

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
--------------------------	-----

JOHANN FRIEDRICH REIFFENSTEIN (1719–1793) – KUNSTAGENT, ANTIQUAR UND HOFRAT: SEINE VIELFÄLTIGEN BEZIEHUNGEN NACH SANKT PETERSBURG

Johann Friedrich Reiffenstein (Abb. 1) wurde am 22. November 1719 in der ostpreußischen Kreisstadt Ragnit geboren. Sein Vater war dort Ratsherr und Apotheker. Die Eltern verstarben früh, so dass Reiffenstein ins Löbenichtsche Armenhaus nach Königsberg kam.¹ Ab 1735 besuchte er dort die Universität, wo er Rechtswissenschaften studierte. Sein eigentliches Interesse galt aber den „schönen Wissenschaften“. 1741 wurde er Sekretär der „Königlich Deutschen Gesellschaft“ in Königsberg, einem Verein zur Pflege der deutschen Sprache. Dadurch lernte Reiffenstein den Initiator der „Deutschen Gesellschaften“, den Leipziger Sprach- und Literaturwissenschaftler Johann Christoph Gottsched (1700–1766), kennen. Auf dessen Empfehlung hin bekam er 1745 eine Anstellung als Pagenhofmeister am Hof des Landgrafen von Hessen-Kassel. Dort erhielt er den Titel eines Rats und die Anwartschaft auf eine Bibliothekarstelle. In Kassel freundete er sich mit dem Maler Johann Heinrich Tischbein und dem Architekten Simon Louis de Ry an.² Mit Tischbein gründete er die „Gesellschaft der freien Künste“. Als Mitglied der Kaiserlich Franciscischen Akademie der Freien Künste und Wissenschaften in Augsburg redigierte Reiffenstein deren Monatsschrift. Daraus erwuchs nun seine erste Berührung mit Johann Joachim Winckelmann, dessen 1755 erschienene Schrift *Gedancken über die Nachahmung der griechischen Kunstwerke* von der Kasseler Gesellschaft der freien Künste mit der Verleihung der Ehrenmitgliedschaft ausgezeichnet wurde; als deren Sekretär musste Reiffenstein dem inzwischen nach Rom

übersiedelten Gelehrten das Diplom zustellen. Zwei Jahre später veröffentlichte diese Augsburger Monatsschrift die erste Ankündigung von Winckelmanns Versuch einer Geschichte der Kunst.

1759 ließ sich Reiffenstein, da sich die Zusage der Stelle als Bibliothekar ständig verzögerte, für zwei Jahre beurlauben, um den jungen Grafen Friedrich Ulrich zu Lynar als Hofmeister und Tutor auf dessen „Grand Tour“ durch Deutschland, Frankreich, die Schweiz und Italien zu begleiten. In Rom war Winckelmann ihr Führer; zusammen besuchten sie neben den Altertümern Roms noch Frascati und Tivoli. Winckelmann führte sie auch in die römische Gesellschafts- und Künstlerkreise ein, wie z. B. bei Kardinal Albani, der Gräfin Cheruffini oder Giovanni Casanova. Reiffenstein war von der dortigen Atmosphäre, von Winckelmann und seinem Kreis, so angetan, dass er sich entschloss, in Rom zu bleiben. Er begleitete seinen Zögling zunächst noch bis Florenz, wo er sich schließlich fast ein Jahr lang aufhielt und u. a. die für sein späteres Leben wichtige Bekanntschaft von Angelika Kauffmann machte.

Vom Herbst 1763 an wohnte er in Rom, zunächst in einem Haus in der Via Condotti, dann wohl seit Herbst 1767 in zwei Räumen im Erdgeschoß des Palazzo Zuccari, dem heutigen Sitz der Bibliotheca Hertziana.³ Schon Winckelmann hatte in den Jahren 1755/56 für kurze Zeit dort gewohnt.⁴ Reiffenstein wohnte dort ein Vierteljahrhundert bis zu seinem Tod. Zunächst widmete er sich, zusammen mit Winckelmann, dem Studium der Antike. Darüber hinaus



Abb. 2: Johann Joachim Winckelmann, Büste von Friedrich Wilhelm Döll, gegossen von Louis Valadier, Rom 1777/78, Antikensammlung Kassel

Илл. 2: Иоганн Иоахим Винкельман, бюст работы Фридриха Вильгельма Дёля, отлит в бронзе Луи Валадьё в Риме в 1777/78, Собрание античного искусства, Кассель

1777 ließ er von dem Gothaer Bildhauer Friedrich Wilhelm Doell, dessen künstlerische Ausbildung er in Rom beaufsichtigte, eine Büste Winckelmanns anfertigen. Da diese wohl zu detailliert war bzw. eine Ausführung in Marmor zu zeitaufwendig gewesen wäre, ließ Reiffenstein sie von dem in Rom lebenden Franzosen Louis Valadier (1726–1785) in Bronze gießen.¹⁷ Er schickte sie noch im selben Jahr an die Kasseler Altertümerversellschaft (Société des Antiquités) als seinen Beitrag zur Preisfrage der Gesellschaft in diesem Jahr, welche hieß: „*Eloge auf Herrn Winckelmann, wie er die Altertumswissenschaft angetroffen und wie er sie verlassen hat*“¹⁸ (Abb. 2).

Im Oktober 1781 ließ Reiffenstein noch eine – ebenfalls von Doell gefertigte – Marmorbüste Winckelmanns im Pantheon in Rom aufstellen, als sichtbare und dauerhafte Ehrung seines Freundes.¹⁹ Sie wurde 1820 unter Papst Pius VII., dem die Anhäufung von Gelehrten- und Künstlerbüsten in der Kirche S. Maria ad Martyres nicht gefiel, in die Protomo-



Abb. 3: Johann Joachim Winckelmann, Kopie von Salvatore de Carlis nach der Büste von Friedrich Wilhelm Döll, Glyptothek München

Илл. 3: Иоганн Иоахим Винкельман, копия бюста работы Фридриха Вильгельма Дёля, исполненная Сальваторе де Карлисом, Глиптотека в Мюнхене

teca Capitolina auf dem Kapitol gebracht. Eine Kopie davon sollte auch in der Walhalla in Donaustauf aufgestellt werden (Abb. 3).²⁰

Durch seine Tätigkeit als Cicerone des europäischen Hochadels und führender Intellektueller seiner Zeit – so führte er u. a. Kaiser Joseph II., Prinz August von Sachsen-Gotha-Altenburg, den russische Thronfolger Pawel Petrowitsch sowie dessen Frau Maria Fjodorowna, Goethe, Anna Amalia von Sachsen Weimar und Herder durch die Ewige Stadt – machte er die Bekanntschaft des russischen Grafen Iwan Iwanowitsch Schuwalow, der sich von 1765 bis 1774 in Rom aufhielt und engen Kontakt zum Zarenhof hatte.²¹ Schuwalow gründete 1755 die Moskauer Universität (die heutige Lomonossow-Universität) und 1757 die Akademie der Künste in Sankt Petersburg. Diese nahm durch den Regierungsantritt Katharina II. 1762 einen ungeahnten Aufschwung, namentlich durch Erhöhung der Mittel sowie der Etablierung eines italienischen und französischen Stipendienprogramms.



Abb. 4: Philipp Hackert, Die Seeschlacht von Tschesme, 1774, Schloss Peterhof
Илл. 4: Филипп Хаккерт, Чесменское сражение, 1774, Большой Петергофский дворец

Durch Schuwalow, der im Auftrag der Zarin in Rom Kunstwerke erwerben sollte, bekam Reiffenstein die Aufgabe, junge Künstler des Stipendienprogramms der Petersburger Akademie während ihres Romaufenthalts zu betreuen und zu unterrichten.²²

Reiffenstein unterwies sie in Winckelmanns neoklassischer Theorie, die er sehr dogmatisch interpretierte, da er hoffte, so einen Grundstein für die grundlegende Erneuerung der Bildenden Künste zu legen. Darüber hinaus stellte er Unterrichtsmaterial für die Petersburger Akademie bereit, wie Gipsabgüsse, Korkmodelle antiker römischer Gebäude von Antonio Chichi²³ und Stiche von Giovanni Battista Piranesi (1720–1778) und Giovanni Volpato (1733–1803).²⁴

1769 lernte Reiffenstein in Rom den in Prenzlau geborenen Maler Jakob Philipp Hackert (1737–1807) kennen und schätzen. Er half ihm, auf dem stark umkämpften römischen Kunstmarkt Fuß zu fassen, indem er ihn in seinen Künstlerkreis aufnahm. Dieser Kreis traf sich zumeist in Reiffensteins Wohnung im Palazzo Zuccari. Sinn und Zweck der Zusammenkünfte war es, sich gegenseitig Aufträge zu verschaf-

fen. Künstler, die nicht zu diesem Kreis gehörten, hatten kaum eine Chance, Aufträge von Romreisenden oder Adligen aus dem europäischen Ausland zu erhalten. Noch Goethe berichtete von diesem Zirkel und beschreibt ihn in seinen Reiseerinnerungen als die „Heilige Familie“, wobei Reiffenstein die Rolle des Gottvaters einnahm, Angelika Kauffmann war Maria, ihr Ehemann Antonio Zucchi der heilige Joseph, Hackert war der Gottessohn und der unbekannte englische Maler Rubby der Esel.²⁵

Auf Reiffensteins Rat hin vergab Schuwalow 1771 den Auftrag der russischen Kaiserin an Hackert, eine Bilderserie zu schaffen, die den Seesieg der Russen über die Türken bei Tschesme feiern sollte. Die russische Flotte hatte unter dem Oberbefehl von Graf Alexej Grigorowitsch Orlow 1770 die Türken bei Tschesme an der kleinasiatischen Küste besiegt. Diese Schlacht wurde später dann in eine Reihe mit den Seeschlachten von Lepanto (Christliche Liga gegen die Türken 1571) und Trafalgar (1805 Großbritannien gegen Frankreich und Spanien) gestellt, die jeweils historische Wendepunkte markierten und zu Natio-

nalmythen wurden.²⁶ Die Serie umfasste sechs Bilder, und es wurden weder Kosten noch Mühen gescheut, um die Darstellung so realistisch wie möglich zu gestalten. Hackert musste für die Fertigstellung der Schlachtengemälde mehrfach von Rom nach Livorno reisen, um von Graf Orlow, der dort inzwischen mit seinen Schiffen eingetroffen war, die notwendigen Instruktionen für eine naturgetreue Wiedergabe zu erhalten. Um dem Maler eine realistische Anschauung eines brennenden Kriegsschiffes zu geben, ließ Orlow ein ausgemustertes Schlachtschiff im Hafen von Livorno in die Luft sprengen. Dies wurde natürlich in den Nachrichtenblättern von ganz Europa verbreitet, so dass Hackert mit einem Schlag berühmt wurde. Katharina war mit den ersten sechs Schlachtenbildern sehr zufrieden, so dass sie bei Hackert weitere sechs Gemälde der Seeschlacht in Auftrag gab. Im Frühjahr 1775 wurden alle zwölf Gemälde per Schiff nach Sankt Petersburg gebracht, wo sie in Schloss Petershof ihren Platz fanden, im sogenannten Tschesme-Saal der Prunkgemächer; dort sind sie auch heute noch zu sehen (Abb. 4). Für Hackert war die Tschesme-Serie der internationale Durchbruch, der viele Folgeaufträge nach sich zog, besonders von russischen Diplomaten.²⁷

Durch Vermittlung Schuwalows und des badi-schen Ministers Wilhelm von Edelsheim gewährten 1775 die Höfe von Gotha und Sankt Petersburg Reiffenstein den Titel eines Hofrats samt der entsprechenden Pension.²⁸

Katharina II. erfuhr von der Existenz Reiffensteins durch den Schriftsteller und Diplomaten Friedrich Melchior Grimm (1723–1807), der sich 1775/76 zur Hochzeit des russischen Thronfolgers in Sankt Petersburg aufhielt und ihr Vertrauter in allen literarischen und künstlerischen Fragen wurde.²⁹ 1778 wurde Reiffenstein dann auch zu ihrem römischen Kunstagenten ernannt, worauf er sehr stolz war.³⁰

In einem seiner ersten und sehr ausführlichen Briefe an Grimm, der die Briefe in der Regel umgehend an die Kaiserin nach Sankt Petersburg weiterleitete, entwirft er „nichts Geringeres als ein viertes Rom und einen zweiten Vatikan für die Galerie des Winterpalastes“.³¹ Unter der Leitung des französischen Architekturzeichners und Vedutenmalers Charles-Louis Clérissieu (1721–1820) sollte ein museal-akademischer Palastkomplex entstehen, der die „Wiedergeburt des guten Geschmacks und der Perfektion, erloschen bei einem Großteil der Schönen Künste“ hätte einleiten sollen.³² Dabei maß Reiffenstein Raffael in Form einer maßstabsgetreuen Kopie der Vatikanischen Log-



Abb. 5: Loggien des Raffael, 1778–1798, Staatliches Ermitage Museum, St. Petersburg

Илл. 5: Лоджии Рафаэля, 1778–1798, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

gien eine zentrale Bedeutung zu. Damit war die Idee einer Kopie der Loggien Raffaels geboren. Die Kopien wurden in den Jahren von 1778 bis 1787 unter der Aufsicht des Malers Christoph Unterbergers (1732–1798) von zahlreichen Künstlern in Rom ausgeführt. Sie wären – wie bereits erwähnt – ohne die von Reiffenstein entwickelte enkaustische Technik nicht möglich gewesen und sind heute in der Ermitage (Abb. 5) zu sehen.³³ Sie stellen neben den zahlreichen, sich an italienischen und besonders an römischen Vorbildern orientierenden Architekturentwürfen, die das Stadtbild von Sankt Petersburg prägen, den wahrscheinlich konkretesten Versuch dar, ein besonders herausragendes römisches Dekorationssystem für einen Innenraum nach Russland zu übertragen.³⁴ Reiffenstein plante, die Kopien der Loggien durch weitere Werke von Raffael (1483–1520), Guido Reni (1575–1642), Domenichinos (1581–1641) und Il Guercinos (1591–1666) zu ergänzen, was sich direkt auf seine auf der Grundlage von Anton Raphael Mengs (1728–1779) und Winckelmann entwickelte klassizistische Kunstauffassung zurückführen ließ. Mit der Verwirklichung seines Plans wollte er eine komplette Bibliothek der Künste schaffen. Er stand damit ganz im Einklang mit der Bildungs- und Kunstpolitik der Zarin:



Abb. 6: Anton Raphael Mengs, Perseus und Andromeda, 1778, Staatliches Ermitage Museum, St. Petersburg
Илл. 6: Антон Рафаэль Менгс, „Персей и Андромеда“, 1778, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Sie wollte Russland in die Tradition und das Erbe des antiken Griechenland und Rom stellen, was sich in der raschen Verbreitung der neoklassischen Architektur im Russland der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts oder im Aufbau von Kunstsammlungen, wie z. B. der Ermitage, äußerte.³⁵ Der Enzyklopädist Denis Diderot (1713–1784), der allgemein zugänglichen Kunstsammlungen eine zentrale Bedeutung für die Ausbildung von Künstlern und der damit einhergehenden Verbreitung des guten Geschmacks zumaß, hatte dies 1773, während seines Aufenthalts in Sankt Petersburg, folgendermaßen formuliert: „Die einstmals barbarischen Griechen haben sich lediglich durch die übermäßige Akkumulation von Kunstwerken schlußendlich zu den höchsten Höhen der Kunst aufschwingen können.“³⁶

Katharina hatte allein in den 1760er bis 80er Jahren mehr als 4000 Gemälde erworben, darunter die Gemäldesammlungen Crozat (1772) und Walpole (1779) und viele Werke mit Ansichten des antiken und modernen Rom.³⁷ Diese Romveduten waren

ebenso wie die Kopien der Loggien und die Badeanlagen „all’antica“, wie sie ihre Verwirklichungen in den Achatkammern in Zarskoje Selo fanden, Ausdruck der Sehnsucht nach Rom, das sich wie ein Leitthema durch ihren Briefwechsel zieht. Katharina war es nämlich wegen der Wirren des Siebenjährigen Krieges und seiner Folgen nie vergönnt, selbst nach Rom zu reisen.³⁸ Durch Reiffensteins Briefe, die nie direkt an sie adressiert waren, konnte sie an den kleinen und großen Eklats und Ereignissen der römischen und neapolitanischen Künstlerszene teilhaben.³⁹ Sie fand so viel Gefallen an den Briefen, dass sie Reiffenstein als „den Göttlichen“ titulierte.⁴⁰

Reiffenstein und Grimm schreckten auch vor dubiosen Praktiken nicht zurück, wenn sie damit der Zarin einen Gefallen erweisen konnten, wie die Geschichte der Erwerbung des Bildes „Perseus und Andromeda“ von Anton Raphael Mengs, heute ein Hauptwerk der Ermitage (Abb. 6), belegt. Katharina II. hatte im November 1779 in einem Brief an Grimm

Abb. 7: Anton Raphael Mengs, Johannes der Täufer in der Wüste predigend, 1765, Staatliches Ermitage Museum, St. Petersburg
Илл. 7: Антон Рафаэль Менгс, „Иоанн-Креститель, проповедующий в пустыне“, 1765, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург





Abb. 8: Anton Raphael Mengs, Verkündigung Mariae, 1767, Staatliches Ermitage Museum, St. Petersburg
Илл. 8: Антон Рафаэль Менгс, „Благовещение Марии“, 1767, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

den lang gehegten Wunsch geäußert, ein Bild von Mengs zu erwerben. Mengs war nämlich neben Winckelmann der bedeutendste Exponent der an griechisch-römischen Idealen geschulten Kunstauffassung. Ihn, Winckelmann und Reiffenstein verband eine enge Freundschaft⁴¹, Winckelmann hatte Mengs sogar sein Hauptwerk *Die Geschichte der Kunst des Alterthums* gewidmet. Das Werk „Perseus und Andromeda“ war von dem walisischen Adligen Sir Watkin Williams-Wynn während seines Romaufenthalts 1768 bei Mengs in Auftrag gegeben worden. Mengs hatte das Bild um die Jahreswende 1777/78 beendet und anschließend in der Villa Barberini ausgestellt. Es löste eine außerordentliche Resonanz in der Kunstwelt aus, so dass es auf Anordnung Papst Pius VI. in den



Abb. 9: Anton Raphael Mengs, Urteil des Paris, um 1757, Staatliches Ermitage Museum, St. Petersburg
Илл. 9: Антон Рафаэль Менгс, „Приговор Париса“, ок. 1757, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Vatikanpalast gebracht und ausgestellt wurde. Im Februar 1779 wurde es in Livorno an Bord des englischen Kriegsschiffs Westmoreland gebracht. Bei Marseille wurde es von einem französischen Kriegsschiff erbeutet. Dessen Kommandant, comte d'Estaing, schenkte es dem französischen Marineminister de Sartine, der es ungesehen – auf Vermittlung von Grimm – heimlich für eine hohe Summe an die russische Kaiserin verkaufte. Grimm und Reiffenstein,

Abb. 10: Antiker Kameo mit Perseus und Andromeda, 1. Jh. v. Chr., Staatliches Ermitage Museum, St. Petersburg
Илл. 10: Античная камея „Персей и Андромеда“, I в. до н. э., Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург





Abb. 11: Philipp Hackert, Die Wasserfälle von Tivoli, 1785, Staatliches Ermitage Museum, St. Petersburg
Илл. 11: Филипп Хаккерт, „Водопады в Тиволи“, 1785, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

welche die zweifelhafte Herkunft kannten, hatten keine Skrupel, es zu kaufen.⁴² Der Hofrat hatte in einem Brief an Grimm vom 19. Mai 1779 diesen noch darauf hingewiesen, dass die „Erwerbung“ dieses Bildes aufgrund der schweren Erkrankung von Mengs die einzige Möglichkeit sei, in den Besitz eines solch großformatigen Werkes dieses Malers zu gelangen.⁴³

Mengs starb einen Monat später am 29. Juni 1779 und hinterließ seiner Familie hohe Schulden. Schnell entbrannte ein Streit um sein Erbe zwischen Katharina II. und Karl III. von Spanien. Reiffenstein konnte schließlich den Nachlass von Mengs für die Zarin erwerben, darunter u. a. die Bilder „Johannes der Täufer, in der Wüste predigend“ (Abb. 7), die „Verkündigung Mariae“ (Abb. 8), das „Urteil des Paris“ (Abb. 9) und den antiken Kameo „Perseus und Andromeda“ (Abb. 10).⁴⁴

Abb. 12: Philipp Hackert, Ansicht des Golfes von Baja, 1785, Staatliches Ermitage Museum, Sankt Petersburg
Илл. 12: Филипп Хаккерт, „Вид Байской бухты“, 1785, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Allerdings war auch Reiffenstein bei seinen Einkäufen für Katharina die Große nicht vor Betrügereien gefeit. So schrieb sie an ihren Vertrauten Grimm, nachdem sie einige Bilder erhalten hatte, die ihr Kunstagent über den sehr zwielichtigen Maler und Kunsthändler Thomas Jenkins (1720–1798) erworben hatte: „Es ist kaum zu glauben, wie Reiffenstein diesmal übertölpelt wurde. Ich bitte Sie daher, ihm nahezulegen, keine Geschäfte mehr mit Herrn Jenkins zu machen. Die Bestürzung über dieses Gekritzel war groß.“⁴⁵

Als der russische Thronfolger Pawel Petrowitsch und seine Frau Maria Fjodorowna von September 1781 bis November 1782 ihre Grand Tour nach Westeuropa unternahmen, war selbstverständlich Reiffenstein ihr Cicerone in Rom. Er führte genau Tagebuch über alle Besuche und Besichtigungen sowie über alle Atelierbesuche, nebst kurzen Charakterisierungen und Wertungen der Kunstwerke und der Künstler. Dieses Tagebuch übergab er beim Abschied Maria Fjodorowna. Es gibt Aufschluss über die zahlreichen Erwerbungen und Bestellungen, die das zukünftige Zarenpaar in Rom tätigte, um sein gerade im Entstehen begriffenes Schloss in Pawlowsk bei Sankt Petersburg mit antiken und neoklassizistischen Werken auszustatten. Nach Tivoli und Frascati begleitete sie der Maler Hackert, weil Reiffenstein an Fußgicht erkrankt war. Einige seiner Werke (Tschesme-Serie, italienische und römische Landschaften) kannte das Paar bereits vor seiner Abreise. Es erwarb bei einem Besuch in Hackerts Atelier noch vier weitere Werke (Abb. 11) und beauftragte ihn, als es hörte, dass Hackert nach Neapel reisen würde, sogleich mit Bildern von Ansichten der berühmten Umgebung dieser Stadt (Abb. 12), aus der sie erst kurz vorher zurückgekehrt waren.⁴⁶ Aus seiner Begegnung mit dem Kronprinzenpaar resultierte insgesamt eine so große Zahl an Aufträgen, dass in Pawlowsk eine der umfassendsten Sammlungen von Hackert-Bildern entstand.⁴⁷

Zusammenfassend lässt sich festhalten: Johann Friedrich Reiffenstein hat als russischer Kunstagent zwischen 1778 und 1793 eine große Anzahl von antiken und modernen Kunstwerken nach Russland geschickt, darunter Werke von Antonio Chichi, Doell, Hackert, Mengs, Unterberger und Angelika Kauffmann, aber auch Libretti von Opern sowie Partituren.⁴⁸ Unumstritten war sein Handeln allerdings nicht. Viele Zeitgenossen kritisierten die Kunstkäufe Katharinas als „katholischen Ausverkauf“ und sahen Spitzenwerke im Nirwana des russischen Reiches verschwinden.⁴⁹ Seine wahrscheinlich konkreteste und



Abb. 13: Anton Raphael Mengs, Selbstbildnis, um 1775, Staatliches Ermitage Museum, St. Petersburg

Илл. 13: Антон Рафаэль Менгс, „Автопортрет“, ок. 1775, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

weitestreichende Vermittlung einer römischen Kunstauffassung nach Russland leistete er jedoch nicht durch die Beschaffung von alten und neuen Kunstwerken, sondern 1779 durch die Vermittlung von zwei italienischen Architekten nach Sankt Petersburg, nämlich von Giacomo Quarenghi (1744–1817) und Giacomo Trombara (1742–1811), von denen besonders Quarenghi das Erscheinungsbild von Sankt Petersburg mit seinen an der römischen Antike orientierten, klassizistischen Entwürfen nachhaltig prägte.⁵⁰ Andere Künstler und Architekten, die Katharina nach Sankt Petersburg eingeladen hatte, u. a. Mengs und Hackert, lehnten diese Einladung indessen ab. Denn eine Reise nach Russland war lang und strapaziös und das im Westen noch unbekanntes Land galt als sehr unsicher.⁵¹

Bevor Reiffenstein am 9. Oktober 1793 in Rom verstarb, hatte er aus seiner Privatsammlung als Zeichen seiner tief empfundenen Dankbarkeit und freundschaftlichen Verbundenheit seiner wichtigsten Mäzenin die Kopie des florentinischen Selbstporträts von Mengs, das dieser nach Aussage Reiffensteins selbst noch überarbeitet haben soll (Abb. 13), vermacht.⁵²

Anmerkungen:

1 Zur Biographie Reiffensteins siehe: Friedrich Schlichtegroll, Nekrolog auf das Jahr 1793. Enthaltend Nachrichten von dem Leben merkwürdiger in diesem Jahr verstorbener Personen 4, Bd. 1, Gotha 1794 S. 1–31; ders., Supplement-Band des Nekrologs für die Jahre 1790–1791–1792 und 1793, Teil 2, Gotha 1798 S. 162–165; Ludwig Heeren, Reiffenstein, in: Wünschelruthe – Ein Zeitblatt, hrsg. von Heinrich Straube, Johann Peter von Hornthal, Göttingen 1818 S. 75–76 Nr. 19, S. 77–78 Nr. 20, S. 81–82 Nr. 21, S. 88 Nr. 22, S. 94–95 Nr. 24; Friedrich Noack, Aus Goethes römischen Kreise. Hofrat J. F. Reiffenstein, in: Goethe-Jahrbuch 30, 1909 S. 130–140 Nr. 31; 1910 S. 169–179.

2 Jan Lauts, Der Monogrammist FR von 1760: Johann Friedrich Reiffenstein und seine Schülerin Markgräfin Karoline Louise von Baden, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 19, 1982 S. 69.3 Reiffenstein wird erstmals 1768 als im Palazzo Zuccari bei der Familie Nazzari wohnend im Gemeinderegister von Sant' Andrea delle Fratte aufgeführt; Christoph Frank, Auf dem Weg vom ersten zum vierten Rom. Johann Friedrich Reiffensteins antiquarische Agententätigkeit im Palazzo Zuccari (1767–1793), in: 100 Jahre Bibliotheca Hertziana Bd. 2: Der Palazzo Zuccari und die Institutsgebäude 1590–2013, hrsg. von Elisabeth Kieven, Jörg Stabenow, München 2013 S. 184. Bei diesem Aufsatz handelt es sich um die deutsche, etwas erweiterte Fassung des Aufsatzes von Christoph Frank, *L'arte e l'architettura romane nella corrispondenza di Caterina II di Russia*, in: Dal mito al progetto, Ausst.-Kat. Lugano, Mendrisio 2004 S. 60–77. Dieser letztere Aufsatz erschien wiederum in gekürzter russischer Fassung unter dem Titel: Johann Friedrich Reiffenstein, consigliere e agente di Caterina II, Pinakoteka 16/17, 2003/2004 S. 44–48. Die beiden letztgenannten Aufsätze werden im vorliegenden Beitrag daher nicht weiter berücksichtigt.

4 Frank, Rom (wie Anm. 3), S. 184.

5 Johann Wolfgang von Goethe, Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, hrsg. von Christoph Michel, Hans-Georg Dewitz, Bd. 15: Italienische Reise, Teil 1, Frankfurt/Main 1993 S. 435–436.

6 Heeren (wie Anm. 1), S. 88.

7 Johann Joachim Winckelmann, Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums, Erster Theil, Dresden 1767 S. 9.

8 Johann Joachim Winckelmann, Geschichte der Kunst der Alterthums, 2. Aufl. Wien 1776 S. 33 Z. 19–38. Siehe dazu: Johann Joachim Winckelmann, Schriften und Nachlaß Bd. 4,3: Geschichte der Kunst des Alterthums, Allgemeiner Kommentar, hrsg. von Adolf H. Borbei, Thomas W. Gaetgens, Johannes Irmischer, Max Kunze, Mainz 2007 S. 93–94.

9 Noack (wie Anm. 1), S. 137.

10 Carl Justi, Winckelmann und seine Zeitgenossen, Bd. 3, 3. Aufl. Leipzig 1923 S. 319.

11 Lauts (wie Anm. 2), S. 76.

12 Christoph Frank, „Plus il y en aura, mieux ce sera“, Caterina II di Russia e Anton Raphael Mengs, in: Mengs. La scoperta del neoclassico, Ausst.-Kat. Padova, hrsg. von Steffi Roettgen, Venedig 2001 S. 88.

13 Johann Jakob Volkmann, Historisch-kritische Nachrichten von Italien, Bd. 2, 2. Aufl. Leipzig 1777 S. 23.

14 Adelheid Müller, Reisende der Grand Tour in den Sammlungen Roms – Winckelmann als Cicerone, in: Römische Antikensammlungen im 18. Jahrhundert, Ausst.-Kat. Stendal, hrsg. von

- Max Kunze, Mainz 1998 S. 162–163.
- 15 Frank, Rom (wie Anm. 3), S. 189.
- 16 Adelheid Müller, Sehnsucht nach Wissen. Friederike Brun, Elisa von der Recke und die Altertumskunde um 1800, Berlin 2012 S. 294.
- 17 Petra Rau, Friedrich Wilhelm Doell (1750–1816), Leben und Werk, Cluj-Napoca 2003 S. 35–36.
- 18 „L’eloge de Mr. Winckelmann: dans lequel on fera entrer le point on il a trouvé la Science des Antiquités, d à quel point il l’a laissée.“
- 19 Rau (wie Anm. 17), S. 38–39.
- 20 Simone Steger, Die Bildnisbüsten der Walhalla bei Donaustauf. Von der Konzeption durch Ludwig I. von Bayern zur Ausführung (1807–1842), Diss. München 2011 S. 23 mit Anm. 56 und Kat.-Nr. 11 S. 289–291.
- 21 Müller (wie Anm. 16), S. 227 Anm. 980.
- 22 Christoph Frank, The art of governing the arts: the roman patronage of Catherine the Great, in: Catherine the Great, Ausst.-Kat. Montreal, hrsg. von Natalie Bondil, Gent 2005 S. 184.
- 23 Zu den Korkmodellen von Antonio Chichi in Sankt Petersburg, auch zu den weiteren 1778 von Katharina der Großen erworbenen, siehe: Ekaterina Sawinowa, Die Petersburger Korkmodelle von Antonio Chichi, in: Antike Bauten. Korkmodelle von Antonio Chichi 1777–1782, hrsg. von Peter Gercke und Nina Zimmermann-Elseify, Kassel 2001 S. 28–38.
- 24 Frank, The art (wie Anm. 22), S. 184.
- 25 Goethe (wie Anm. 5), Teil 2, S. 786. Dazu: Roberto Zapperi, Das Inkognito. Goethes ganz andere Existenz in Rom, München 1999 S. 118–122.
- 26 Frank, The art (wie Anm. 22), S. 185.
- 27 Hubertus Gaßner, Jakob Philipp Hackert und Russland, in: Jakob Philipp Hackert. Europas Landschaftsmaler der Goethezeit, Ausst.-Kat. Weimar/Hamburg, hrsg. von Hubertus Gaßner und Ernst-Gerhard Güse, Ostfildern 2008 S. 46–47; Martin Dönike, From Russia with love, in: Double agents: cultural and political brokerage in early modern Europe, hrsg. von Marika Kelusek, Leiden 2011 S. 239.
- 28 Lauts (wie Anm. 2), S. 76.
- 29 Frank, Rom (wie Anm. 3), S. 190.
- 30 Frank, The art (wie Anm. 22), S. 187. Zu Reiffensteins Einkäufen für russische Adelige siehe auch die Tagebücher des italienischen Bildhauers Vincenzo Pacetti: Roma 1771–1819. I giornali di Vincenzo Pacetti, hrsg. von Angela Cipriani u. a., Pozzuoli 2011 fol. 12r, 18r, 48r, 49r, 52r, 74r, 76r, 78r, 80r, 83r, 125v, 127r, 129v, 130v, 131r.
- 31 Zitat Frank, Rom (wie Anm. 3), S. 195. Eine historisch-kritische Publikation der umfangreichen Korrespondenz von Reiffenstein durch Christoph Frank ist in Vorbereitung, Felicitas von Aretin in: Der Tagesspiegel Nr. 1973 vom 24.11.2007, Beilagen, S. B03; Müller (wie Anm. 16), S. 228 Anm. 984.
- 32 Zitat Reiffenstein: Frank, Rom (wie Anm. 3), S. 195.
- 33 Goethe (wie Anm. 5), S. 435–436.
- 34 Frank, Rom (wie Anm. 3), S. 197, auch zum Weiteren.
- 35 Frank, The art (wie Anm. 22), S. 183.
- 36 Frank, Rom (wie Anm. 3), S. 197 mit Anm. 67.
- 37 Für eine Zusammenstellung siehe Frank, The art (wie Anm. 22), S. 185.
- 38 Frank, Rom (wie Anm. 3), S. 191.
- 39 Frank, The art (wie Anm. 22), S. 187; Frank, Catarina (wie Anm. 12), S. 89.
- 40 Frank, Rom (wie Anm. 3), S. 184.
- 41 Frank, Rom (wie Anm. 3), S. 189.
- 42 Frank, The art (wie Anm. 22), S. 184.
- 43 Frank, Catarina (wie Anm. 12), S. 89–90.
- 44 Frank, Catarina (wie Anm. 12), S. 91–92.
- 45 Zitat Katharina II.; Dönike (wie Anm. 27), S. 237.
- 46 Gaßner (wie Anm. 27), S. 50–52.
- 47 Frank, The art (wie Anm. 22), S. 188.
- 48 Frank, Catarina (wie Anm. 12), S. 89.
- 49 Aretin (wie Anm. 31), S. B03.
- 50 Frank, Rom (wie Anm. 3), S. 201.
- 51 Frank, Catarina (wie Anm. 12), S. 87.
- 52 Frank, Catarina (wie Anm. 12), S. 92. Für eine kommentierte Zusammenstellung des Nachlassinventars von Reiffenstein siehe: Christoph Frank, Das Nachlassinventar Johann Friedrich Reiffensteins vom 18. Oktober 1793, in: Der Palazzo Zuccari und die Institutsgebäude 1590–2013, hrsg. von Elisabeth Kieven, München 2013 S. 396–425.

Фолькер Хеенес

ИОГАНН ФРИДРИХ РЕЙФЕНШТЕЙН (1719–1793), АГЕНТ ПО ПРИОБРЕТЕНИЮ ПРЕДМЕТОВ ИСКУССТВА, АНТИКВАР И НАДВОРНЫЙ СОВЕТНИК, И ЕГО МНОГООБРАЗНЫЕ СВЯЗИ С САНКТ-ПЕТЕРБУРГОМ

Иоганн Фридрих Рейфенштейн (илл. 1) родился 22 ноября 1719 г. в восточно-прусском окружном городе Рагните, где его отец был аптекарем и состоял членом городского совета. Его родители рано умерли, так что Рейфенштейн был помещен в Лёбенихтский приют в Кёнигсберге.¹ С 1735 г. Рейфенштейн изучал юриспруденцию в Кёнигсбергском университете. Однако подлинный интерес у него вызывали „изящные науки“. В 1741 г. он стал секретарем „Королевского немецкого общества“ в Кёнигсберге, заботившегося об улучшении немецкого языка. В связи с этим он познакомился с инициатором создания „немецких обществ“ лейпцигским языковедом и литератором Иоганном Кристофом Готшедом (1700–1766). По его рекомендации он

получил место пажеского гофмейстера при дворе ландграфа Гессен-Кассельского. Там же он получил звание советника и стал претендентом на место библиотекаря. В Касселе его друзьями стали художник Иоганн Генрих Тишбейн и архитектор Симон Луис де Рей.² Вместе с Тишбейном он основал „Общество свободных искусств“. Состоя членом аугсбургской Императорской Францисковой академии свободных искусств и наук, Рейфенштейн редактировал ее ежемесячник. Благодаря данной деятельности в это время возник первый контакт с Винкельманом, избранным за сочинение „О подражании греческим произведениям“ (1755) почетным членом кассельского „Общества свободных искусств“. В качестве его секретаря Рейфенштейн должен был вручить диплом ученому, к тому времени переселившемуся в Рим. Два года спустя этот ежемесячник аугсбургской академии опубликовал первое объявление об опыте истории искусства, предпринятом Винкельманом.

Так как получение места библиотекаря постоянно откладывалось и откладывалось, Рейфенштейн берет в 1759 г. отпуск на два года, чтобы в качестве гофмейстера и наставника сопровождать графа Фридриха Ульриха цу Линара во время его Гран-тура по Германии, Франции, Швейцарии и Италии. В Риме Винкельман был их чичероне; все вместе они, помимо римских древностей, посетили еще Фраскати и Тиволи. Винкельман также ввел их в высшее римское общество и в художественные круги; познакомил с теми, кто бывал у кардинала Альбани, у графини Керуффини и у Джованни Казановы. Рейфенштейн был столь очарован тамошней атмосферой, Винкельманом и его кругом, что решил остаться в Риме. Он еще поначалу сопровождал своего воспитанника во Флоренцию, где провел в конце концов еще почти год и, помимо прочего, завел знакомство с Ангеликой Кауфман, немаловажное для его дальнейшей жизни.

С осени 1763 г. он жил в Риме, поначалу в доме на Виа Кондотти, затем, по-видимому, с осени 1767 г. в двух комнатах первого этажа в Палаццо Дзуккари, где ныне находится *Bibliotheca Hertziana*.³ Ранее Винкельман недолго пожил здесь в 1755–1756 гг.⁴ Рейфенштейн же прожил здесь четверть века до своей смерти. Поначалу под руководством Винкельмана он погрузился в изучение античности. Помимо этого,

он был занят возрождением древней энкаустической живописи, в чем ему был сужден определенный успех. Как сообщает Гёте, его техника была применена при создании копий Лоджий Рафаэля для Екатерины II. Энкаустическая живопись — это художественная техника живописи, при которой цветные пигменты, соединенные с воском, наносятся горячими на загрунтованную поверхность.⁵ В то же время он занимался восстановлением искусства древнего стекольного производства, чтобы из цветного стекла изготавливать копии древних резных камней. Они были очень популярны среди тогдашних римских путешественников. Его изобретения были затем использованы Исайей Веджвудом (1730–1795) и Джеймсом Тасси (1735–1799) на их фабриках и тем самым весьма способствовали распространению любительского изучения гемм.⁶ Винкельман уважительно упоминает исследования Рейфенштейна в области изготовления стекла в „Замечаниях к „Истории искусства древности““. ⁷ Во втором издании „Истории искусства древности“ он даже парафразирует пассажи из сочинения Рейфенштейна „О работах по стеклу у древних“, когда он говорит об изготовлении стекла в античности.⁸ Кажется, что в течение некоторого времени Винкельман надеялся, что Рейфенштейн мог бы стать его научным сотрудником и последователем, но вскоре распознал непригодность Рейфенштейна к этому.⁹ Карл Юсти цитирует о Рейфенштейне следующее высказывание Винкельмана: „[...] бесхитростный Рейфенштейн теряется в мелочах, предпринимает многое и не доводит ничего до конца“.¹⁰

С 1765 г. Рейфенштейн выступал также в качестве чичероне для высокопоставленных путешественников.¹¹ Винкельман поручал ему, для того, чтобы разгрузиться самому, водить по Риму посетителей из северно-европейских стран, благодаря чему в конце концов возникли связи с дворами в Готе и в Санкт-Петербурге, важные также и для самого Рейфенштейна.¹²

Винкельман и Рейфенштейн понимали задачу приобщения к античности совершенно по-иному, чем местные итальянские чичерони, которые по большей части были поверхностно образованными „указывателями произведений искусства“ и „круговодами“. Так, писатель Иоганн Якоб Фолькман (1732–1803), автор „Историо-критических известий об Италии“, жало-

вался, что итальянские чичерони „не обладавая большими знаниями и вкусом, в то же время наизусть выучили искусство халтуры [...], они именуют статуи по собственному усмотрению и дают картинам ложные имена. [...] Большинство произведений у них — это „восхитительные вещи“, но истинного любителя они редко могут привести к подлинно прекрасному и не способны помочь в формировании его вкуса“.¹³ Как чичероне Винкельман способствовал созданию новых идеальных масштабов, представляя созерцание произведений искусства, в особенности античных, как переживание. При этом он выходил далеко за границы приближения к достопримечательностям Рима, обычно до того ограничивавшегося „фактами“. Для него на первый план выступало чувственное постижение увиденного, запечатленное им в описаниях статуй Бельведера. Он возвысил классическую греческую культуру до эстетического и нравственного идеала, который должен был стать матрицей формировавшегося во второй половине XVIII в. классицизма.¹⁴

После смерти Винкельмана в 1768 г. Рейфенштейн становится чичероне, которого предпочитают многочисленные римские путешественники. Он был многим обязан литературному и эстетическому влиянию своего друга, бывшего для него примером для подражания, и позднее пытался утвердить эстетику Винкельмана в художественных академиях северной и восточной Европы.¹⁵ Поэтому он посвятил себя распространению и публикации наследия Винкельмана, а также его воплощению в произведениях искусства; собственных объемных трудов он не создал.¹⁶

В 1777 г. Рейфенштейн побудил Фридриха Вильгельма Дёля, скульптора из Готы, чье художественное образование он курировал в Риме, создать бюст Винкельмана. Потому ли, что этот бюст отличался слишком тщательной выработкой деталей, или потому, что исполнение в мраморе заняло бы слишком много времени, Рейфенштейн поручил французу Луи Валадье (1726–1785), жившему в Риме, отлить бюст в бронзе.¹⁷ В том же году он выслал этот бюст кассельскому Обществу древностей в качестве своего участия в конкурсе, объявленном Обществом: „Похвальное слово Винкельману: какой он застал науку о древностях и какой ее оставил“ (илл. 2).¹⁸

В октябре 1781 г. Рейфенштейн добился установки еще одного мраморного бюста Винкельмана, также исполненного Дёлем, для зримого и вечного почитания своего друга в римском Пантеоне.¹⁹ В 1820 г. при папе Пие VII, которому не пришлось по нраву изобилие бюстов ученых и художников в Церкви Святой Марии и Мучеников, он был перемещен в Капитолийскую Промотеку на Капитолии. Одна из копий должна была быть выставлена в Валхалле в Донауштауфе (илл. 3).²⁰

Благодаря своей деятельности в качестве чичероне для европейской аристократии и выдающихся интеллектуалов своего времени (так, он показывал Вечный город императору Иосифу II, принцу Августу фон Заксен-Гота-Альтенбургу, наследнику русского престола Павлу Петровичу и его супруге Марии Федоровне, Гёте, Анне Амалии фон Заксен-Веймар и Гердеру) он познакомился с графом Иваном Ивановичем Шуваловым, находившимся в Риме с 1765 по 1774 г. и поддерживавшим в это время тесный контакт с русским двором.²¹ Шувалов основал в 1755 г. Московский университет (нынешний университет им. М. В. Ломоносова) и в 1757 г. Академию художеств в Санкт-Петербурге. Благодаря вступлению на престол Екатерины II в 1762 г. Академия пережила неожиданный расцвет — в особенности благодаря увеличению финансирования и созданию программ пенсионерства в Италии и во Франции. Благодаря Шувалову, который должен был приобретать в Риме произведения искусства по поручению императрицы, Рейфенштейн получил задание опекать молодых художников-пенсионеров петербургской Академии художеств во время их пребывания в Риме и преподавать им.²²

Рейфенштейн наставлял их в неоклассицистической теории Винкельмана, которую он понимал весьма догматически, ибо надеялся тем самым заложить фундамент для основополагающего обновления изобразительных искусств. Кроме того, он поставлял Академии такие материалы для преподавания, как гипсовые слепки, модели древних римских зданий из пробкового дерева, исполненные Антонио Кикки,²³ гравюры Джованни Батиста Пиранези (1720–1778) и Джованни Вольпато (1733–1803).²⁴

В 1769 г. Рейфенштейн познакомился в Риме с художником Якобом Филиппом Хаккертом (1737–1807), рожденным в Пренцлау, и оценил

его достоинства. Включив Хаккерта в свое окружение, Рейфенштейн помог ему утвердиться на римском художественном рынке, где царила жесткая конкуренция. Этот дружеский круг собирался по большей части в квартире Рейфенштейна в Палаццо Дзуккари. Смысл и цель этих собраний заключались в том, чтобы помочь друг другу с заказами. Художники, не принадлежавшие к тому кругу, почти не имели шанса получить заказы от римских путешественников или из-за границы от европейской знати. Еще Гёте в путевых заметках о поездке по Италии описывал этот кружок как „Святое семейство“, в котором Рейфенштейну принадлежало место Бога Отца, Ангелика Кауфман была Марией, ее муж Антонио Дзукки — св. Иосифом, Хаккерт — Богом Сыном, а малоизвестный английский художник Рубби — ослом.²⁵

По совету Рейфенштейна Шувалов заказал в 1771 г. у Хаккерта серию картин, которая должна была восславить победу русских над турками под Чесмой. Русский флот под верховным командованием графа Алексея Григорьевича Орлова победил турок в 1770 г. у Чесмы около малоазиатского побережья. Эта битва позднее ставилась в один ряд с морскими сражениями при Лепанто (Христианская Лига против турок, 1571) и при Трафальгаре (Великобритания против Франции и Испании, 1805), каждая из которых означила поворотный исторический момент, обросший национальными мифами.²⁶ Серию составили шесть картин; не жалелись ни деньги, ни усилия для того, чтобы сделать изображение возможно более реалистичными. Для написания батальных картин Хаккерт должен был многократно приезжать из Рима в Ливорно, чтобы получать указания, необходимые для правдивого изображения, от графа Орлова, тем временем прибывшего туда со своими судами. Чтобы показать художнику, как в действительности выглядит горящее судно, Орлов приказал взорвать в ливорнской гавани отслуживший свое боевой корабль. Об этом, конечно же, сообщили газеты по всей Европе, так что Хаккерт сразу же стал знаменит. Екатерина была в высшей степени довольна шестью первыми батальными картинами и потому заказала у него еще шесть картин морского сражения. Весной 1775 г. все двенадцать картин были по воде доставлены в Петербург и обрели свое пристанище в Петергофском дворце, в так называемом Чесменском

зале, одном из роскошно украшенных покоев; там их можно видеть еще и сегодня (илл. 4). Для Хаккерта чесменская серия означала обретение международной известности, благодаря которой он получил множество последующих заказов, в особенности от русских дипломатов.²⁷

Благодаря посредничеству Шувалова и Вильгельма фон Эдельштейна, министра Баденского герцогства, дворы Готы и Санкт-Петербурга пожаловали Рейфенштейну титул надворного советника и соответствующее содержание.²⁸

Екатерина узнала о существовании Рейфенштейна от писателя и дипломата Фридриха Мельхиора Гримма (1723–1807), пребывавшего в 1775–1776 гг. в Петербурге по случаю женитьбы наследника русского престола и ставшего ее доверенным лицом во всем, что касалось литературы и искусства.²⁹ После этого в 1778 г. Рейфенштейн был назначен ее римским агентом по приобретению произведений искусства, чем он был очень горд.³⁰

В одном из своих первых и весьма подробных писем к Гримму, обыкновенно незамедлительно пересылавшему письма в Петербург, он, по выражению Кристофа Франка, „набрасывает проект ничего меньшего, как четвертого Рима и второго Ватикана для галереи Зимнего дворца“.³¹ Под руководством Шарля-Луи Клериссо (1721–1820), французского рисовальщика архитектурных и ландшафтных видов, должен был возникнуть музейно-научный дворцовый комплекс, который, цитирую Рейфенштейна, „должен был бы вызвать возрождение хорошего вкуса и блистательного мастерства, утраченных большинством изящных искусств“.³² При этом Рейфенштейн придавал центральное значение копии Ватиканских Лоджий Рафаэля в натуральную величину. Так родилась идея Лоджий Рафаэля. Копии были изготовлены в Риме в 1778–1787 гг. многочисленными художниками под надзором живописца Кристофа Унтерберге-ра (1732–1798). Их невозможно было бы сделать, как уже указывалось, без энкаустической техники, разработанной Рейфенштейном, и они до сих пор доступны обозрению в Эрмитаже (илл. 5).³³ Наряду с другими многочисленными архитектурными проектами, ориентированными на итальянские и в особенности на римские образцы и определяющими облик Санкт-Петербурга как города, Лоджии Рафаэля представляют собой, пожалуй, конкретнейший пример

того, как выдающаяся система декоративного убранства была из Рима перенесена в русские интерьеры.³⁴ Рейфенштейн предполагал добавить к Лоджиям другие произведения Рафаэля, Гвидо Рени (1483–1520), Доменикино (1581–1641) и Гверчино (1591–1666), что показывает непосредственную зависимость его идей от классицистического понимания искусства Антоном Рафаэлем Менгсом (1728–1779) и Винкельманом. Осуществив этот план, он желал создать полную библиотеку искусств. Тем самым он мыслил в унисон с политикой царицы в области образования и искусства; она желала установления преемственности России по отношению к Древней Греции и Риму, что выразилось в стремительном распространении неоклассицистической архитектуры в России во второй половине XVIII столетия и в создании таких художественных собраний, как, например, Эрмитаж.³⁵ Энциклопедист Дени Дидро (1713–1784), придававший центральное значение общедоступным собраниям произведений искусства для обучения художников и сопутствующего ему распространения хорошего вкуса, выразил эту мысль в 1773 г. во время своего пребывания в Петербурге следующим образом: „Греки, некогда варвары, только благодаря непомерному скоплению художественных произведений в конце концов вознеслись к высочайшим высотам искусства“.³⁶

Одна только Екатерина приобрела в 1760-х – 1770-х гг. более чем 4000 картин, среди них собрания живописи Кроза (1772) и Уолпола (1779), а также многочисленные произведения с видами древнего и современного Рима.³⁷ Как копии Лоджий и термы в античном стиле, которые можно видеть в Агатовых комнатах Холодной бани в Царском селе, эти римские ведуты — выражение тоски по Риму, проходящей лейтмотивом через переписку императрицы. Екатерине из-за неурядиц, вызванных Семилетней войной, и ее последствий не было суждено когда-либо самой посетить Рим.³⁸ Благодаря письмам Рейфенштейна, никогда не адресованных ей прямо, она могла быть в курсе больших и малых сенсаций и событий в мирке римских и неаполитанских художников.³⁹ Письма доставляли ей столь много удовольствия, что она именовала Рейфенштейна „божественным“.⁴⁰

Рейфенштейн и Гримм не страшились и предосудительных поступков, когда могли оказать

услугу императрице, как то доказывает история приобретения картины Антона Рафаэля Менгса „Персей и Андромеда“; ныне одной из жемужин Эрмитажа (илл. 6). Екатерина II выразила в 1779 г. в письме Гримму давно лелеемое желание приобрести картину Менгса. Именно Менгс вместе с Винкельманом был значительнейшим представителем концепции искусства, возвращенной на греко-римских идеалах. Менгса, Рейфенштейна и Винкельмана связывала тесная дружба,⁴¹ Винкельман даже посвятил Менгсу свой главный труд „История искусства древности“. Полотно „Персей и Андромеда“ было заказано Менгсу уэльским дворянином сэром Уоткином Уильямсом-Уинном во время пребывания в Риме в 1768 г. Менгс завершил картину на рубеже 1777 и 1778 гг., после чего выставил ее в Вилле Барберини. Она вызвала исключительный резонанс в мире любителей искусства, так что ее даже переместили в Ватиканский дворец по приказу Папы Пия VI и выставили там. В феврале 1779 г. в Ливорно ее погрузили на борт английского военного судна „Уэстморланд“. Около Марсея она стала добычей французского военного корабля. Командующей эскадрой граф д'Эстен подарил картину французскому морскому министру де Сартину, который благодаря посредничеству Гримма тайно продал картину, даже не взглянув на нее, русской императрице за большую сумму денег. Гримм и Рейфенштейн, зная сомнительное происхождение картины, не испытали никаких угрызений совести при ее покупке.⁴² Надворный советник в письме Гримму от 19 марта 1779 г. еще раз указал на то, что „приобретение“ этого полотна в виду тяжкого заболевания Менгса — единственная возможность стать обладательницей картины этого художника столь большого формата.⁴³

Спустя месяц, 29 июня 1779 г., Менгс скончался, оставив своей семье большие долги. Между Екатериной II и испанским королем Карлом III разгорелся спор о его наследстве. Рейфенштейн смог в конце концов приобрести наследство Менгса для императрицы, среди которого, помимо прочих, были картины „Иоанн-Креститель, проповедующий в пустыне“ (илл. 7), „Благовещение Марии“ (илл. 8), „Приговор Париса“ (илл. 9), а также античная камея „Персей и Андромеда“ (илл. 10).⁴⁴

Даже приобретая произведения искусства и для Екатерины Великой, Рейфенштейн не был

застрахован от мошенничества. Так, императрица писала своему confidentу Гримму после того, как она получила несколько картин, которые ее агент приобрел от Томаса Дженкинса (1720–1798), художника и весьма сомнительного торговца предметами искусства: „Не укладывается в голове, как в этот раз облапошили Рейфенштейна. Я посему прошу Вас преподать ему, чтобы он никогда более не вел дел с господином Дженкинсом. Эта мазня вызвала немалое замешательство“.⁴⁵

Когда наследник русского престола Павел Петрович и его жена Мария Федоровна приняли Гран-тур в Западную Европу, продлившийся с сентября 1781 по ноябрь 1782 г., Рейфенштейн, само собой разумеется, стал их чичероне в Риме. Он вел подробный дневник обо всех визитах и осмотрах, а также и о посещениях ателье, содержащий как краткие характеристики и оценки созданий искусства, так и художников. Рейфенштейн передал Марии Федоровне этот дневник при ее отъезде. Он дает ключ к многочисленным приобретениям и заказам, делавшимся будущей царской четой в Риме для того, чтобы снабдить античными и неоклассицистическими произведениями дворец в Павловске, который как раз создавался в это время. Живописец Хаккерт сопровождал их в Тиволи и во Фраскати, ибо у Рейфенштейна разыгралась подагра на ногах. Некоторые произведения Хаккерта (Чесменская серия, итальянские и римские ландшафты) были известны чете еще до путешествия. Перед своим отъездом из Италии Павел Петрович и Мария Федоровна приобрели еще четыре картины в ателье Хаккерта (илл. 11) и, услышав, что Хаккерт отправится в Неаполь, сразу же поручили ему написать несколько видов окрестностей этого города (илл. 12), из которого они только что вернулись.⁴⁶ Встреча с наследной четой вызвала к жизни столь большое число заказов, что в Павловске возникло одно

из обширнейших собраний живописи Хаккерта.⁴⁷

Подводя итоги, можно утверждать: Иоганн Фридрих Рейфенштейн в период между 1778 и 1793 г. переслал в Петербург большое число древних и новейших произведений искусства, среди которых создания Антонио Кикки, Дёля, Хаккерта, Менгса, Унтербергера и Ангелики Кауфман, а также либретто опер и партитуры.⁴⁸ Его действия, впрочем, оценивались по-разному. Многие современники критиковали приобретение Екатериной произведений искусства как „католическую распродажу“ и им казалось, что шедевры навсегда исчезают в нирване Российской империи.⁴⁹ Однако для распространения неоклассицистического понимания искусства в Петербурге наибольшее значение и наибольшие последствия, пожалуй, имело не приобретение древних и новейших произведений искусства, но то, что он в 1779 г. поспособствовал переезду в Петербург двух итальянских архитекторов — Джакомо Кваренги (1744–1817) и Джакомо Тромбары (1742–1808), из которых в особенности Кваренги надолго определил облик Санкт-Петербурга своими классицистическими постройками, ориентированными на римскую древность.⁵⁰ Другие художники, которых Екатерина приглашала в Петербург, среди них Менгс и Хаккерт, все же отклонили это приглашение, ибо путь в Россию был дальним и утомительным, а страна, малоизвестная в Западной Европе, слыла весьма небезопасной.⁵¹

Незадолго до своей смерти в Риме 9 октября 1793 г. Рейфенштейн из собственного собрания завещал своей важнейшей благодетельнице в качестве знака глубочайшей признательности и дружеской преданности копию флорентийского автопортрета Менгса, которую, по утверждению Рейфенштейна, переработал еще сам художник (илл. 13).⁵²

