа Лаокоона, бронза, XVIII век, Государственные собрания, Дрезден, Собрание скульптур





Abb. 12: Seitenansicht der Laokoon-Gruppe, Bronze, 17. Jahrhundert, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung

Илл. 12: Группа Лаокоона, бронза, XVII век, вид сбоку, Государственные собрания, Дрезден, Собрание скульптур

Jahrhunderts befand (Abb. 11–12) und noch befindet, die 1714 von Raymond Leplat in Paris erworben wurde und zunächst im Grünen Gewölbe, dann in der Bildergalerie zu sehen war, also Winckelmann gut bekannt gewesen sein dürfte.⁴⁶

Der Druck seiner selbst finanzierten Erstlingschrift war Ende Mai bereits abgeschlossen und lag vor: „Den ersten Pfingst-Feyertag wurde die Schrift dem König übergeben und von mir selbst dem Minister, der es sehr gnädig aufnahm“⁴⁷, schrieb Winckelmann sichtlich stolz. Mit dem Werk startete die Karriere einer außerge-

wöhnlichen Gelehrtenpersönlichkeit; es wurde sogleich ins Französische übertragen und veranlasste den Dresdner Hofbuchhändler Walther 1756, sie Schrift neu herauszugeben – ergänzt durch eine von Winckelmann fingierte anonyme Gegenschrift, das *Sendschreiben Gedanken*, und eine Erwiderung unter dem Titel *Erläuterung*. Seine Schrift war in einer Sprache verfasst, die mit der Tradition barocker Gelehrsamkeit brach, er ersetzte diese durch eine klare wissenschaftliche Prosa, bemüht um Kürze und Verdichtung; er selbst nannte sie „königt“. Besonders die junge Generation von Künstlern und Literaten in Deutschland war von Winckelmanns Vision des antiken Griechenlands fasziniert. Die Schönheit des griechischen Marmors wurde zu einem Zauberwort der Zeit, insbesondere der deutschen Klassik.

Abgekürzte Literatur:

Br. = Johann Joachim Winckelmann, Briefe I–IV. In Verbindung mit Hans Diepolder hrsg. von Walther Rehm, Berlin 1952–1957. *Gedanken* = Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst, Dresden: Hagemüller 1755 (= *Dresdner Schriften* S. 55–78).

Sendschreiben Gedanken = Sendschreiben über die Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst (= *Dresdner Schriften* S. 83–104).

Erläuterung = Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung in der Malerey und Bildhauerkunst (= *Dresdner Schriften* S. 117–153).

Dresdner Schriften: Dresdner Schriften. Text und Kommentar, hrsg. von Adolf H. Borbein, Max Kunze und Axel Rügler, Darmstadt 2016, in: Johann Joachim Winckelmann, Schriften und Nachlass, hrsg. von der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, dem Archäologischen Institut und der Winckelmann-Gesellschaft, Stendal, Mainz, Darmstadt 1996 ff.; Bd. 9,1.

Anmerkungen:

1 „Пространная подлинная рукопись Винкельмана: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst. 17 листов. In 4-fo“ („Umfangreiches echtes Manuskript Winckelmanns: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst. 17 Blätter. In 4-fo“), in: Otčet imperatorskoj publicnoj biblioteki za 1851 god. Sankt Petersburg, 1852 S. 23–24 (Korf Modest Andreevič) (Anlage, zweite Paginierung im „Otčet“; kurze Beschreibung des Winckelmann-Manuskripts unter Nr. 24; der Titel ist hier gerade so geschrieben: „Gedanken“ ohne „c“ etc.).

2 Iogann I. Vinkel'man, Mysli o podražanii grečeskim proizvedenijam v živopisi i skulpture (rannjaja red.), Moskau 1992.

3 'Ėstetika Vinckel'mana i sovremenost'. Sbornik statej, hrsg. von V. V. Vanslov, V. P. Šestakov, Moskau 1994.

- 4 Konstantin Ju. Lappo-Danilevskij, Gefühl für das Schöne. Johann Joachim Winckelmanns Einfluss auf Literatur und ästhetisches Denken in Russland, Köln/Weimar/Wien 2007 S. 33.
- 5 *Dresdner Schriften*.
- 6 Aufschrift: „Teil Nr. 25 Frankfurt“.
- 7 Br. IV S. 357–360 Nr. 206.
- 8 Die Kassler Lobschriften auf Winckelmann, mit einer Einführung u. Erläuterung von Arthur Schulz, Berlin 1963 (Jahresgabe der Winckelmann-Gesellschaft 1963). Vgl. auch Jürgen Dummer, Johann Gottfried Herders Denkmal Johann Winckelmanns, in: Johann Joachim Winckelmann. Seine Wirkung in Weimar und Jena. hrsg. von Jürgen Dummer, Stendal 2007 (Schriften der Winckelmann-Gesellschaft 27) S. 127–133.
- 9 Carl August Böttiger, Wilhelm Gottlieb Becker. Eine biographische Skizze, in: Morgenblatt für gebildete Stände Nr. 150–151, 1813; Skulpturensammlung Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Katalog der antiken Bildwerke II: Idealskulptur der römischen Kaiserzeit 1, hrsg. von Kordelia Knoll, Christiane Vorster, Moritz Woelk, München 2011 S. 81–82.
- 10 Johann Gottfried Herder, Briefe. Bd. 15: Kommentar zu Bd. 8, bearb. von Günter Arnold, Weimar 2012 S. 505 Nr. 398a.
- 11 Dresden 1805–1809, 2 Bde.; 2. vermehrte Aufl. von seinem Sohn Winckelmann A. Becker, Leipzig 1832–37, mit 162 Kupfertafeln.
- 12 Gedanken vom mündlichen Vortrag der neuern allgemeinen Geschichte. Ein Fragment vom berühmten Winckelmann (aus dem Besitz Oesers), in: Erholungen, hrsg. von Winckelmann, G. W. Becker, Leipzig 1800, Bd. I S. 1–22. Dazu: *Dresdner Schriften* S. 249.
- 13 Br. I Nr. 107 S. 164–165.
- 14 An Johann Heinrich Meyer, Dresden, 15. 10. 1809; SLUB Dresden, Sondersammlungen, Mscr. Dresd. App. 70, 6a, Nr 70a); hilfreicher Hinweis von Johannes Rössler, Bern.
- 15 Br. I Nr. 114 S. 180, an Berendis, 25. Juli 1755.
- 16 Br. I Nr. 112 S. 175–176.
- 17 Manuskript Petersburg p. 3v (= *Dresdner Schriften* S. 32).
- 18 Im Manuskript die Seiten 3–4, 6, 8, 11, 13, 16–17.
- 19 p. 2r–2v (= *Dresdner Schriften* S. 31–32).
- 20 So p. 7r (= *Dresdner Schriften* S. 35): „[...] die Verehrung der Denkmale der Griechen von dem ihr von vielen beygemeßenen Vorurtheil zu befreien, und der Nachahmung derselben nicht bloß durch den Moder der Zeit ein Verdienst beyzulegen.“
- 21 p. 9r (= *Dresdner Schriften* S. 37).
- 22 Etwa die Erwähnung, auf dem Theater habe Sophokles nackt getanzt, die Winckelmann wohl Athenaios 1,20 f. entnommen hat, wonach Sophokles nach dem Seesieg bei Salamis (480 v. Chr.) nackt und mit Öl gesalbt zu Lyramusik um das Siegesmonument getanzt habe.
- 23 Weiter heißt es: „<Dieses aber ist der <Der> Unterschied aber ist <unter> zwischen uns und den Griechen ist <daß> sie giengen mit Riesen Schritten zur höchsten Vollkommenheit: Sophocles <wurde> gelangete noch bey dem Leben des Aeschylus zur höchsten menschlichen Vollkommenheit.>“ (p. 15v = *Dresdner Schriften* S. 42).
- 24 Gestützt auf Charles-Alphonse Du Fresnoys L'Art de Peinture, traduit en François, avec des remarques necessaires & tres-amplés, Paris 1668 und Dürers Proportionslehre: Vier Bücher von menschlicher Proportion, Nürnberg 1528.
- 25 Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences. Dialogues avec le poëme du siècle de Louis-le-Grand et une épître en vers sur le génie Bd. 1–4, Paris 1688–1698; im 1. Dialog Bd. 1, 1688 S. 181–182.
- 26 p. 10r (= *Dresdner Schriften* S. 39).
- 27 p. 13v (= *Dresdner Schriften* S. 66).
- 28 p. 16r und v (= *Dresdner Schriften* S. 43).
- 29 p. 17r und v (= *Dresdner Schriften* S. 45).
- 30 Die Statue der sog. Vestalin Tuccia in der Dresdner Antikensammlung (Raymond Leplat, Recueil des marbres antiques qui se trouvent dans la galerie du Roy de Pologne à Dresden, avec privilege du Roy, Dresden 1733 Taf. 56). Heute entrestauriert: a) kopflose Statue einer eilenden Peplosfigur (Inv. Hm 118) und b) Kopf einer Muse mit Kiefernkrantz, Typus Euterpe (Inv. Hm 135), s. Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Katalog der antiken Bildwerke II (wie Anm. 9) Nr. 53 S. 322–326 (Körper); S. 363–367 Nr. 61 (Kopf). – Die moderne Tuccia mit einem Schleier über dem Kopf im Großen Garten bildete Leplat (wie oben) als Taf. 206 ab; sie ist verschollen.
- 31 Johann Wilhelm von Berger, De Monumentis Veteribus Musei Dresenensis Regii, Vitembergae 1745 S. 21.
- 32 Berger (wie Anm. 31) S. 19: „Qua quidem re Graeci Latinis antistant, hisque se magistros dare merito possunt.“ und S. 18: „Figuras enim aspicere, cuiusvis est, operis artificium nosse mirarique, opificium peritorum, sed harum Figuras causas explicare [...]“.
- 33 Sog. Agrippina, heute als sitzende Nymphe, Typus Muse Dresden-Zagreb, gedeutet, Dresden Antikensammlung Inv. Hm 241. – W. deutete die nur allg. als Agrippina bezeichnete Statue modifiziert als ältere Agrippina, Mutter des röm. Kaisers Caligula (37–41 n. Chr.), s. Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Katalog der antiken Bildwerke II (wie Anm. 9) Nr. 73 S. 370–375 (Friederike Sinn).
- 34 Eine Ausnahme stellt die Statue der Agrippina dar, für die Winckelmann die Benennung konkretisierte und so neu ausdeutete.
- 35 Br. I Nr. 104 S. 159–160, an Berendis, 19. Dezember 1754: „Den vorigen Sonntag habe ich den Schatz von hiesigen Antiquen gesehen, unter denen 3 Vestas als Stück vom ersten Range aus dem Herculano sind. Diese sind in Printz Eugenii Hände gekommen, ehe noch viel Lerm von dieser großen Entdeckung gemacht worden. Von dessen Erben der Printzeß Soissons hat sie der König erhandelt und von Wien vor einigen Jahren hierher bringen lassen“; Br. I Nr. 110 S. 172, an Uden, 3. Juni 1755: „Der Raphael den ich beschrieben kostet etliche vierzigtausend Reichsthaler und ist hier und da schon schadhafft. Die Herculianischen Antiquen aber sind ganz unbeschädiget, welches keine von den schönsten Antiquen in Rom nicht ist, nicht der Laocoon, nicht der Apollo, nicht der Antinous. die Beschreibung ist nach sehr fleißigen Abgüßen in Gips die der König hat, gemacht. Künftig ein mehreres.“
- 36 p. 11v (= *Dresdner Schriften* S. 40).
- 37 Br. I Nr. 110 S. 172.
- 38 p. 12r (= *Dresdner Schriften* S. 40).
- 39 *Gedanken* S. 16 in der Anm. (= *Dresdner Schriften* S. 64).
- 40 *Sendschreiben Gedanken* S. 84.
- 41 ebd.
- 42 Sixtinische Madonna von Raffael, Öl auf Leinwand, entstanden zwischen 1512–1513. Staatliche Kunstsammlungen Dresden Gal.-Nr. 93; Angelo Walther, Die Sixtinische Madonna, in: Raffael zu Ehren, hrsg. von den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Dresden 1983 S. 7–21; Raffael. Die Sixtinische Madonna.

Geschichte und Mythos eines Meisterwerkes, hrsg. von Claudia Brink, Andreas Henning, München, Berlin 2005; Die Sixtinische Madonna. Raffaels Kultbild wird 500; [anlässlich der Ausstellung Die Sixtinische Madonna - Raffaels Kultbild wird 500, vom 26. Mai bis 26. August 2012 in der Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden], hrsg. von Andreas Henning, München 2012.

43 *Dresdner Schriften* S. 61.

44 *Dresdner Schriften* S. 62.

45 Woher sie stammen, ist nicht bekannt, sie befinden sich heute in der Fondation Martin Bodmer in Genf.

46 Freundlicher Hinweis von Kordelia Knoll, Dresden.

47 Br. I Nr. 112 S. 176.

ния Винкельмана.³ К. Ю. Лаппо-Данилевский упомянул о существовании этой рукописи, хранящейся в Национальной библиотеке, в своем обширном немецкоязычном труде о рецепции сочинений Винкельмана в России (2007).⁴ Несмотря на это рукопись оставалась неизвестной в Западной Европе. Текст, опубликованный Кузнецовым, нельзя признать удовлетворительным из-за недостаточно четкого разграничения добавленных и/или вычеркнутых пассажей, а также из-за неверных прочтений. Петербургский манускрипт был поэтому выверен по рукописи и заново опубликован в томе историко-критического издания сочинений Винкельмана.⁵

Рукопись (илл. 1) представляет собой тетрадь формата in octavo (размеры 21,0 см на 17,5 см). Желтоватая бумага без различимых водяных знаков имеет горизонтальные ребровидные полосы с интервалом между ними в пять сантиметров. Тетрадь состоит из двойных страниц, листы которых складываются вдвое сверху; в общей сложности это 19 листов и 38 страниц. Во всяком случае, внешние листы (р. 1–2 и р. 18–19) изготовлены из обыкновенной, не уплотненной бумаги — указание на то, что они были позднее добавлены для увеличения объема тетради (илл. 2). На 38 страницах (листы исписаны с обеих сторон), можно выделить две редакции текста: первая краткая редакция А, находящаяся всего лишь на восьми страницах (исписаны обе стороны листов), которая позднее была переработана (так возникла редакция В) и дополнена еще девятью страницами, т. е. возросла в объеме более чем в два раза. Первоначально тетрадь состояла всего из 8 листов или же 16 страниц; остальные листы были вставлены в нее во время второго этапа работы. Для того, чтобы „приобрести“ внешние поля для отсылок и добавлений, края страниц повсюду заломлены, так что выделились поля шириной в 4 см; кстати, римские тетради, как правило, разбиты по середине на два столбца. Черновые тексты писались Винкельманом позднее на лицевой стороне листа в один столбец слева; находящийся справа столбец, как и оборотная сторона листа, резервировались для добавлений и поправок. Текст же в петербургской тетради, напротив, последовательно записан на лицевых и оборотных страницах, почему основной текст второй редакции в силу предпринятых зачеркиваний и дополнений „прыгает“ то туда, то сюда.

Макс Кунце

НАЧАЛЬНЫЕ РЕДАКЦИИ „МЫСЛЕЙ О ПОДРАЖАНИИ ГРЕЧЕСКИМ ПРОИЗВЕДЕНИЯМ В ЖИВОПИСИ И СКУЛЬПТУРЕ“ В ПЕТЕРБУРГСКОМ МАНУСКРИПТЕ

ПЕТЕРБУРГСКАЯ РУКОПИСЬ

В 1851 г. Санкт-Петербургская Публичная библиотека (с 1992 Российская национальная библиотека) приобрела первую редакцию „Мыслей о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре“ И. И. Винкельмана (илл. 1), о чем в следующем году было сообщено в Отчете библиотеки.¹ В 1992 г. И. Н. Кузнецов подготовил текст рукописи к печати и снабдил его краткими комментариями. Как и первое издание этого сочинения, книга была опубликована в Москве частным образом тиражом в пятьдесят экземпляров.² Кузнецов сообщил об этом на Винкельмановском коллоквиуме, состоявшемся в Петербурге к 275-летию со дня рожде-

Также и в этом отношении этот манускрипт дрезденского периода отличается от римских рукописей Винкельмана. Пагинация была произведена кем-то другим, как и позднейшее сшивание.

СУДЬБА МАНУСКРИПТА В ЭПОХУ НЕМЕЦКОЙ КЛАССИКИ

В Российской национальной библиотеке в Петербурге хранится рукописная книга предложений Антона Бэра;⁶ она использовалась Иосифом Бэром (также франкфуртский книготорговец и главный поставщик книг для Санкт-Петербурга) для продажи манускриптов Публичной библиотеке. В общей сложности здесь перечислено 213 автографов; рукопись Винкельмана имеет № 211 и относится к тем немногим, сведения о которых были добавлены к перечню позднее. На титульном листе манускрипта штемпелем отмечено нахождение в собственности Антона Бэра (илл. 3). Антон Бэр (родился в 1815 г. во Франкфурте) был одним из известнейших немецких торговцев автографами; с 1845 г. он продавал автографы во Франкфурте, позднее также и в Париже.

Антоном Бэром, очевидно, сделана интересная запись, читающаяся по нижнему краю титульного листа: „Манускрипт Винкельмана. Надпись Гердера“ (илл. 3). Указание на Гердера относится к записанному выше названию „Мыслей о подражании“ и, вполне возможно, была сделана Иоганном Готфридом Гердером (1744–1803; илл. 4). Впрочем, название появляется еще раз на р. 3г, там, однако, почерк и орфография отличаются от р. 1, а рука Винкельмана несомненна (илл. 5). Гердер с юных лет был близко знаком с сочинениями Винкельмана. Еще в далекой Риге, в 24-летнем возрасте, под впечатлением убийства Винкельмана в Триесте в 1768 г. он сочинил „Похвальную песнь моему соотечественнику Иоганну Винкельману“.⁷ Стихотворение наполнено реминисценциями из знаменитых Винкельмановых описаний статуй, героизирует Винкельмана как „бога греков“ и провозглашает наступившую после его смерти „вторую длительную юность на небесах“. „Похвальная песнь“ оставалась неопубликованной также, как и „Памятник Иоганна Винкельмана“ (1778), посланный на конкурс Гессенского Общества древностей в Касселе и не имевший

успеха (илл. 6). Именно необычный жизненный путь и личность Винкельмана вызывали восхищение Гердера, но также и его описания статуй (по словам Гердера, их „энтузиазм нередко обольстителен“), а в особенности его первое сочинение, „Мысли о подражании“: „В этом сочинении, [...] кажется мне, заключена вся душа Винкельмана; Рим мог увенчать ее лишь венком учености или же плодами некоего древнего изречения. То, что предстояло или же хотелось увидеть Винкельману в Риме, он уже нес в себе“.⁸

Упоминание Гердера в петербургском манускрипте указывает на то, что Антон Бэр приобрел его из наследия Гердера. Откуда все же рукопись получил Гердер? Мы знаем, что незадолго до своей смерти в 1803 г. Гердер побывал в Дрездене, где посетил библиотеку, картинную галерею и собрание древностей и где он виделся с Вильгельмом Готлибом Беккером (1753–1813),⁹ профессором дрезденской Рыцарской академии (с 1782 г.) и инспектором дрезденского собрания древностей и слепков. При встрече они беседовали об этой рукописи, которую Гердер в письме от 25 сентября 1803 г. попросил одолжить ему на время после того, как вернулся в Веймар.¹⁰ Беккер приобрел известность как археолог благодаря своему трехтомному „Аугустеуму, содержащему дрезденские памятники“ (Дрезден, 1805–1809. Т. 1–2; 2-е изд.: Лейпциг, 1832–1837. Т. 1–2),¹¹ но также был и беллетристом. В 1800 г. он уже опубликовал „Мысли об устном изложении новейшей всеобщей истории“ Винкельмана с пометой „Из достояния Эзера“.¹² Оба сочинения достались ему из наследия скончавшегося в марте 1799 г. Адама Фридриха Эзера. Черновик „Мыслей о подражании“ он, как кажется, рассматривал как менее интересный и потому его не опубликовал. То, что Винкельман собирался оставить свои выписки у Эзера, отправляясь в Рим, доказывается одним из писем: уже 23 января 1755 г. он писал Берендису:¹³ „Я хочу оставить тебе все упомянутые исторические разработки вместе с моими старыми извлечениями у г-на Эзера [...]“.

То, что рукопись Винкельмана после смерти Гердера осталась среди его бумаг, можно заключить из неопубликованного письма Беккера 1809 г. к Генриху Мейеру, продолжившему после смерти Людвига Фернова собрание сочинений Винкельмана и потому интересовавшемуся

судьбой этого манускрипта. В этом письме Беккер сожалеет, что он не получил после смерти Гердера рукопись, одолженную тому.¹⁴

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ЧЕРНОВИКИ „МЫСЛЕЙ О ПОДРАЖАНИИ ГРЕЧЕСКИМ ПРОИЗВЕДЕНИЯМ В ЖИВОПИСИ И СКУЛЬПТУРЕ“

После того, как еще в Нётнице было принято решение о переходе в католичество — мучительные промедления при смене веры расстроили здоровье Винкельмана —, и так как теперь ничто не стояло на пути осуществления итальянских планов, он покинул в октябре 1754 г. Нётниц и тем завершил исторические изыскания, предпринятые им для Генриха фон Бюнау. Он переехал в Дрезден и с весны 1755 г. жил у художника Адама Фридриха Эзера. Свобода самому определять собственный распорядок дня, быстро восстановила его здоровье. Теперь он вдосталь пользовался Королевской библиотекой в Дрездене: „Я исключительно прилежно занимался в Дрездене и прочел все, на что простиралась мои аппетиты“ (в письме Берендису от 4 июня 1755 г.).¹⁵ Наряду с этим он наслаждался возможностью завязать разговор с дрезденскими художниками и учеными, прежде всего с Адамом Фридрихом Эзером, у которого он брал уроки рисунка и от которого услышал многое о технических аспектах искусства. По-видимому, от Эзера Винкельман узнавал об артистической жизни Вены и о ее художниках, что нашло отражение в его сочинениях. Отныне к кругу его знакомых принадлежали художник Кристиан Вильгельм Дитрих (1712–1774), с 1748 г. служивший инспектором Дрезденской галереи, Кристиан Людвиг фон Гагедорн (1712–1789), с 1764 г. управляющий художественными собраниями и академией искусств, а также Филипп Даниэль Липперт (1702–1785), признанный знаток древностей. Еще в первый год своего пребывания в Нётнице Винкельман хорошо изучил Дрезденскую картинную галерею, одно из лучших европейских собраний, и уже в 1752 г. составил описание лучших картин Дрездена, о которых он должен был преподавать младшему сыну Генриха фон Бюнау.

Одним из вариантов было сразу же, как и планировалось, отправиться в Италию. Но был и другой, а именно: поездку откладывать. В письме, уже цитированном выше, читаем:

„Меня подталкивают: я должен писать, мне желали бы найти издателя [...]“. Эти требования конкретизировались еще в том же месяце, а именно: Винкельмана попросили написать статью для ежемесячного издания. Это случилось накануне Пасхи. В письме далее говорится: „Зачин этого труда предназначался для мелкого книжного торговца в Дрездене; я набросал его по просьбе одного знакомого, чтобы придать весу одному ежемесячнику [...]“. Так возник набросок статьи на новую тему, статьи, которая, казалось, поначалу должна была стать весьма краткой, которую можно распознать в петербургской рукописи и которая с самого начала имела название „Мысли о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре“. Начальная редакция А, возможно, была той самой, с которой Винкельман сам снял копии, чтобы сначала отдать ее на суд священнику-иезуиту Лео Рауху, духовнику короля и дрезденскому покровителю Винкельмана, а также, видимо, и Адаму Фридриху Эзеру. Об этом можно заключить из ретроспективного письма от 3 июня 1755 г.: „Я показал ее духовнику, он чрезмерно хвалил меня и побуждал меня опубликовать ее“.¹⁶ К сожалению, до нас не дошло ни одного письма Винкельмана, написанного в промежутке между 10 марта и 3 июня 1755 г., которое дало бы нам информацию о рождении его „первенца“. В цитированном письме читаем далее: „Я по-новому переделал ее и отдал ему. Как раз в неделю перед Пасхой мне сообщили требования книготорговца. Духовник обещал мне, что издержки на печать будут оплачены, и я захотел посвятить ему мое сочинение“.

Как текст выглядел „в неделю перед Пасхой“, после того как Винкельман „по-новому“ его переделал, мы можем с осторожностью заключить по уже упомянутым внешним указаниям. В петербургской рукописи предисловие содержит славословие „немецкому Титу“ Фридриху Августу II, с 1733 г. королю Польши и курфюрсту Саксонскому, перенесшему „хороший вкус“, расцветший под „греческим небом“, в Дрезден. Различимы добавки в тексте на семи листах (14 страницах) и на двух начальных листах (р. 2r и 2v). На двух начальных страницах он отметил собиранье королевским домом Саксонии предметов искусства и древностей, написав в заключение две знаменитые фразы: „Чистейшие родники искусства отворены; счастлив тот, кто их

отыщет и вкусит. Искать этих родников значит отправляться в Афины; отныне же Дрезден в большей мере Афины для художников. Единственный путь [к добру] для нас, стать великими, и даже, если возможно, неподражаемыми, — это подражание древним¹⁷ (цитируем по петербургской рукописи). Тем самым требование подражания древним эксплицитно нацелено на дрезденские антики.

ДВЕ РЕДАКЦИИ В ОДНОЙ ТЕТРАДИ

Итак, Петербургский манускрипт содержит две редакции (А и В): первая краткая редакция А — это всего восемь страниц (3–4, 6, 8, 11, 13, 16–17; листы исписаны с обеих сторон).¹⁸ Через некоторое время она была переработана в редакцию В, и к ней прибавилось еще девять страниц, т. е. она более чем вдвое увеличилась в объеме.

В редакции А говорится о превосходстве греческого искусства и о „прообразах“, созданных греческими литературой и искусством в отличие от подражателей-римлян, почему такие художники, как Микеланджело, Рафаэль и Пуссен высказали их высокую оценку. Важно научиться постигать идеальную красоту греческих мраморных изваяний так, как они возникли благодаря особым условиям греческой культуры и климата. Этому способствовали многие факторы: наряду с отсутствием уродующих болезней прежде всего всеобщая свобода обычаев, в особенности обнаженность юных как мужских, так и женских тел на соревнованиях и во время упражнений в гимназиях, да, даже и в театре, и, наконец, их „человечность“, порожденная свободой, не позволяла грекам устраивать гладиаторские игрища. Увязывание создания произведений искусства с идеей свободы слышится уже здесь; эта мысль будет углублена в его истории искусства, где свобода будет понята как духовная и одновременно конкретная политическая. Художники могли себе отыскивать наиболее красивые обнаженные модели в гимназиях — художники, которые, однако, в то же время были способны, выходя за грани прекрасной природы, создавать идеальные красоты для изображения богов и людей.

Эта часть сочинения занимает половину первой редакции, но ее идеи неотторжимы от содержания как редакции В, так и печатного текста. Еще отсутствует вводная часть („хороший

вкус [...], подражание древним“; р. 2r–2v)¹⁹ с требованиями подражания грекам в том виде, как они зазвучат уже во второй редакции.²⁰ При последующем расширении текста (редакция В) в этой части теперь были сделаны небольшие дополнения, как, например, о том, что у первых христиан мужчин и женщин крестили вместе нагими, или же пассаж об установившемся у греческих художников правиле „изображать людей похожими на себя и в то же время более красивыми“. В то же время „кроткий греческий профиль“ для Винкельмана верное изображение греческой природы; лишь при римлянах, вознамерившись передать портретное сходство, отклонились от него: если же его „нельзя было изобразить без ущерба для сходства, следовали они природной правде“ (р. 9r).²¹

Сколь ни непринужденно, с одной стороны, написана эта часть, не содержащая отсылок к первоисточникам, столь же тщательно, с другой стороны, обоснованы высказывания Винкельмана его разысканиями. Винкельману известны многочисленные произведения античной, в первую очередь греческой литературы, содержащие сведения на эту тему, а также позднеантичные источники, научные сочинения и описания путешествий, хотя он и не называет их. Ибо, по его собственному признанию, он создал этот текст „без книг под рукой“. Он редко заблуждается, а, интерпретируя, редко извлекает из античных источников то, что в них не содержится.²² В большей степени ему удается умело нарисовать восторженный, хотя и сильно идеализированный образ Древней Греции: мысль о том, что красота греков и произведений их искусства была порождена „свободой обычаев“, климатом, общественным устройством и воспитанием, сделала „Мысли о подражании“ для последующих поколений столь притягательными и заслуживающими чтения.

„Мысли о подражании“ — замечательное историко-культурное сочинение об античном искусстве. Утверждать античную скульптуру как греческую столь общим образом, подчеркнуть ее нормативный характер — это, скорее, необычно для эпохи. Все же есть и предпосылки для исторического постижения развития античного искусства, как, например, вышеупомянутый реализм римлян или же попытка почерпнуть первоначальную идею раннего греческого искусства из развития греческой трагедии от Эсхила

к Софоклу — хотя это место находится лишь в петербургском манускрипте: „Первые греческие художники, возможно, рисовали не иначе, чем их первый хороший трагический поэт“.²³

Плавность изложения первой части нарушается; очевидно, что у автора возникли затруднения при переходе к последующим художественным описаниям древних статуй. В целом для второй части обеих петербургских редакций характерно обилие зачеркиваний и вставок; мы видим, сколь непросто было Винкельману сформулировать „характерные черты греческих шедевров“. Так, поначалу он начал отчасти описывать пропорции античных статуй.²⁴ Так как пропорции впрямь мало что дают для сопоставления античных скульптур и скульптур Нового времени, он зачеркнул этот пассаж в редакции В и позднее его в основной текст не включал.

Дальнейшие размышления о греческом контуре были пояснены в редакции А лишь кратко, а затем значительно расширены. Винкельман также описывает абрис тел драпированных женских фигур (Агриппины и дрезденской так называемой Весталки) — ракурс, по-видимому, заимствованный из античных источников, описывавших одежду, дающий о себе знать, когда он упоминает тончайшие покровы из дикого косского шелка, из-под которых просвечивает тело. Особенности греческой „драппери“, рисунка складок и их образования, он к тому же описывает, обратившись к статуе так называемой Туккии в Дрездене (илл. 7). Винкельман поясняет образование складок специфическим приемом, в чем следует Шарлю Перро;²⁵ объяснение, которое он, как кажется, счел малоубедительным для второй редакции и которое снова вымарал. Вместо этого в редакции В находится опирающийся на утверждение о „совершенной природе греков“ пассаж о гармонии внешних плоскостей греческих статуй, в противоположность к тому, что видим у мастеров Нового времени.²⁶

В более поздней редакции далее следует краткий, состоящий из немногих фраз отрывок о „благородной простоте и спокойном величии“ в осанке и в выражении, уже, правда, столь же ясно сформулированный, как и в печатной версии: и то, и другое — „подлинными отличительными чертами греческих литературных произведений наилучшей поры“. Далее Винкельман использует свою знаменитую морскую и водную

метафорику, которую позднее применяет снова и снова: „Подобно тому, как в любое время глубина моря остается спокойна, как бы еще ни бушевала поверхность, так и выражение статуй у древних показывает, при всех их страстях, великую и <спокойную> успокоенную душу“.²⁷ „Состояние покоя“ Винкельман разъяснил позднее во второй редакции, но все-таки без конкретного примера; лишь для печатной версии он обращается к группе Лаокоона, чтобы на примере одного памятника наглядно объяснить свой понятийный аппарат.

Членение текста в петербургском манускрипте до сего места совпадает с позднейшей печатной версией; в меньшей степени это можно утверждать о последующей главе о новейшей живописи в ее отношении к древней. Дрезденская „Сикстинская Мадонна“ подробно описывается уже в редакции А: Рафаэль обладал „оком, способным воспринять эти красоты“, почему он „достиг подражания древним“ и потому-то ему было по силам создать такое произведение, как „Сикстинская Мадонна“.²⁸ В редакции А следуют лишь немногие фразы на тему сравнения древнегреческой и новейшей живописи;²⁹ правда, образцы античной живописи не называются. Винкельман присоединяется к мнению своей эпохи, утверждая, что живопись „в новейшие времена достигла более высокой степени совершенства“.

Примечательны зачеркнутые пассажи, которые при дальнейшей переработке и расширении были использованы для последующей редакции В. Опираясь на свой природный ум, Винкельман-ученый либо перенимал мнения своих предшественников, либо критически анализировал их. Он также помечал частные наблюдения, как, например, дополнение о так называемой статуе Агриппины; теперь оно зачеркивается как малосущественное. Вычеркнута оказывается и полемика о качестве древней (илл. 7) и современной статуи так называемой Туккии (илл. 8),³⁰ которую он вел с сочинением Иоганна Вильгельма фон Бергера о дрезденских антиках, опубликованным лишь на десять лет ранее (илл. 9).³¹ Книгу фон Бергера, виттенбергского ученого, сделавшего себе имя в качестве советника и агента по приобретению итальянских собраний древностей для Августа Сильного, Винкельман проштудировал весьма основательно; некоторые ее положения оказались для него

плодотворными. Фон Бергер также подчеркивал достижения греков в области искусства и литературы („В этом греки превосходят римлян и могут по заслугам почитаться их учителями“) и также эксплицитно ставил Гомера выше Вергилия — обе эти мысли Винкельман перенял и развил в редакции А „Мыслей о подражании“, хотя и не ссылаясь на фон Бергера.³² Критику мнения фон Бергера о современных статуях Туккии в редакции В он сильно сократил, а из печатной версии полностью исключил, почему имя фон Бергера в „Мыслях о подражании“ совершенно отсутствует. Вместо этого Винкельман в редакции В описывает статую так называемой Агриппины, осанку и выражение которой он теперь пытается описать в подробностях, но не столько по самой фигуре, сколько опираясь на сохранившиеся рассказы о судьбе Агриппины в преклонном возрасте и о ее голодной смерти в изгнании.³³

В печатной версии дрезденские антики упоминаются реже, чем в петербургских редакциях. Все же намерение Винкельмана состояло как раз в том, чтобы сделать свое сочинение актуальным и увлекательным для читателей за счет неопубликованных произведений искусства, хранившихся в Дрездене. В центре внимания оказываются поэтому не произведения, уже отгравированные Леплатом³⁴ или рассмотренные фон Бергером. В декабре 1754 г. он впервые смог увидеть Геркуланок, прибывших в 1736 г. в Дрезден; в петербургском манускрипте он их многократно упоминает, а для печатной версии эти пассажи он существенно расширил.³⁵ Манера созерцания этих статуй весьма содержательна: после того, как рассказана история их приобретения в Вене для Дрездена, они рассматриваются как пример высочайшего искусства драпировки у греков („но что придает им еще большую ценность, так это величественность их одеяний“.³⁶ Но как он сам писал,³⁷ он сделал свое описание по гипсовым слепкам; он восхвалял эти античные статуи, ибо они сохранились лучше, чем все знаменитые статуи Рима, и отметил, что хотя эти две малые статуи „столь сходны друг с другом, что, кажется, они изваяны одной и той же рукой“.³⁸ После того, как первое издание „Мыслей о подражании“ было отпечатано, он увидел оригиналы статуй, и обнаружилась ошибочность его наблюдений. Во второе издание ему пришлось внести поправки, констатируя, что обе головы малых статуй „не равного

достоинства“: „Вероятно, одна голова была сработана и приставлена иной, но умелой рукой“ (прим. ко 2-му изд.).³⁹

Это уточнение было результатом самоличного осмотра оригинала и потому опытом, надолго на него повлиявшим и призванным стать обязательным для его археологического подхода в Риме. В действительности речь идет о статуях малого размера, хотя и изготовленных по одному и тому же образцу, но не в одно и то же время и не в одной и той же мастерской; к одной из них перед передачей в Дрезден присоединена голова, к ней не принадлежащая, сделанная в Риме в эпоху цезарей. Винкельман, со всей очевидностью, очень взволнованный этим необходимым уточнением, ставил под вопрос в „Послании по поводу „Мыслей о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре““ (анонимно!) даже греческое происхождение статуи („Также отсутствует доказательство, что Весталки были в действительности изваяны рукой греческого мастера“.⁴⁰), сомневаясь, изготовлены ли они из крупнозернистого греческого мрамора, или же, скорее, из итальянского каррарского и не римские ли они; в качестве римских произведений эти статуи теряют, „вместе с посвященным им сочинением <„Мыслями о подражании“> их большую ценность“.⁴¹ Он задумывается теперь, правомерно ли именовать их Весталками, название, принимаемое в „Мыслях о подражании“ по умолчанию: „Их даже не хотят считать весталками“. Этим для него было все сказано, в „Пояснении к „Мыслям о подражании произведениям греческой живописи и скульптуры““ он более не возвращается к этому вопросу. Геркуланок более нет и среди памятников, обсуждаемых в позднейшей „Истории искусства древности“.

К дрезденским художественным новопробретениями принадлежала и „Сикстинская мадонна“ Рафаэля, купленная в 1754 г. Уже в первой редакции „Мыслей о подражании“ Винкельман посвятил картине должное описание и восславил красоту Мадонны как удавшийся возврат к идеальной красоте греческого искусства.⁴² Все же лишь в конце XVIII столетия картина была удостоена всеобщего признания и литературного чествования.

Переработанная и расширенная редакция петербургского манускрипта — в сравнении с первой — обретает и большую содержательность, и

большую ясность его собственной аргументации и четкость формулировок для различения древнегреческих и новейших произведений. Ибо Винкельман теперь яснее видит своих адресатов: „Мысли о подражании“ должны „привлечь внимание наших художников и знатоков искусства“ для того, чтобы „освободить почитание греческих памятников от многочисленных предрассудков, которыми их наделили“.⁴³ Он хочет сделать наглядными „голоса художников“, которые приблизились к древности или же отделились от подражания ей. Однако эксплицитное и аргументированное требование к художникам подражать древности, то, что является программным для искусства в „Мыслях о подражании“, находится уже в печатной версии; генезис этого требования нам проясняет петербургский манускрипт. Там говорится: „Нашей природе не легко продемонстрировать столь совершенное тело, каким обладает Антиной Дивный, Antinous Admirandus [...]. Подражание [...] могло бы, я полагаю, быстрее научить мудрости [...]. Если художник исходит из этих соображений и предоставляет руке и рассудку руководствоваться греческим канонам красоты, то он находится на пути, который неизбежно приведет его к подражанию природы“ (пер. И. Е. Бабанова).⁴⁴

ЛАОКООН — ПРИБАВЛЕНИЕ К ПЕЧАТНОЙ РЕДАКЦИИ 1755 Г.

После окончания работы над двумя петербургскими редакциями и печатанием „Мыслей о подражании“ пролегло несколько недель упорного труда в апреле и мае 1755 г., в течение которых Винкельман еще раз переработал и дополнил манускрипт. Два рукописных листка о группе Лаокоона, дошедшие до нас и хранящиеся в Женеве,⁴⁵ предоставляют в наше распоряжение сведения о манере его работы, ибо они как раз принадлежат к моменту, когда рукопись пополнялась. Это два листка различной величины; больший лист немногим меньше, чем формат петербургской тетради, т. е. он предназначался для включения в такую же тетрадку, во всяком случае, сорт бумаги листка тот же самый. Текст иллюстрирует пассаж об осанке и выражении греческих статуй, более четко сформулированный в обеих редакциях; он касается „благородной простоты и спокойного величия

как в осанке, так и в выражении“ и оканчивается пассажем, заимствованным из Псевдо-Лонгина: „воплощать одно только страдание, это и был бы Parenthysis“ (так в первой печатной версии „Мыслей о подражании“ на с. 42). Описание выражения Лаокоона из женевского листка теперь столь органично включено в текст, что читатель более поздней печатной редакции „Мыслей“ теперь почти даже и не подозревает, что зримая характеристика выражения статуй, столь впечатляюще прикрепленная к Лаокоону, — это позднейшая вставка, а также что знаменитая фраза о „благородной простоте и спокойном величии“, и, как следствие, одно из ключевых понятий теории идеально прекрасного, была поначалу порождением воображения, вдохновленного античной литературой.

По краю сверху от текста Винкельман приписал несколько позже для памяти стих Вергилия (Verg. Aen. 2,222): „*clamores simul horrendos ad sidera tollit.*“ („одновременно воссылает он ужасающие вопли к звездам“), стих, который он потом не цитирует в печатной редакции, но, имея перед глазами голову Лаокоона, переосмыслиет: „Он не испускает ужасного вопля, как поет Вергилий о своем Лаокооне“. Он указывает на родовое различие между поэзией и изобразительными искусствами, как это почти десять лет спустя в развернутом виде сделает и Лессинг.

Заслуживает интереса набросок рисунка, к сожалению, сильно выцветшего, на обратной стороне большего по размеру женевского листка (илл. 10); он, несомненно, был сделан Винкельманом. Несколько неуверенными штрихами (как раз незадолго до того Эзер преподавал Винкельману уроки рисования) слева изображен один из сыновей, почти освободившийся от змеи; неуверенность рисовальщика хорошо видна по голове, несколько смещенной. Рядом справа наклонный рисунок другой фигуры, в которой можно было бы угадать мотив змеи, ног, обхваченных змеей, как у сына слева, если бы сидячее положение, мощные бедра и линия спины не приводили на ум самого Лаокоона. Как нетрудно распознать, этот набросок, конечно же, сделан не по какой-то гравюре, но по гипсовому слепку или по копии группы. Этим опровергается распространенное мнение о том, что Винкельман знал Лаокоона только по гравюрам. По „королевским гипсам“ Винкельман сделал описание Геркуланок и можно было бы предпо-

ложить, что этот рисунок он также сделал по гипсовому слепку, некогда имевшемуся в королевском дворце, слепку, о котором, правда, мы ничего более не знаем. Что мы знаем, так это то, что в Дрездене находилась и по сей день находится бронзовая копия первой половины XVII в. высотой 70,5 см (илл. 11–12). Она была приобретена в 1714 г. Раймондом Леплатом в Париже и поначалу ее было можно видеть в Зеленом своде, а затем в картинной галерее, следовательно, она могла быть хорошо известна Винкельману.⁴⁶

Печатание его первого сочинения, оплаченное из собственных средств, в конце мая было уже окончено; тираж был готов: „В первую пятницу после Троицы книжка была передана королю и поднесена мною лично министру, принявшему ее весьма благосклонно“⁴⁷ — писал Винкельман явно с гордостью. Это сочинение положило начало карьере выдающегося учено-

го; оно было тотчас переведено на французский язык и побудило дрезденского книгоиздателя Вальтера переиздать его в 1756 г. — дополненное мнимо анонимным „Посланием по поводу „Мыслей о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре““, в действительности написанным самим Винкельманом, а также „Пояснением к „Мыслям о подражании произведениям греческой живописи и скульптуры“ и ответом на „Послание““. Его книга была написана языком, порывавшим с традицией барочной учености; он создает взамен ясную научную прозу, заботится о ее краткости и содержательности, сам Винкельман называл ее „зернистой“. В особенности юное поколение художников и литераторов Германии было увлечено его образом Древней Греции. Красота греческого мрамора стала магическим словом для целой эпохи, в особенности же для немецкой классики.

