

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 MORGENSTERNS (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

ВИНКЕЛЬМАН И ГЛЕБ УСПЕНСКИЙ: ОБ ОДНОЙ 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 СТАТУЯ ВИНКЕЛЬМАНА В ФАСАДЕ НОВОГО ЭРМИТАЖА В КОНТЕКСТЕ ПОРТРЕТНЫХ СТАТУЙ) .....	281
---	-----

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

Abbildungsnachweis .....	296
--------------------------	-----





## LEO VON KLENZE UND DIE WINCKELMANN-STATUE IN DER FASSADE DER NEUEN ERMITAGE IM KONTEXT DER BILDNISSTATUEN

### DIE WINCKELMANN-STATUE UND DER NEUBAU DER ERMITAGE

In der äußersten rechten Nische der Südfassade der Sankt Petersburger Ermitage befindet sich eine Statue mit einer Sockelinschrift, die den Dargestellten als „Winckelmann“ ausweist (Abb. 1). Zum Zeitpunkt der Tagung war die Nische leer, da die Zinkfigur wegen starker Verwitterungen und Beschädigungen restauriert werden musste. Mittlerweile steht an dieser Stelle eine Kopie der Statue.<sup>1</sup>

Bei dem 1.70–1.80 m hohen Zingguss handelt es sich um eine stehende männliche Person, bekleidet mit Hemd, Jabot, Rock und Schuhwerk des 18. Jahrhunderts. Um seine Hüften ist ein antikes Himation gewunden, das den Unterkörper bedeckt und in der Faltenführung das ponderierte Standmotiv betont. Der rechte Arm stützt sich auf einen antiken Knabentorso, der linke ist angewinkelt und führt mit der Hand einen Redegestus aus. Die füllige Frisur mit tiefen ‚Geheimratsecken‘ ist zum Hinterkopf gekämmt. Auf reifes Alter verweisen zudem die Stirnfalten in dem schmalen Gesicht mit großen, weit auseinanderstehenden Augen, Nasolabialfalten und einem in den Winkeln leicht nach unten gezogenen Mund.

Gäbe es nicht die Inschrift, würde man die Figur nur schwerlich mit Johann Joachim Winckelmann identifizieren, denn der Kopf hat keinerlei Ähnlichkeit mit den zu Lebzeiten geschaffenen Porträts des Gelehrten. Lediglich der Redegestus erinnert, wie schon Arthur Schulz beobachtet hat, an das Gemälde

von Anton von Maron.<sup>2</sup> Es handelt sich vielmehr um eine Art Idealporträt, zu dem auch der heroisierende antike Mantel passt.

Den Entstehungsprozess der Statue hat Liudmilla Davydova bereits 2002 in den *Mitteilungen der Winckelmann-Gesellschaft* dargelegt.<sup>3</sup> Das zugrundeliegende Quellenmaterial, die Fonds des Russischen Staatlichen Historischen Archivs (RGIA), hat Sergej G. Federov in seiner Publikation von 2003 listenmäßig erfasst.<sup>4</sup> Der Werdegang der Entstehung sei aus der zum Teil verwirrenden Aktenlage hier noch einmal kurz referiert:

Nachdem im Dezember 1837 ein Großbrand in Sankt Petersburg weite Teile der Residenz zerstört hatte, begann Zar Nikolaus I. (reg. 1825–1855) mit dem Wiederaufbau des Winterpalais. Im gleichen Zuge wurde auch eine Neukonzeption der kaiserlichen Kunstsammlung durch einen Museumsneubau angestrebt. Nikolaus wählte hierfür den Hofbauintendant und Leiter der Obersten Baubehörde Bayerns Leo von Klenze (1784–1864) (Abb. 2).<sup>5</sup> Schon 1834 waren Klenze und sein preußischer Konkurrent Schinkel in Abwesenheit zu auswärtigen Mitgliedern der Akademie der Künste Sankt Petersburg berufen worden. 1838 besuchte Nikolaus München und besichtigte dort die von Klenze errichteten Gebäude der Glyptothek und Pinakothek. Der Zar, sehr angetan von den bayrischen Museumsneubauten, lud den Architekten nach Sankt Petersburg ein.<sup>6</sup> 1839, während Klenzes ersten von insgesamt sieben Aufenthalten in Sankt Petersburg, wurde ihm das Bauprojekt angetragen. Die Arbeit erfolgte in München, korrespondierend dazu



Abb. 1: Johann Joachim Winckelmann, Zinkstatue von Nikolai Ustinov (?) nach Entwurf von Leo von Klenze, Südfassade der Neuen Ermitage, St. Petersburg vor der Restaurierung

Илл. 1: Иоганн Иоахим Винкельман, цинковая статуя работы Николая Устинова (?) по эскизу Лео фон Кленце, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, южный фасад

wurde in Sankt Petersburg eine Baukommission gegründet. Planungen und Rohbau erfolgten 1839–1845, die Innenausstattung 1848–1851.

Die Konzeption der Statuenausstattung der Außenfassade mit insgesamt 28 Figuren in Nischen und auf Sockeln erarbeitete Klenze 1840–1843.<sup>7</sup> Die Südfassade bildete damals die repräsentative Eingangsseite mit dem Portikus als Haupteingang (Abb. 3), der verziert ist mit den berühmten Atlanten von Alexander Terebenjew aus poliertem Serdabolischen Granit. Rechts und links des Portikus gliedern jeweils drei rechteckige Figurennischen die Südfassade als Standorte für Statuen renommierter Persönlichkeiten von der Antike bis in die jüngste Vergangenheit: die griechischen Bildhauer Oinades, Smilis, Daidalos, die nachantiken Graphiker Marcantonio Raimondi (1475/80 bis vor 1534) und Raffaello Morghen (1768–1833) – sowie den Altertumsgelehrten Johann Joachim Winckelmann (1717–1768).

Bei der Herstellung der Figuren bestand Klenze darauf, dass er nicht nur seine Entwurfszeichnungen nach Sankt Petersburg schickte, sondern dass auch alle kleinen Modelle unter seiner Aufsicht in München angefertigt werden sollten: „Damit die kleinen Modelle der Fassadenstatuen meinem Entwurf der Statuen in Kostüm, Form und Proportion entsprechen, sollen sie unter meiner Aufsicht ausgeführt werden, denn es ist unmöglich, dass ein anderer Künstler sich meine Ideen vollkommen aneignen und die Harmonie plastischer und architektonischer Formen ausgestalten könne.“<sup>8</sup> Nach Klenzes eigenhändigen Entwurfsskizzen wurden die ca. 45 cm großen Gipsmodelle von dem bayrischen Bildhauer Johannes von Halbig 1844–1849 in Mün-

Abb. 2: Leo von Klenze, historische Fotografie

Илл. 2: Лео фон Кленце, прижизненная фотография



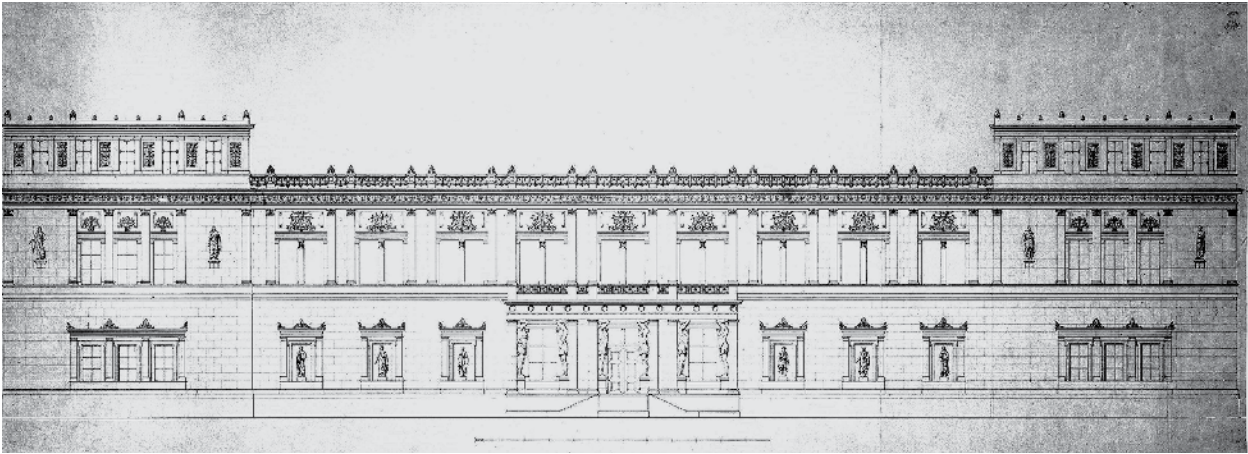


Abb. 3: Leo von Klenze, Ausführungsentwurf der Südfassade der Neuen Eremitage, Federzeichnung um 1840, Staatliche Graphische Sammlung München

Илл. 3: Лео фон Кленце, проектный эскиз южного фасада Нового Эрмитажа, рисунок пером (ок. 1840), Государственное графическое собрание в Мюнхене

chen angefertigt, in Sankt Petersburg u.a. von den russischen Bildhauern W. I. Demut-Malinovskij, N. A. Tokarev, N. A. Ustinov, P. V. Swinzov, D. I. Jensen und A. I. Terebenev als ca. 1.70–1.80 m hohe Tonmodelle ausgeführt und schließlich in Moskau in der Zinkgießerei W. Krumbügel gegossen. Liudmilla Davydova zufolge wurde der Auftrag für die Herstellung der sechs Bozzetti für die Nischenfiguren offenbar aber doch direkt an russische Bildhauer vergeben: Terebenev fertigte die Modelle von Smilis und Oinades an, N. A. Tokarev die von Raimondi und Morghen und N. Ustinov die von Daidalos und Winckelmann.<sup>9</sup> 1850 fanden die Statuen ihre Aufstellung an der Fassade.

Etwas rätselhaft ist, ob Nikolai Ustinov die Winckelmann-Statue tatsächlich fertiggestellt hat. Eine Akte im Russischen Staatlichen Historischen Archiv, die den bezeichnenden Titel trägt: *Über die Künstler P. V. Swinzov und N. E. Ustinov, weil sie die übernommenen Arbeiten an der Neuen Eremitage nicht ausgeführt haben*, beinhaltet umfangreiches Material über die problematische Situation.<sup>10</sup> Klenze, der seine Reisen nach Sankt Petersburg auch dazu nutzte, die Herstellung der Fassadendekorationen zu prüfen, lobte zwar 1845 in einem Brief an den Petersburger Oberinspektor für Bauangelegenheiten, Graf Kleinmichel, die von Terebenev ausgeführten Atlanten, übte aber an der Arbeit von Swinzov und Ustinov scharfe Kritik.<sup>11</sup> Zudem fochten die beiden Bildhauer heftige Auseinandersetzungen mit der Petersburger Baukommission aus, u.a. über ausstehende Honorarzahlungen. Am 11. März 1848 wurde schließlich der Vertrag mit ihnen annulliert.

#### DIE ANDEREN WINCKELMANN-STATUEN

Der in Russland verwirklichte Entwurf des in Bayern tätigen Klenze sollte nicht die einzige ganzkörperliche Winckelmann-Statue bleiben, die in den 1840er–50er Jahren geschaffen wurde. Auch in Preußen, der Heimat Winckelmanns, wurde man aktiv. Schon 1826 hatte sich der Stendaler Landgerichtsdirektor und Kriegsrat Klee bei keinem geringeren als bei Johann Wolfgang von Goethe in Weimar Rat über eine finanzielle wie künstlerische Verwirklichung einer Winckelmann-Statue in der Geburtsstadt Stendal eingeholt.<sup>12</sup> Doch erst 1841, zu einer Gedächtnisfeier für Winckelmann in Berlin, nahm der Plan Gestalt an, verbunden mit der Gründung eines „Vereins zur Errichtung eines Denkmals in Stendal für J. J. Winckelmann“, dem u.a. der Generaldirektor der Berliner Museen Ignaz Maria von Olfers (1793–1871) und der Archäologe Eduard Gerhard (1795–1867) angehörten. Ludwig Wichmann (1788–1859), ein Schüler von Johann Gottfried Schadow (1764–1850) und Angehöriger der Berliner Bildhauerschule um Christian Daniel Rauch (1777–1857), erhielt dann den Auftrag für die Schaffung einer Bronzestatue. 1843 stellte Wichmann in Berlin das Tonmodell vor; 1846 war das Modell in Originalgröße für den Bronzeguss fertig, der im Eisenhüttenwerk Lauchhammer erfolgen sollte. Großzügig unterstützt wurde das Vorhaben vom preußischen König Friedrich Wilhelm IV. (reg. 1840–1861). Die Ausführung des Gusses und die Aufstellung in Stendal zogen sich auf Grund von Finanzierungsunstimmigkeiten, vor allem von Stendaler Seite, noch viele Jahre hin.<sup>13</sup> Erst 1859 konnte das





Abb. 4: Johann Joachim Winckelmann, Bronzestatue von Ludwig Wichmann, Stendal, Winckelmann-Platz

Илл. 4: Иоганн Иоахим Винкельман, бронзовая статуя работы Людвиг Вихмана, Стендаль, площадь Винкельмана

Denkmal endlich auf dem neu benannten Winckelmann-Platz hinter der Marienkirche in Stendal enthüllt werden (Abb. 4); sein Schöpfer Wichmann erlebte dies nicht mehr.

Die lebensgroße Statue wird in aktiver Haltung präsentiert, mit einem deutlich nach vorn gesetzten, leicht erhöhten rechten Bein. Überhaupt drängt die rechte Körperhälfte etwas nach vorn, wie beiläufig angelehnt an eine ionische Säule und eine antike weibliche Büste. In der Rechten hält der Dargestellte einen Griffel, links ein Buch. Über der zeitgenössischen Bekleidung trägt er einen stoffreichen gegürteten Mantel; seine Hüften sind zusätzlich umfassen von einem antikisierenden faltenreichen Gewand. Zeitgleich mit der Stendaler Bronzefigur schuf Ludwig Wichmann 1844–1848 noch eine zweite Winckelmann-Statue, diesmal aus Marmor (Abb. 5). Mit 1,95 m ist diese gut lebensgroß.<sup>14</sup> Nach Vorstellungen von Friedrich Wilhelm VI. und Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) sollte die Statue ihren Platz unter den Kolonnaden der Vorhalle des neu errichteten Schinkel-Museums in Berlin, des heutigen Alten Museums, finden<sup>15</sup>,

wo sie allerdings erst in den 1850ern aufgestellt wurde. In jüngerer Zeit stand sie in der von Schinkel errichteten Friedrichwerderschen Kirche, bis zu deren baubedingten Schließung im Oktober 2012; bald aber wird sie wieder der Öffentlichkeit zugänglich sein. Der Dargestellte wendet sich hier nach links, stützt sich mit dem Ellenbogen des angewinkelten linken Armes auf eine Doppelherme und hält betrachtend eine antike Statuette in der Hand. Mit der Rechten deutet er einen ‚sprechenden‘ Gestus an, ähnlich der Sankt Petersburger Statue. Er trägt zeitgenössische Kleidung des 18. Jahrhunderts, einschließlich des weiten Kragenmantels, der im linken Hüftbereich dekorativ als antiker Bausch drapiert ist.

#### EXKURS: BAYERN – PREUSSEN – RUSSLAND: EINE KULTURPOLITISCHE ALLIANZ.

Die drei Winckelmann-Statuen aus den Ideenkonzepten Klenzes einerseits und Schinkels bzw. Wichmanns andererseits sind nicht nur Zeugnisse einer zeitgleichen und somit zeittypischen Denkmalkultur, sie sind die monumentalen Exempel einer landesübergreifenden, europäischen Kulturvernetzung zwischen München, Berlin und Sankt Petersburg. Voraussetzung hierfür war, bei aller Unterschiedlichkeit, ein gewisser politischer Grundkonsens unter den beteiligten Monarchen, unterstützt durch ein gemeinsames Feindbild: das napoleonische Frankreich. Nach Angriff Napoleons auf Russland holte der Zar neue Fachleute aus anderen Regionen Westeuropas ins Land, so eben auch aus dem süddeutschen Raum. Die beiden deutschen Kronprinzen, der Preuße Friedrich Wilhelm und der Bayer Ludwig, waren gleichermaßen rigorose Napoleon-Gegner, obwohl Ludwigs Vater, König Maximilian I. von Bayern (1756–1825), noch als Verbündeter der Franzosen 1806 von Napoleon den Thron zugesichert bekommen hatte. Beide Kronprinzen verband schon früh ein „gesamtdeutscher Patriotismus“.<sup>16</sup>

Die landesübergreifenden politischen Allianzen wurden durch höfische Eheschließungen verstetigt: So heiratete der preußische Kronprinz Friedrich Wilhelm Elisabeth von Bayern.<sup>17</sup> Seine Schwester, Prinzessin Charlotte von Preußen, war wiederum unter dem Namen Alexandra Feodorowna mit Nikolaus I. verheiratet. Der schon erwähnte Aufenthalt des Zaren-Ehepaares in Bayern im Jahre 1838 diente gleichsam russisch-bayrischen Heiratsverhandlungen, u.a. zur Eheschließung der russischen Großfürstin Olga und dem bayrischen Kronprinzen Maximilian, die freilich nicht zustande kam – er heiratete später die preußi-

sche Prinzessin Marie. Immerhin konnte die Vermählung der russischen Großfürstin Marie mit Herzog Maximilian von Leuchtenberg verabredet werden, die dann im Juli 1839 vollzogen wurde.<sup>18</sup>

Gemeinsam war den drei Monarchen auch die Liebe zur klassizistischen Architektur. Klenze konnte, trotz seiner kompromittierenden pronapoleonischen Vergangenheit, Bayerns König Ludwig I. durch seinen graeco-affinen Klassizismus als neuen Förderer gewinnen.<sup>19</sup> Die Begeisterung Nikolaus' I. für die Münchener Museumsneubauten wurde eingangs bereits erwähnt. Und schon Friedrich Wilhelm, 1819 auf Brautschau in München, hatte die damals im Bau befindliche Glyptothek bewundert.<sup>20</sup> Klenze wiederum war dann 1840 bei der Huldigungsfeier des neu inaugurierten Preußenkönigs anwesend und stellte in Sanssouci im engsten Kreis seine Pläne für die Sankt Petersburger Ermitage vor.<sup>21</sup>

Von freundschaftlicher Ambivalenz geprägt ist auch Klenzes Verhältnis zu seinem preußischen Haupttrivalen, Karl-Friedrich Schinkel.<sup>22</sup> Die Ausgangssituation beider war zunächst sehr unterschiedlich. Zwar studierten beide an der Allgemeinen Bauerschule in Berlin bei Friedrich (1772–1800) bzw. David Gilly (1748–1808) und waren bekannt mit dem Altertumswissenschaftler und Klassizisten Aloys Hirt (1795–1837). Doch vertrat Schinkel anfangs eine national-romantische, der Gotik verpflichtete Sicht, während Klenze dem französischen Klassizismus huldigte und zunächst von Napoleon fasziniert war, was ihn nach Kassel, an den Hof von Jérôme Bonaparte ins Königreich Westfalen führte. Nach Napoleons Niederlagen wechselte Klenze schnell das politische Lager und legte den Fokus auf das idealisierte Griechentum. Von nun an ähnelten sich die Karrieren: Schinkel war seit 1816 oberster Baubeamter und Architekt des preußischen Hofes, etwa zeitgleich wurde Klenze Hofbauintendant und Leiter der Obersten Baubehörde Bayerns. In dichten Folgen besuchten sich die beiden respektvoll freundschaftlich gewogenen Rivalen gegenseitig in Berlin oder München bis zu Schinkels Tod 1841. In einem Brief an Schinkel aus dem Jahr 1828 resümiert Klenze: „Wir sind doch sehr glücklich, Fürsten und Zeiten gefunden zu haben, welche uns Gelegenheit geben, etwas Tüchtiges und Künstlerisches zu schaffen.“<sup>23</sup>

#### DIE WINCKELMANN-STATUEN IM VERGLEICH

Zurück zu den Winckelmann-Statuen: Es gibt noch eine vierte, später entstandene lebensgroße Skulptur,



Abb. 5: Johann Joachim Winckelmann, Marmorstatue von Ludwig Wichmann, Berlin, ehem. in der Vorhalle des Alten Museums, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

Илл. 5: Иоганн Иоахим Винкельман, мраморная статуя работы Людвиг Вихмана, Берлин, ранее в вестибюле Старого музея, Государственные музеи Берлина, Национальная галерея

die von Hermann Bach (1841–nach 1870) für das wilhelminische Kollegiengebäude der Universität Straßburg kurz vor 1887 – der Einweihung des Baus – aus Kalkstein geschaffen wurde (Abb. 6).<sup>24</sup> Sie gehört damit zu einem Ensemble von deutschen ‚viri illustres‘, welches als Attika-Schmuck die seitlichen sogenannten Pavillons ziert. Winckelmann steht hier auf einer – vom Betrachter aus – rechten Ecke des Hauptgesimses. Er trägt bürgerlich-zeitgenössische Kleidung, hält die für ihn typischen Attribute Griffel und Buch und stützt sich mit dem linken Ellenbogen auf eine gesockelte Athena-Büste.

Vergleicht man die vier Statuen, so fallen als Gemeinsamkeiten ein variabel vorgetragenes ponderiertes Standmotiv, die für das 18. Jahrhundert modische Kleidung und das Arsenal an Gelehrtenattributen auf, jeweils mit einer antiken Skulptur als Stütze und Hinweis auf die Altertumskunde. Gemeinsam ist allen vier Statuen, dass sie kaum Porträtähnlichkeit mit den





Abb. 6: Johann Joachim Winckelmann, Kalksteinstatue von Hermann Bach, Straßburg, Universitätsgebäude (historische Aufnahme)

Илл. 6: Иоганн Иоахим Винкельман, известняковая статуя работы Германа Баха, Страсбург, Коллегии Университета, фотография XIX века

Abb. 7: Attikazone des Universitätsgebäudes Straßburg

Илл. 7: Атик здания Коллегии Университета в Страсбурге



authentischen Bildnissen Winckelmanns aufweisen; die Porträtidentifizierung erfolgt allein über die Sockelinschrift. Die Variationen des Standmotivs verleihen den Figuren einen jeweils eigenen Charakter: Elegant wirkt der Straßburger Winckelmann durch seine ausgewogene Ponderation, dynamisch hingegen der Stendaler. Die Statuen in Berlin und Sankt Petersburg wiederum erscheinen im Schrittstand gebunden, wobei die narrativen Gesten des Berliner Winckelmanns agiler ausfallen als die desjenigen in Sankt Petersburg.

Mit Ausnahme der Straßburger Figur kombinieren die Statuen zeitgenössische Tracht mit stoffreichen idealisierenden Gewändern, die bei Wichmann scheinbar antik wirken, bei Klenze antiquarisch korrekt ein Himation darstellen. Damit vertreten die Statuen gewissermaßen eine Kompromisslösung im Kostümstreit des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts, als man darüber diskutierte, ob die statuarisch Geehrten antike oder zeitgemäße Kleidung tragen sollten.<sup>25</sup> Der „Sitzende Voltaire“, 1778 von Jean-Antoine Houdon (1741–1828) in Paris geschaffen, und die Goethe-Schiller-Gruppe in Weimar, 1857 von Ernst Rietchel (1804–1861) verwirklicht, verdeutlichen eindrücklich die Entwicklung zu Gunsten historisch-antiquarischer Korrektheit.<sup>26</sup> Wie die Winckelmann-Figuren zeigen, musste man aber nicht grundsätzlich auf Elemente der Idealisierung verzichten: Durch halb-ideale Tracht oder antike Versatzstücke wurde der Dargestellte nach wie vor „ins Erhabene gesteigert, in eine höhere Sphäre entrückt.“<sup>27</sup>

Unterschiedlich waren auch die Kontexte und Intentionen der Aufstellung der vier Winckelmann-Statuen: In Stendal ging es um die Würdigung des berühmtesten Sohnes des Stadt. In Berlin bildete die 86 m lange Vorhalle des Schinkel-Museums eine Art „via triumphalis“ der vorbildlichsten Preußen, bei deren Anblick der Besucher zu einem besseren Menschen erzogen werden sollte.<sup>28</sup> Stärker noch national-patriotisch motiviert war einige Jahrzehnte später das Skulpturenprogramm der Straßburger Universität, die nach Niederlage Frankreichs im Deutsch-Französischen Krieg 1872 als „Kaiser-Wilhelm-Universität“ eine Neugründung erfuhr. Demgemäß zieren allein die Korymben der deutschen Geschichte die Attikazone (Abb. 7). Das innovativste, am stärksten intellektuell ausgefeilte Ausstattungsprogramm jedoch erarbeitete Leo von Klenze für seine Museumsbauten, die Münchner Glyptothek und die Sankt Petersburger Neue Ermitage, und zwar vor dem Hintergrund der ästhetischen Paradigmen Winckelmanns.



Abb. 8: Konstantin Uchtomskij, Innenraum der Neuen Ermitage, Saal der antiken griechischen Skulpturen, Aquarell 1853, Staatliches Ermitage Museum, St. Petersburg

Илл. 8: Константин Ухтомский, интерьер Нового Эрмитажа, зал древнегреческой скульптуры, акварель, 1853, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

#### LEO VON KLENZE UND DIE ÄSTHETIK WINCKELMANNS

Klenze war ein überzeugter Anhänger und Bewunderer Winckelmanns. Dessen Schriften waren für ihn, wie Raimund Wünsche es ausdrückte, die „ästhetische Bibel“.<sup>29</sup> Winckelmanns mit der Blüte der griechischen Kunst verbundener Freiheitsgedanke war zu Klenzes Zeiten freilich ein anderer, er stand nun vor dem Hintergrund der antinapoleonischen Freiheitskriege und dem Streben nach Gründung eines deutschen Staates. Das führte zu dem Paradoxum, das der südländische griechische Stil, kondensiert zum Stil des Klassizismus, zum deutsch-patriotischen Nationalstil avancierte.<sup>30</sup> Auch Klenzes Förderer Ludwig I. teilte diese Überzeugungen und gab allein drei Büsten Winckelmanns in Auftrag: eine 1808 bei dem Italiener Salvatore de Calis, seit jüngster Zeit in Besitz der

Münchener Glyptothek, eine zweite bei Rudolf Schadow, heute in der Walhalla bei Regensburg, und eine dritte Büste bei Emil Wolff für die Villa Albani in Rom.<sup>31</sup>

Schon mit der 1815–1830 errichteten Glyptothek in München schuf Klenze einen modernen und zukunftsweisenden Museumstypus.<sup>32</sup> Sein Münchener Rivale Martin von Wagner beabsichtigte zunächst, wie damals üblich, die Bildwerke nach Themen der antiken Götterlehre zu ordnen. Auch Alois Hirt plante für das von Schinkel 1823–1830 realisierte Berliner Museum eine thematische Aufstellung.<sup>33</sup> Klenze hingegen verfolgte eine chronologische Konzeption, angeordnet in Epochensälen. Die zeitliche Abfolge, die durch unterschiedliche Gestaltung und Dekoration der Räume hervorgehoben wurde, endete mit dem sog. „Saal der Neuern“ mit nachantiken Werken bis

zum Klassizismus. Aufgabe des Museums war für Klenze die Vermittlung eines historischen Verständnisses der Antike. Kurz zuvor war in Paris das „Musée des monuments français“ ähnlich konzipiert worden; Klenze, der in jungen Jahren in Paris weilte, dürfte diesen Gedanken dort im Sinne Winckelmanns aufgegriffen haben.<sup>34</sup> Die Neue Ermitage in Sankt Petersburg errichtete Klenze nach dem Vorbild der Glyptothek. Anders als heute in München ist hier die überwältigende sinnliche Wirkung, die Farbigkeit und dekorative Pracht im Inneren noch auf eindruckliche Weise erlebbar.<sup>35</sup> Und auch hier wird Winckelmannsche Ästhetik offenbar: So sind im Antikensaal die weißen Statuen vor die Wandverkleidungen aus poliertem roten Stuckmarmor platziert, so dass die künstlerische Wirkung ihres Konturs besonders betont ist (Abb. 8). Dieses ästhetische Prinzip Winckelmanns, erstmals in Paris in der Antikengalerie im Louvre verwirklicht, wurde von Klenze vervollkommenet.<sup>36</sup>

Die Idee der Chronologie wiederum setzt sich in der Gestaltung der Außenfassaden fort. An den Wänden der Glyptothek erscheinen in den Ädikulanischen die Protagonisten der Künste aus mythischer Vorzeit, der Antike, der nachantiken Kunstgeschichte bis in die Gegenwart, kurzum: von Prometheus über Phidias und Michelangelo bis hin zu Christian Daniel Rauch.<sup>37</sup> Für die Fassade der Ermitage greift Klenze die Idee erneut auf, mit dem Unterschied, dass in der Reihe der mythischen, historischen und nachantiken Künstler, bis zu dem 1833 verstorbenen Raffaello Morghen, nicht etwa ein Gegenwartskünstler, sondern ein Gelehrter, nämlich der große Theoretiker der antiken Kunst, den Schlusspunkt setzt.

## Anmerkungen:

1 Neben Korrosionen des Zinks und Verunreinigungen der Oberfläche u.a. durch eine Ruß-Staubschicht sind vor allem der fehlende Daumen der linken Hand und ein durchgehender Riss am linken Fuß als Hauptschäden zu verzeichnen: <http://www.ren-classic.ru/Ru/33/1267/1270>.

2 Arthur Schulz, Ergänzung zur Jahresgabe 1950/51 der der Winckelmann-Gesellschaft, Die Bildnisse Winckelmanns (Berlin 1953, Akademie-Verlag), o.J. (nach 1959) S. 2–4 Abb. 2.

3 Liudmilla Davydova, Die Statue Winckelmanns in Petersburg, in: Mitteilungen der Winckelmann-Gesellschaft 65, 2002, Beilage S. 1–4.

4 Sergej G. Federov, Klenze und St. Petersburg – Bayern und Russland. Verzeichnis der Quellen mit einem Überblick über die Architektur- und Ingenieurbeziehungen 1800–1850 (Mitteilungen des Osteuropa-Instituts München 51), München 2003.

5 Zum Folgenden: Federov (wie Anm. 4), S. 18–20; zum Bau-

projekt und den gegenseitigen Besuchen auch: Adrian von Buttlar, Leo von Klenze. Leben – Werk – Vision, München 1999 S. 368–391; Davydova (wie Anm. 3), S. 1–2; Hannelore Putz, Russland, Leo von Klenze in St. Petersburg, in: Bayern mitten in Europa. Vom Frühmittelalter bis ins 20. Jahrhundert, hrsg. von Alois Schmidt, Katharina Weigand, München 2005 S. 341–350.

6 Reinhold Baumstark, Klenzes Museen, in: König Ludwig I. von Bayern und Leo von Klenze, Symposion aus Anlass des 75. Geburtstages von Hubert Glaser, hrsg. von Franziska Dunkel, Hans-Michael Körner, Hannelore Putz, München 2006 S. 3f.

7 Westfassade mit zehn Figurennischen: Timanthes, Polygnotos, Zeuxis, Apelles, Parrhasios, Polykleitos, Skopas, Pheidias, Michelangelo, Benvenuto Cellini; Mitte der Westfassade auf Konsolen: Raphael, Leonardo da Vinci, Rembrandt, Adrian van Ostade; im südwestlichen Pavillon: Statuen mit Darstellung von Corregio, Tizian, Rubens, Dürer; südöstlich: Steinschneider und Medailleure wie Dioskourides, Phaidonos etc.: Südfassade s.u.: Davydova (wie Anm. 3), S. 2–3; von Buttlar (wie Anm. 5), S. 380.

8 Davydova (wie Anm. 3), S. 3.

9 Davydova (wie Anm. 3), S. 3; ähnlich schon Schulz (wie Anm. 2), S. 4.

10 Fonds 468, Verzeichnis 35, Akte 241, Dezember 1843–November 1850: Federov (wie Anm. 4), S. 36, Nr. 30; Davydova (wie Anm. 3), S. 3–4.

11 Tatjana Semjonova, Sergei Wesnin, Leo von Klenzes Planung der Neuen Ermitage im Spiegel seiner Briefe nach St. Petersburg, in: Leo von Klenze – Architekt zwischen Kunst und Hof 1784–1864, Ausst.-Kat. München, hrsg. von Winfried Nerdinger, München 2000 S. 175–181, bes. S. 180.

12 Zur Stendaler Statue: Arthur Schulz, Die Bildnisse Johann Joachim Winckelmanns (Jahresgabe der Winckelmann-Gesellschaft Stendal 1950/51), Berlin 1953 S. 40–42, 65–66 Abb. 41.

13 Stephanie-Gerrit Bruer, Zur Geschichte des Winckelmann-Denkmal in Stendal, in: „Und wie ein Donnerschlag bei klarem Himmel fiel die Nachricht von Winckelmanns Tod zwischen uns nieder“, Ausst.-Kat. Stendal / Mainz 1992 S. 25–29.

14 Schulz (wie Anm. 12), S. S. 42, 65–66 Abb. 42; Nationalgalerie Berlin: Das 19. Jahrhundert. Bestandskat. der Skulpturen. Staatliche Museen zu Berlin, hrsg. von Bernhard Maaz, Leipzig 2006 S. 880–881 Nr. 1394.

15 Bernhard Maaz, Jörg Trempler, Denkmalkultur zwischen Romantik und Historismus. Die Skulpturen der Vorhalle im Alten Museum in Berlin, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 56/57, 2002/2003 (2004) S. 211–254.

16 Eva Börsch-Supan, Der andere Kronprinz. Friedrich Wilhelm (IV.) von Preußen und die Architektur, in: König Ludwig I. von Bayern und Leo von Klenze (wie Anm. 6), S. 109.

17 Börsch-Supan (wie Anm. 16), S. 112.

18 Putz (wie Anm. 5), S. 345.

19 von Buttlar (wie Anm. 5), S. 99–108; ders., Schinkel und Klenze, in: König Ludwig I. von Bayern und Leo von Klenze (wie Anm. 6), S. 119–139, hier S. 123.

20 Börsch-Supan (wie Anm. 16), S. 109.

21 von Buttlar (wie Anm. 5), S. 96–98; ders., Schinkel und Klenze (wie Anm. 19), S. 137–139.

22 Zum Folgenden: von Buttlar, Schinkel und Klenze (wie Anm. 19), S. 119–139.

23 Klenze an Schinkel, am 28.8.1828: Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Schinkel-Inventar S. 355, Nr. 63.



- 24 Schulz (wie Anm. 2), S. 2 Abb. 1.  
 25 Vgl. von Buttlar (wie Anm. 5), S. 128–129.  
 26 Jean-Antoine Houdon: Die sinnliche Skulptur, Ausst.-Kat. Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main 2009/2010, hrsg. von Maraike Bückling, Guilhem Scherf, München 2009 S. 150–152, Nr. 21; Dirk Appelbaum, Das Denkmal. Goethe und Schiller als Doppelstandbild in Weimar, Tübingen 1993.  
 27 Schulz (wie Anm. 2), S. 4.  
 28 Jörg Trempler, Preußen als Kunstwerk – Schinkels Berliner Bauten, in: Karl Friedrich Schinkel. Geschichte und Poesie, Ausst.-Kat. Berlin / München, hrsg. von Hein-Th. Schulze Altappenberg u.a., München 2012 S. 160.  
 29 Raimund Wünsche, „Göttliche, paßliche, wünschenswerte und erforderliche Antiken“. L. v. Klenze und die Antikenerwerbungen Ludwigs I., in: Ein griechischer Traum. Leo von Klenze, der Archäologe, Ausst.-Kat. München, München 1985/86 S. 31.  
 30 Von Buttlar (wie Anm. 5), S. 84.  
 31 Schulz (wie Anm. 12) S. 38–39, 64 Abb. 32, 33 (zu Salvador de Calis); S. 38, 64 Abb. 34, 35 (zu Rudolf Schadow); S. 38, 64–65 Abb. 36 (zu Emil Wolff).  
 32 Von Buttlar (wie Anm. 5), S. 247–265.  
 33 Wünsche (wie Anm. 29), S. 38.  
 34 Baumstark (wie Anm. 6), S. 8–9.  
 35 Baumstark (wie Anm. 6), S. 12, 15.  
 36 Von Buttlar (wie Anm. 5), S. 123; Putz (wie Anm. 5), S. 352.  
 37 Von Buttlar (wie Anm. 5), S. 128–129: Frontseite, 1841 abgeschlossen: Vulcan, Prometheus, Daidalos, Phidias, Perikles, Hadrian; Westseite: Ghiberti, Donatello, Peter Vischer d.Ä., Michelangelo, Benvenuto Cellini, Giovanni da Bologna; Ostseite, erst 1862 abgeschlossen(!): Antonio Canova, Berthel Thorvaldsen, Pietro Tenerani, John Gibson, Ludwig Schwanthaler, Christian Daniel Rauch.

Катрин Шаде

## ЛЕО КЛЕНЦЕ И СТАТУЯ ВИНКЕЛЬМАНА В ФАСАДЕ НОВОГО ЭРМИТАЖА В КОНТЕКСТЕ ПОРТРЕТНЫХ СТАТУЙ

### СТАТУЯ ВИНКЕЛЬМАНА И НОВОЕ ЗДАНИЕ ЭРМИТАЖА

В самой правой нише южного фасада петербургского Эрмитажа обычно находится статуя; надпись на ее цоколе удостоверяет, что изображенный — это Винкельман (илл. 1). В момент конференции ниша пустовала, ибо цинковая фигура из-за выветривания и сильных погодных повреждений должна была быть отреставрирована. Ныне на ее месте стоит копия.

Литая цинковая статуя высотой 170–180 см изображает мужчину в рубашке с жабо, сюртуке и башмаках XVIII столетия. Вокруг его бедер обернут античный гиматий, скрывающий нижнюю часть его тела; расположение его складок подчеркивает сбалансированность стоящей фигуры. Правая рука опирается на античный юношеский торс, левая присогнута в ораторском жесте. Пышная шевелюра с обширными залысинами зачесана к затылку. На зрелый возраст к тому же указывают морщины на лбу узкого лица с большими, далеко друг от друга отстоящими глазами, с носогубными складками и ртом, по краям опущенным книзу. Если бы подпись отсутствовала, статую вряд ли было бы можно идентифицировать с Иоганном Иоахимом Винкельманом, ибо его голова не имеет сходства с портретами ученого, сделанными при его жизни. Лишь ораторский жест, как уже заметил Аргур Шульц, напоминает о картине Антона фон Марона.<sup>2</sup> В большей степени здесь идет речь об идеализированном портрете, с которым также соотносится героизирующий античный плащ.

Уже в 2002 г. Людмила Давыдова изложила в „Известиях Винкельмановского общества“ историю изготовления статуи.<sup>3</sup> Список материалов из фондов Российского государственного исторического архива (РГИА), положенных в основу этой публикации, был приведен С. Г. Федоровым в его публикации 2003 г.<sup>4</sup> Процесс создания памятника по документам, которые отчасти способны сбить с толку, здесь стоит еще раз вкратце осветить.

После того, как в 1837 г. при большом пожаре погибла значительная часть царской резиденции, Николай I (годы правления: 1825–1855) приступил к восстановлению Зимнего дворца. Одновременно, самой постройкой нового музейного здания, ставилась цель обновить концепцию императорских художественных собраний. Для этого Николай избрал придворного интенданта и руководителя Главного строительного управления Баварии Лео фон Кленце (1784–1864) (илл. 2).<sup>5</sup> Еще в 1834 г. Кленце и его прусский конкурент Карл Фридрих Шинкель были заочно избраны в число иностранных членов петербургской Академии художеств. В 1838 г. Николай I посетил Мюнхен, где осмотрел здания Глиптотеки и Пинакотеки, возведенные Лео Кленце. Император, восхищенный зданиями баварских музеев, пригласил Кленце в Петербург.<sup>6</sup> В 1839 г., во время первого из в общей сложности семи пребываний Кленце в Петербурге, ему было предложено проектирование Нового Эрмитажа. Работа была исполнена в Мюнхене; в Санкт-Петербурге, соответственно, была создана строительная комиссия. Проектирование и возведение здания состоялись 1839–1845 гг.; отделка интерьеров — в 1848–1851 гг.

Концепцию украшения внешнего фасада 28 статуями на постаментах, располагаемых в нишах, Кленце разработал в 1840–1843 гг.<sup>7</sup> Южный фасад служил в то время репрезентативной входной стороной (илл. 3); портик главного входа украшен знаменитыми атлантами, изваянными Александром Терebeneвым из полированного сердобольского гранита. Как справа, так и слева от портика южного фасада находятся три прямоугольные ниши, места расположения статуй знаменитостей от античности до недавнего прошлого: греческих скульпторов Оната, Смилида и Дедала, графиков Нового времени Маркантонио Раймонди и Рафаэля Моргена, а также антиковеда Иоганна Иоахима Винкельмана (1717–1768).

Кленце настаивал на том, чтобы при изготовлении фигур не просто использовались проектные рисунки, посланные им в Петербург, но и на том, чтобы под его наблюдением были в Мюнхене изготовлены все модели статуй малого размера: „Для того, чтобы малые модели фасадных статуй соответствовали моему проекту костюмом, формой и пропорцией, следует их изгото-

вить под моим призором, ибо не представляется возможным, чтобы иной художник смог полностью усвоить мои идеи и выразить их в скульптурных и архитектурных формах“.<sup>8</sup> По собственноручным проектным наброскам Лео Кленце баварским скульптором Иоганном фон Гальбиггом в Мюнхене было изготовлено 45 гипсовых моделей высотой около 45 см. В Петербурге русскими скульпторами, среди которых были В. И. Демут-Малиновский, Н. А. Токарев, Н. А. Устинов, П. В. Свинцов, Д. И. Янсен и А. И. Терebeneв, были изготовлены глиняные модели высотой 170–180 см, и в конце концов в Москве, в литейной В. Крумбюгеля, статуи были отлиты в цинке. Согласно Людмиле Давыдовой заказ на создание шести эскизных моделей был все же напрямую передан русским скульпторам: Терebeneв изготовил модели Оната и Смилида, Токарев — Раймонди и Моргена, а Устинов — Дедала и Винкельмана.<sup>9</sup> В 1850 г. статуи были установлены в фасадных нишах.

До конца неясно, действительно ли Николай Устинов изготовил статую Винкельмана. Одно из дел в Российском государственном историческом архиве, имеющее название „Делопроизводство художников Свинцова но ученый и Устинова по случаю неисполнения ими принятых работ по Новому Эрмитажу. 1843–1850“, заслуживающее быть отмеченным, содержит обширный материал о проблематичной ситуации.<sup>10</sup> Кленце, использовавший свои поездки в Петербург также и для того, чтобы проверить, как идет работа над украшениями фасада, хотя и хвалил Атлантов, исполненных Терebeneвым, в 1845 г. в письме к графу Клейнмихелю, главному инспектору строительных работ в Петербурге, но в то же время крайне критически отзывался о работе Свинцова и Устинова.<sup>11</sup> К тому же оба скульптора вели ожесточенный спор с петербургским строительным ведомством из-за не выплаченных им гонораров. 11 марта 1848 г. договор с ними был аннулирован.

#### ДРУГИЕ ПАМЯТНИКИ ВИНКЕЛЬМАНУ

Осуществленному в России проекту Кленце, творившего в Баварии, не было суждено остаться единственной полнофигурной статуей Винкельмана, изваянной в 1840-е – 1850-е гг. Также и в Пруссии, на родине Винкельмана, взялись за дело. Еще в 1826 г. директор окружного суда

в Стендале и военный советник Клее обратился ни к кому иному, как Иоганну Вольфгангу Гёте, в Веймар за советом, как собрать средства на памятник Винкельману в Стендале, его родном городе, и как добиться его наилучшего художественного исполнения.<sup>12</sup> Все же лишь в 1841 г. на берлинских торжествах в память о Винкельмане план обрел очертания в связи с основанием „Союза по воздвижению памятника для Винкельмана в Стендале“, членами которого стали генеральный директор берлинских музеев Игнац Мария фон Олферс (1793–1871) и археолог Эдуард Герхард (1795–1867). Людвиг Вихман (1788–1859), ученик Иоганна Готфрида Шадова (1764–1850), принадлежавший к берлинской школе вааяния, сложившейся вокруг Кристиана Даниэля Рауха (1777–1857), получил позднее заказ на создание бронзовой статуи. В 1843 г. Вихман выставил в Берлине модель из глины; в 1846 г. модель оригинальной величины была готова для отливки в бронзе, которая должна была произойти на сталелитейном заводе Лауххаммера. Проект был щедро поддержан прусским королем Фридрихом Вильгельмом IV (годы правления: 1840–1861). Сама отливка и установка памятника отложились по причине финансовых несогласованностей (в первую очередь со стороны Стендала) еще на много лет.<sup>13</sup> Только в 1859 г. памятник смогли наконец торжественно открыть на новоназванной в честь Винкельмана площади позади Мариенкирхе в Стендале (илл. 4); Вихман, создатель статуи, не дожидаясь этого часа.

Статуя в человеческий рост представлена в динамичной позе — правая нога выдвинута вперед и слегка приподнята. Правая сторона корпуса вообще несколько выступает вперед и как будто невзначай оперта на ионическую колонну и на античный женский бюст. В правой руке изваяние держит грифель, в левой — книгу. Поверх современной одежды на нем просторный плащ с множеством ремешков; его бедра к тому же окутаны антикизирующим одеянием с большим числом складок.

Одновременно со стендальской бронзовой статуей Людвиг Вихман создал в 1844–1848 гг. еще вторую статую Винкельмана, на этот раз из мрамора (илл. 5). Высота 195 см, прямо-таки в человеческий рост.<sup>14</sup> Согласно воззрениям Вильгельма VI и Карла Фридриха Шинкеля (1781–1841) статуя должна была обрести свое

место под колоннадами вестибюля нововыстроенного Музея Шинкеля в Берлине (ныне Старый музей),<sup>15</sup> где она, однако, была выставлена лишь в 1850-е гг. До недавнего времени она находилась в Фридрихсвердерской церкви, до момента закрытия той в октябре 2012 г. в связи с состоянием здания; вскоре, однако, статуя будет снова доступна обозрению. Изваянный несколько повернут влево, опирается локтем присогнутой левой руки на двойную герму и держит в руке античную статуэтку, рассматривая ее. Правая рука указывает „многоречивым“ жестом, подобно петербургской статуе. Изваянный одет в платье XVIII столетия, в том числе в просторную пелерину, которая слева в области бедра декоративно собрана пуком в античном стиле.

ЭКСКУРС: БАВАРИЯ — ПРУССИЯ — РОССИЯ:  
КУЛЬТУРНО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ АЛЬЯНС

Эти три статуи Винкельмана, воплотившие, с одной стороны, концепцию Кленце, а с другой стороны, идеи Шинкеля или Вихмана, не только свидетельства одного и того же времени и потому типичной для этого времени культуры памятников, но они — монументальные образцы не признающей границ культурной взаимосвязанности Мюнхена, Берлина и Санкт-Петербурга. При всех различиях предпосылкой стал основополагающий политический консенсус трех монархов, поддержанный образом общего врага — наполеоновской Франции. После Наполеоновских войн царь приглашал в Россию новых специалистов из иных регионов Западной Европы, в том числе и из южно-немецких областей. Оба немецких наследника престола, Фридрих Вильгельм Прусский и Людвиг Баварский были в равной степени непримиримыми противниками Наполеона, хотя в 1806 г. отец Людвиг, Максимилиан I Баварский (1756–1825), еще в бытность его союзником, был Наполеоном сделан королем Баварии. Обоим наследникам был присущ „общенемецкий патриотизм“.<sup>16</sup>

Межгосударственные политические альянсы упрочивались династическими браками: так, прусский кронпринц Фридрих Вильгельм женился на Елизавете Баварской.<sup>17</sup> Его сестра, принцесса Шарлотта Прусская, в свою очередь стала женой Николая I под именем Александры Федоровны. Уже упомянутое пребывание царственной четы в Баварии в 1838 г. одновременно

способствовало брачным русско-баварским переговорам, помимо прочего о женитьбе баварского наследника Максимилиана на великой княжне Ольге, которая, однако, не состоялась — позднее он взял в жены прусскую принцессу Марию. Все же была достигнута договоренность о помолвке великой княжны Марии с герцогом Максимилианом Лейхтенбергским, которая состоялась в июле 1839 г.<sup>18</sup>

Общей чертой трех монархов была любовь к классицистической архитектуре. Кленце был в состоянии, несмотря на свое компрометирующее, пронаполеоновское прошлое обрести в короле Баварии Людвиге I покровителя благодаря своему классицизму, сродному греческому.<sup>19</sup> Увлеченность Николая I мюнхенскими музейными зданиями уже была упомянута. И еще Фридрих Вильгельм на смотрах невесты в Мюнхене в 1819 г. восхищался Глиптотекой, тогда еще недостроенной.<sup>20</sup> В свою очередь Кленце присутствовал позднее в 1840 г. на торжественном чествовании только что инаугурированного прусского короля и представил в узком кругу свои планы Нового Эрмитажа в Санкт-Петербурге.<sup>21</sup>

Дружественная двойственность была свойственна также отношениям Кленце к его прусскому главному сопернику, Карлу-Фридриху Шинкелю.<sup>22</sup> Исходные ситуации обоих были поначалу весьма различны. Несмотря на то, что оба учились во Всеобщей строительной школе в Берлине у Фридриха Жилли (1772–1800) или же у его дяди Давида Жилли (1748–1808), а также были знакомы с антиковедом и классицистом Алоизом Хиртом (1795–1837), Шинкель все же изначально придерживался национально-романтического, ориентированного на готику образа мыслей, в то время как Кленце восхищался французским классицизмом и восторгался Наполеоном, что привело его ко двору Жерома Бонапарта в Кассель, в королевство Вестфален. После поражения Бонапарта Кленце спешно сменил политический лагерь и в фокусе его зрения оказалась идеализированная Греция. С этого момента обе карьеры приобретают черты сходства: Шинкель с 1816 г. был высокопоставленным чиновником строительного ведомства и архитектором прусского двора, примерно в то же время Кленце был придворным строительным интендантом и руководителем Верховного строительного ведомства Баварии. Оба соперника, уважительно и дружественно настроен-

ные друг к другу, частенько посещали друг друга в Берлине и в Мюнхене вплоть до смерти Шинкеля в 1841 г. В одном из писем Шинкелю Кленце резюмировал: „Мы ведь изрядные счастливыцы, найдя правителей и времена, которые дали нам возможность свершить нечто незаурядное и художественное“.<sup>23</sup>

#### ПАМЯТНИКИ ВИНКЕЛЬМАНУ В СРАВНЕНИИ

Но вернемся к статуям Винкельмана. Имеется еще и четвертая, позднее возникшая скульптура в человеческий рост, созданная Германном Бахом (1841– после 1870) из известняка для вильгельмовского здания Коллегий Университета в Страсбурге незадолго до 1887 года, года торжественного открытия этого строения (илл. 6).<sup>24</sup> Таким образом, она принадлежит к ансамблю „*viri illustres*“, знаменитых мужей, который в качестве декора аттика украшает так называемые боковые павильоны. Винкельман здесь стоит с точки зрения внешнего наблюдателя в правом углу главного карниза. Он одет в городское платье своего времени и держит в руках атрибуты, для него типичные: грифель и книгу, опирается левым локтем на бюст Афины на постаменте.

Если мы сравним три статуи, то бросятся в глаза следующие общие черты: различно представленная фигура, сбалансированно стоящая, платье, модное в XVIII столетии и арсенал атрибутов учености — всякий раз с античной статуей как опорой (указание на изучение античности). Обще для всех четырех статуй то, что они никоим образом не схожи с подлинными изображениями Винкельмана; идентификация происходит только благодаря надписи на цоколе. Различные позы стоящих фигур придают им всякий раз собственный характер. Страсбургский Винкельман элегантен благодаря своей уравновешенности, стендальский, наоборот, динамичен. Статуи в Берлине и Петербурге запечатлены шагающими и выглядят за счет этого скованными; при этом ораторский жест берлинского Винкельмана более живой, чем аналогичный жест Винкельмана в Петербурге.

Все статуи, за исключением страсбургской, комбинируют платье, современное Винкельману, с пышными идеализированными одеждами, которые у Вихмана кажутся античными, а у Кленце с антикварной точностью представляют гиматий. Таким образом, эти изваяния во-

площадью компромисс в споре о костюмах позднего XVIII и раннего XIX в., когда дискутировали о том, должны ли удаляемые скульптурного изображения носить античные или же современные платья.<sup>25</sup> „Сидящий Вольтер“, изваянный Жаном Антуаном Гудоном (1741–1828) в Париже, или же групповой памятник Шиллеру и Гёте, осуществленный Эрнстом Ритцелем (1804–1861) в Веймаре в 1857 г., убедительно отражают тенденцию к антикварно-исторической достоверности.<sup>26</sup> Как показывают скульптуры Винкельмана, не требовалось вообще отказываться от элементов идеализации: „полуидеальное“ одеяние или античные элементы „возвышали изображаемого, возносили его в высшие сферы“.<sup>27</sup>

Различны были также контексты и интенции установки четырех статуй Винкельмана: в Стендале дело шло об увековечивании знаменитейшего сына города. В Берлине 86-метровый вестибюль Музея, построенного Шинкелем, представлял некоторого рода „*via triumphalis*“ образцовых уроженцев Пруссии, взирая на которых, посетитель должен был преображаться в лучшего человека.<sup>28</sup> Еще сильнее спустя несколько десятилетий была обусловлена национально-патриотическими идеями программа скульптур Страсбургского университета, основанного заново как Университет кайзера Вильгельма после поражения Франции в 1872 г. в немецко-французской войне. В соответствии с этим аттик украшают лишь корифеи немецкой истории (илл. 7). Все же наиболее инновативную и продуманную программу украшения статуями для своих музейных зданий выработал Лео фон Кленце — для мюнхенской Глиптотеки и для петербургского Нового Эрмитажа, конечно же, опираясь на эстетическую парадигму Винкельмана.

#### ЛЕО ФОН КЛЕНЦЕ И ЭСТЕТИКА ВИНКЕЛЬМАНА

Кленце был убежденным последователем и поклонником Винкельмана, чьи сочинения были для него, как выразился Раймунд Вюнше, „эстетической Библией“.<sup>29</sup> Винкельманова идея свободы, связанной с расцветом греческого искусства, звучала во времена Кленце, конечно же, иначе — теперь эта мысль лежала в основе антинаполеоновских освободительных войн и стремления к созданию единого немецкого госу-

дарства. Это вело к тому парадоксу, что южногерманский греческий стиль складывается в стиль классицистический и становится национально-патриотическим стилем.<sup>30</sup> Также и покровитель Кленце, Людвиг I, придерживался этих убеждений, и только он заказал три бюста Винкельмана: первый у итальянца Сальваторе де Калиса (с недавнего времени находится во владении мюнхенской Глиптотеки); второй у Рудольфа Шадова (ныне в Валгалле около Регенсбурга); третий у Эмиля Вольфа для Виллы Альбани в Риме.<sup>31</sup>

Уже строя в 1815–1830 гг. Глиптотеку в Мюнхене, Кленце создавал современный, указующий будущее тип музея.<sup>32</sup> Его мюнхенский соперник Мартин фон Вагнер поначалу намеревался, что тогда было обычно, расположить произведения тематически, в согласии с античной религией. Также и Алоиз Хирт планировал для музея, выстроенного Шинкелем в 1823–1830 гг., тематическую экспозицию.<sup>33</sup> Кленце, наоборот, следовал хронологической концепции, реализованной в залах, посвященных различным эпохам. Последовательность времен, подчеркнутая рознящимися оформлением и убранством, завершается так называемым „Залом Новейших“ с постантичными произведениями вплоть до классицизма. Задачей музея по Кленце было приобщение к историческому пониманию античности. Незадолго до того в Париже был сходным образом концептирован Музей французских памятников; Кленце, живавший в молодости в Париже, мог подхватить эту мысль там в интерпретации Винкельмана.<sup>34</sup> Новый Эрмитаж в Петербурге Кленце возвел по образцу Глиптотеки. Иначе, чем сегодня в Мюнхене, в Петербурге можно пережить впечатляющее чувственное воздействие, красочность и великолепие убранства внутри петербургского музея можно испытать еще более сильным образом.<sup>35</sup> Также и здесь явственна винкельмановская эстетика: так, в античном зале белые статуи выставлены перед стенами, облицованными полированным красным осёлковым мрамором, чем особенно подчеркнуто воздействие их контуров (илл. 8). Этот эстетический принцип Винкельмана, впервые воплощенный в античной галерее Лувра, был усовершенствован Кленце.<sup>36</sup>

Идея хронологии опять же реализуется в оформлении внешнего фасада. На стенах глиптотеки в эдикулах появляются великие ху-

дожники из мифических правремен, из античности, из постантичной истории вплоть до современности, говоря короче: от Прометея через Фидия и Микеланджело до Кристиана Даниэля Рауха.<sup>37</sup> Для эрмитажного фасада Кленце вновь обращается к той же идее, но с тем различием, что в ряду мифических, исторических и постантичных художников (вплоть до скончавшегося в 1833 г. Рафаэлло Моргана) не современный деятель искусств, но ученый, и именно великий теоретик античного искусства, оказывается центральной фигурой.