

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

СПОР ОБ „ИДЕАЛАХ ДРЕВНИХ“: ВИНКЕЛЬМАН — ЛАФАТЕР — ВИЛАНД

Литературно-эстетическая мысль XVIII в. неизменно вращалась вокруг вопроса о соотношении античного и современного искусства. „Спор древних и новых“ завершился, по существу, лишь на исходе эпохи Просвещения, и не во Франции, а в Германии, на родине романтизма, подготовленного полувековой борьбой немцев с влиянием французского классицизма. Ведущая роль в этой борьбе принадлежала сторонникам „древних“.

Указав на сочувственный комментарий Готшеда к Фонтенелю, В. Краус отмечает: „В последние десятилетия гуманистическая ориентация поднимающейся немецкой культуры не благоприятствовала возвращению к идеям „новых“. Лессинг также со всей определенностью признал в „Лаокооне“ авторитет Стагирита. Перемену вносит лишь Гердер, у которого в исторических взглядах прогресс является решающей категорией“.¹ Однако гердеровской теорией прогресса немецкая рецепция учения „новых“ не исчерпывается.

В 1773 г. К.-М. Виланд сопровождает свою музыкальную драму „Алкеста“ на сюжет Еврипида „письмами“, в которых доказывает, что поведение античных героев не соответствует психологии и нравственному чувству более утонченного современного человека.² Это вызывает протест со стороны „бурных гениев“. Выражением его становится фарс молодого Гёте „Боги, герои и Виланд“ (1773), высмеивающий

виландовскую модернизацию античности в галантном стиле рококо. Весь этот эпизод представляет известную аналогию полемике между Перро и Расином по поводу „Алкесты“ Филиппа Кино (1674–1675). Виландовские письма об „Алкесте“ повторяют аргументы Перро, самый интерес Виланда к жанру оперного либретто свидетельствует о его обращении к традиции „новых“.

Развивая эту традицию, Виланд вступает во все более острый конфликт со штюрмерами — радикальными наследниками „древних“. Эстетическое значение этого конфликта отчетливо обнаруживает спор об идеалах греческих художников, который Виланд ведет в 1777 г. со знаменитым автором „Физиогномических фрагментов“ И.-К. Лафатером.

„Физиогномические фрагменты“ — влиятельнейшее теоретическое произведение немецкого сентиментализма. Характеристики, устанавливающие связь между чертами лица и нравственным обликом человека, Лафатер чередует с рассуждениями на эстетические и моральные темы, в которых неприятие рационализма сочетается с критикой современности и пиетистское утверждение благочестивой эмоции — с штюрмерским культом оригинальной личности. К числу таких рассуждений относится фрагмент „Об идеалах древних, прекрасная природа, подражание“ („Über die Ideale der Alten, schöne Natur, Nachahmung“, 1775). Он содержит

мысли Лафатера о причинах непревзойденной красоты античной пластики, ее превосходства над искусством XVIII столетия. Чем было искусство древних — „новыми творениями“ („neue Schöpfungen“), то есть выражением высокого умозрительного идеала, или же „подражанием прекрасной природе“ („dichterische Nachahmungen schöner Natur“)? Первый из этих тезисов Лафатер стремится опровергнуть, второй представляется ему истинным.³

С точки зрения классицизма такое противопоставление лишено смысла, так как под „прекрасной природой“ („la belle nature“) французские теоретики подразумевали вещи, какими они должны быть согласно разуму. Однако между тождеством умозрительного идеала и прекрасной природы в эстетике классицизма и противопоставлением их у Лафатера имела переходная ступень — классицизм Винкельмана с характерным для него стремлением к чувственно-прекрасному.

Согласно Винкельману, в античных шедеврах отражена „не только прекрасная природа, но и нечто большее, чем природа“, а именно, „идеальная красота образов, набросанных разумом“.⁴ Показательно, что Клопшток, рецензируя Винкельмановы „Мысли о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре“ (1755), откуда взята приведенная цитата, недоумевает по поводу выражения „нечто большее, чем природа“ („noch mehr als Natur“). Ему кажется, что Винкельман подразумевает подражание „возможным мирам“ в духе „швейцарцев“.⁵ В действительности же „прекрасная природа“ означает у Винкельмана, вопреки традиционному словоупотреблению, эмпирическую красоту античных моделей. Особенность винкельмановского классицизма не в расширении области идеального, а в жесткой обусловленности идеального реальными причинами. Одна из причин — прекрасная природа древних, созерцание которой формировало способность их разума к созданию сверхчувственных идеалов. Вероятно, Лафатер опирался на положение, высказанное Винкельманом в „Истории искусства древности“ (1764): „Многое из того, что нам представляется идеалом, было у них природным свойством“.⁶ Исходный антиклассицистический тезис лафатеровского фрагмента эту мысль абсолютизирует: „То, что мы называем идеалами древних, лишь нам представляется идеалами.

Для них это была безуспешная погоня хромающего искусства за природой“.⁷ Утверждая, что искусство ниже природы, Лафатер исполнен христианского смирения: сотворение нового доступно только Богу, удел человека — подражание совершенству божественных творений. Поэтому художник-классицист, мнящий, что он украшает природу, в действительности лишь бездарно прорисовывает предоставленный ею контур, сшивает лоскутное одеяло из своих разрозненных впечатлений.⁸

Но подражание может быть, с точки зрения Лафатера, не только бездарным, но и гениальным. Этот противоположный классицизму тип подражания Лафатер называет „манерой оригинального гения“. Она заключается в том, что художник „переплавляет их (слепки с природы — А. Ж.) путем добавления своей собственной индивидуальности в однородное целое, которое так ново, так отличается от всех прочих компиляций своего времени, что его называют творением, открытием, идеалом“.⁹ Таковы картины Рафаэля, Рубенса и Рембрандта, поэмы Оссиана, Мильтона и Клопштока, но прежде всего таковы произведения древних во главе с Гомером.

Характеризуя манеру гения, Лафатер повторяет мысль Гёте из его письма к Ф. Якоби. „Начало и конец всякого творчества, — писал Гёте, — есть воспроизведение окружающего меня мира силами моего внутреннего мира, который все схватывает, соединяет, перемешивает как глину и творит заново, возрождая воспринятое в своеобразной форме, в собственной манере. Как это происходит, останется вечной тайной, которую никогда не поймут резонеры и болтуны“.¹⁰ Гёте принадлежал, как известно, и очерк о Гомере, органически вошедший в „Физиономические фрагменты“ Лафатера. Очевидно, что принцип „гениального подражания“, воплощение которого Лафатер, как и Гёте, находит в искусстве древних, расценивается во „Фрагментах“ как возможность преодоления коренного разрыва между искусством и природой. Подтверждением этого является также лафатеровский фрагмент „Гений“, где гениальный художник характеризуется как „выразитель невыразимого“ и „переводчик природы“, „богочеловек и пророк, раскрывающий тайны Бога и человеческой души“.¹¹

Однако главным заданием Лафатера является критика рационалистической эстетики как со-

временной формы культуры. Рационалистический идеал прекрасного он объявляет фикцией, идеализацию — бессознательным подражанием эмпирической природе, искусство — „физиономией своего века“. Современность вызывает у него глубокое отвращение, усиленное сравнением с античностью: „Достаточно сравнить следствие со следствием, например, немецкую литературу нашего времени с поэзией древних, чтобы проявились причины. Мы — подонки времен! Отвратительное поколение, едва прикрывшее себя гримом добродетели!“¹²

Лафатер не называет имен, но выражение „грим добродетели“ („Schminke der Tugend“) является в 1770-е гг. своего рода топомосом антивиландовской критики. Виланд, непрестанно обвинявшийся штюрмерами в безнравственности, должен был принять инвективу Лафатера на свой счет. Он отвечает полемической статьей „Мысли об идеалах древних“ (1777),¹³ о которой пишет И. Г. Мерку: „Главное, за что я нападаю на нашего дорогого энтузиаста, это его греки, якобы более прекрасные, чем современные люди.“¹⁴

Блестящий знаток античности, Виланд систематически развенчивает идеализированный образ Древней Греции, созданный Винкельманом и усвоенный Лафатером. Вместе с тем он уже очень далек от наивного оптимизма французских „новых“, от просветительского восхваления „Века Разума“. В основе его аргументации лежит оригинальная философско-историческая концепция, изложенная им в несколько более ранней статье „Рассуждение об упадке человеческого рода“ (1777).

Прогресс постулируется в этой статье как предмет веры, но не эмпирического знания. Опыт же свидетельствует лишь о том, что каждая цивилизация проходила путь от величия к упадку, необходимому и оправданному как закономерный этап всемирной истории. Затем Виланд пишет: „На гигантской лестнице истории я вижу лишь две ступени, свидетельствующие в пользу человечества. На одной из них в народе имеется множество свободных, благородных, добродетельных людей [...] На другой у народа появляются художники, умеющие высекать из мрамора образы великих людей, которых уже нет больше в действительности, сооружать прекрасные храмы в честь богов, вера в которых давно утрачена, представлять на сцене героические деяния, которые уже никто не способен

свершить.“¹⁵ Первую из этих ступеней Виланд называет „эпохой природы“, вторую — „эпохой искусства“, то есть расцвет художественной культуры он рассматривает как феномен эпохи общественного упадка.

Возвращаясь к этой мысли в статье „Мысли об идеалах древних“, Виланд утверждает, что Греция в период от Перикла до Александра была так же безнадежно больна, как любой из современных европейских народов. Прекрасны были люди эпохи Гомера, но времена, когда создавались греческая скульптура и живопись, соотносятся с этой эпохой аналогично тому, как современная европейская цивилизация соотносится с эпохой древних германцев или со Средневековьем.

От критики идеального образа античности Виланд переходит к обоснованию идеализации как принципа прекрасного искусства. Если великое искусство древних возникло в условиях, когда греки не были ни исключительно красивы, ни исключительно нравственны, то, следовательно, греческие художники не копировали окружающую их действительность, как считает Лафатер, а возвышались над нею, воплощая умозрительный идеал прекрасного. „Результатом всего сказанного, — пишет Виланд, — мне представляется, что с трудом может быть измыслена причина, в силу которой также и современные художники не могли бы (не имея вокруг более прекрасной природы) создавать такие же, а может быть, и еще более прекрасные произведения, чем древние.“¹⁶

По мнению Ф. Зенгле, статья Виланда явилась выражением „эстетического идеализма“, предвосхитившего наряду с учением Винкельмана классицизм Гёте.¹⁷ Между тем виландовская трактовка идеализирующего искусства обнаруживает особенность, принципиально отличающую ее от классицизма как во французском, так и в веймарском его вариантах. Подобно своему антагонисту Лафатеру, Виланд отрицает объективный характер идеалов, в идеальных образах воплощена для него не сущность природы, а субъективная иллюзия художника, его личная возвышенная эмоция. Но то, в чем Лафатер видит профанацию искусства, Виланд переосмысливает как его родовой признак, как высшую эстетическую ценность.

Когда Винкельман утверждает, что искусство выше природы, речь идет о соответствии иде-

альных образов природе метафизической; когда Лафатер говорит о недостижимости природы, его цель — развенчание классицизма во имя гениального постижения природы на основе непосредственного чувства. Виланд же пишет: „Нет никакого смысла затевать распрю между искусством и природой, возвышая одно за счет другого. Ведь мы не должны забывать, что природа, о которой мы беспрестанно рассуждаем, есть не природа как таковая, а природа, какой она отражается в наших глазах, — а это в немалой степени приближает ее к искусству. Смешно, когда земная тварь усаживается, чтобы, соревнуясь с Господом Богом, создавать людей из глины и камня. Но попытка воплотить призрак — а разве не таковы все образы наших чувств? — не превышает силы человека“.¹⁸

Здесь отчетливо звучит тема художника-Прометея, намеченная также и в приведенном выше рассуждении Лафатера о „гениальном подражании“. В немецкой научной литературе образ Прометея рассматривался либо как философско-эстетический символ „Бури и натиска“, либо как его предвестие. Но и у Шефтсбери, и у „швейцарцев“ этот символ еще теснейшим образом связан с рационалистической концепцией творчества.¹⁹ В еще большей степени это относится к Винкельману, утверждавшему, что „только художник, пропитавший свою кисть разумом, может быть назван носителем того огня, который Прометей похитил у богов“.²⁰ Оба толкования — классицистическое и штюрмерское — объединяет гносеологический оптимизм, взгляд на искусство как на средство постижения природы, в одном случае с помощью разума, в другого — с помощью чувства. Поэтому скептическая переоценка символа Прометея в статье Виланда полемична не только по отношению к Лафатеру, но и по отношению к классицизму.

Таким образом, взгляды „новых“ претерпевают в 1770-е гг. весьма существенную эволюцию, хотя она менее заметна, чем эволюция сторонников „древних“. Виланд также отталкивается от теории французского классицизма. Но открытому штюрмерскому отрицанию этой теории он противопоставляет ее скептическое расшатывание, лозунгу природы и чувства — принцип игры с воображаемыми идеалами, эстетике „Бури и натиска“ — эстетику рококо.

Примечания:

- 1 Krauss W. Der Streit der Altertumsfreunde mit den Anhängern der Moderne und die Entstehung des geschichtlichen Weltbildes // *Antike und Moderne in der Literaturdiskussion des 18. Jahrhunderts* / Hrsg. von W. Krauss und H. Kortum. Berlin, 1966. S. LVII.
- 2 Wieland Chr. M. Briefe an einen Freund über das deutsche Singspiel „Alceste“ // *Der deutsche Merkur*. 1773. Bd. 1. S. 34–72, 223–243.
- 3 Lavater J. K. Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniss und Menschenliebe. (Faksimiledruck nach der Ausgabe 1775–78). Leipzig, 1968. Bd. III. S. 81.
- 4 Винкельман И. Избранные произведения и письма / Пер. А. А. Алявдиной. М., 1935. С. 94.
- 5 Klopstock Fr. G. Eine Beurteilung der Winckelmannschen Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in den schönen Künsten // *Meisterwerke deutscher Literaturkritik* / Hrsg. von H. Meyer. Berlin, 1956. Bd. I. S. 215–220.
- 6 Винкельман И. Избранные произведения и письма / Пер. А. А. Алявдиной. М., 1935. С. 258.
- 7 Lavater J. K. Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniss und Menschenliebe. (Faksimiledruck nach der Ausgabe 1775–78). Leipzig, 1968. Bd. III. S. 43.
- 8 Ibidem. S. 41.
- 9 Ibidem.
- 10 Goethe. Werke / Hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimar, 1887–1919. Abth. IV: Briefe. Bd. II. S. 205 (an F. H. Jakoby 21.VIII.1774).
- 11 Lavater J. K. Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniss und Menschenliebe. (Faksimiledruck nach der Ausgabe 1775–78). Leipzig, 1969. Bd. IV. S. 81.
- 12 Ibidem. Bd. III. S. 46.
- 13 Впервые под этим названием („Gedanken über die Ideale der Alten“) в „Немецком Меркурии“ (*Der Teutsche Merkur*. 1777. Bd. III. S. 121–129; 198–228. Bd. IV. S. 69–83), позднее в сочинениях Виланда под названием „Об идеалах греческих художников“ („Über die Ideale der griechischen Künstler“).
- 14 Wieland Chr. M. Briefe an J. H. Merck von Goethe, Herder, Wieland und anderen bedeutenden Zeitgenossen / Hrsg. von K. Wagner. Darmstadt, 1835. S. 118.
- 15 Wieland Chr. M. Werke. 40 Theile in 18 Bänden / Hrsg. von H. Düntzer. Hempel-Ausgabe. Berlin, 1879. Th. XXXI: Beiträge zur geheimen Geschichte der Menschheit. S. 172.
- 16 Wieland Chr. M. Werke. 40 Theile in 18 Bänden / Hrsg. von H. Düntzer. Hempel-Ausgabe. Berlin, 1879. Th. XXXV: Kleine Schriften zur Culturgeschichte. S. 441.
- 17 Sengle F. Wieland. Stuttgart, 1949. S. 328.
- 18 Wieland Chr. M. Werke. 40 Theile in 18 Bänden / Hrsg. von H. Düntzer. Hempel-Ausgabe. Berlin, 1879. Th. XXXV: Kleine Schriften zur Culturgeschichte. S. 441.
- 19 Walzel O. Das Prometheusymbol von Shaftesbury bis Goethe. München, 1932.
- 20 Винкельман И. Избранные произведения и письма / Пер. А. А. Алявдиной. М., 1935. С. 133.

Aleksej Iosifovič Žerebin

WINCKELMANN – LAVATER – WIELAND.
DER STREIT UM DIE „IDEALE DER ALTEN“

Das literarisch-ästhetische Denken kreiste im 18. Jahrhundert ständig um das Verhältnis von antiker und moderner Kunst. „Der Streit der Alten und der Neuen“ endete im Wesentlichen erst gegen Ende der Aufklärung, und zwar nicht in Frankreich, sondern in Deutschland, in der Heimat der Romantik, die im Ergebnis des ein halbes Jahrhundert andauernden Ringens der Deutschen mit dem Einfluss des französischen Klassizismus entstand. Die führende Rolle in diesem Kampf nahmen die Anhänger der „Alten“ ein.

Unter Verweis auf Gottscheds wohlwollenden Kommentar zu Fontenelle bemerkt W. Krauss: „Die humanistische Orientierung der im weiteren Verlauf des Jahrhunderts ansetzenden deutschen Geisteserhebung begünstigte lange Zeit keine erneute Zuwendung zu der Sache der Modernisten. Auch Lessing hatte im Laokoon ausdrücklich die letzte Autorität des Stagiriten anerkannt. Eine Schwenkung vollzog erst Herder, in dessen Geschichtsbild der Fortschritt die entscheidende Kategorie darstellte.“¹ Jedoch erschöpft sich die deutsche Rezeption der Lehre der „Modernisten“ nicht mit Herders Fortschrittstheorie.

1773 verfasste Ch. M. Wieland zu seinem Singspiel *Alceste* über ein Thema von Euripides *Briefe*, in denen er nachweist, dass das Verhalten der antiken Helden der Psychologie und dem moralischen Empfinden des empfindsameren modernen Menschen nicht entspricht.² Das ruft Protest von Seiten der Vertreter des Sturm und Drang hervor. Ausdruck dafür ist die Farce *Götter, Helden und Wieland* (1773) des jungen Goethe, der sich über die Wielandsche Modernisierung der Antike im galanten Rokokostil lustig macht. Diese ganze Episode erinnert an die bekannte Polemik von Perrault und Racine über die „Alceste“ von Philippe Quinault (1674–1675). In Wielands Briefen zur „Alceste“ werden die Argumente von Perrault wiederholt, und schon Wielands Interesse für das Genre des Opernlibrettos zeugt davon, dass er sich der Tradition der „Neuen“ zuwandte.

Wieland führt diese Tradition fort und gerät damit in einen immer schärferen Konflikt mit den Vertretern des Sturm und Drang, den radikalen Erben der „Alten“. Die ästhetische Bedeutung dieses Konflikts wird mit dem Streit über die Ideale der griechischen Künstler deutlich, den Wieland 1777 mit dem be-

rühmten Verfasser der *Physiognomischen Fragmente* J. K. Lavater führt.

Die *Physiognomischen Fragmente* sind das einflussreichste theoretische Werk des deutschen Sentimentalismus. Darin wechseln sich Aussagen über die Beziehung zwischen den Gesichtszügen eines Menschen und seiner moralischen Haltung mit Betrachtungen über ästhetische und moralische Themen ab, in denen die Ablehnung des Rationalismus mit der Kritik der Moderne und die pietistische Stärkung der frommen Emotion mit dem Kult der Originalpersönlichkeit beim Sturm und Drang verbunden werden. Zu diesen Betrachtungen gehört das Fragment *Über die Ideale der Alten, schöne Natur, Nachahmung* (1775). Darin legt Lavater seine Gedanken über die Ursachen der unübertroffenen Schönheit der antiken Plastik und deren Überlegenheit im Vergleich zur Kunst des 18. Jahrhunderts dar. Waren die Kunstwerke des Altertums „neue Schöpfungen“, also Ausdruck eines hohen, spekulativen Ideals, oder „dichterische Nachahmungen schöner Natur“? Die erste These versucht Lavater zu widerlegen, die zweite erscheint ihm wahr.³

Aus Sicht des Klassizismus ist diese Gegenüberstellung sinnlos, denn unter der „schönen Natur“ („la belle nature“) verstanden die französischen Theoretiker die Dinge so, wie sie vernünftigerweise sein sollten. Doch zwischen der Übereinstimmung des spekulativen Ideals mit der schönen Natur in der Ästhetik des Klassizismus und deren Gegenüberstellung bei Lavater gab es eine Übergangsstufe – Winckelmanns Klassizismus mit dem für ihn typischen Streben nach dem Empfindsamen und Schönen.

Nach Winckelmann findet sich in den antiken Meisterwerken „nicht allein die schönste Natur, sondern noch mehr als Natur, das ist, gewisse idealische Schönheiten derselben, die [...] von Bildern bloß im Verstande entworfen [...]“.⁴ Bezeichnend ist, dass Klopstock in seiner Rezension von Winckelmanns Schrift *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst* (1755), aus der das angeführte Zitat stammt, den Ausdruck „noch mehr als Natur“ befremdlich findet. Er glaubt, dass Winckelmann darunter die Nachahmung der „möglichen Welten“ im Geiste der „Schweizer“ versteht.⁵ In Wirklichkeit bedeutet „die schönste Natur“ bei Winckelmann, entgegen dem traditionellen Gebrauch dieses Wortes, die empirische Schönheit der antiken Modelle. Die Besonderheit von Winckelmanns Klassizismus liegt nicht in der Erweiterung des Idealen, sondern in der strengen Bedingtheit des Idealen durch reale Gründe. Einer der Gründe sei die

schöne Natur der Alten, deren Betrachtung es ihrem Verstand ermöglichte, übersinnliche Ideale zu erschaffen. Wahrscheinlich stützte sich Lavater auf die Äußerung Winckelmanns in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764): „Vieles, was wir uns als Idealisch vorstellen möchten, war die Natur bey ihnen.“⁶ In Lavaters antiklassizistischer Ausgangsthese wird dieser Gedanke verabsolutiert: „Das was wir Ideale nennen bei den Alten, mag uns ideal scheinen. Ihnen war's vermutlich unbefriedigendes Natur-Nachhinken der Kunst!“⁷ In Lavaters Behauptung, die Kunst stünde unter der Natur, zeigt sich seine christliche Demut. Neues könne nur von Gott geschaffen werden, das Schicksal des Menschen sei die Nachahmung der Vollkommenheit von Gottes Schöpfungen. Deshalb würde der klassizistische Künstler, der da glaubt, die Natur zu verschönern, in Wirklichkeit nur ungeschickt die von ihr vorgegebenen Konturen nachzeichnen und aus seinen einzelnen Eindrücken einen Flickenteppich machen.⁸

Doch die Nachahmung könne, so Lavater, nicht nur ungeschickt, sondern auch genial sein. Über diese dem Klassizismus gegenübergestellte Nachahmung sagt Lavater: „Nicht so, wer original ist, das Genie.“ Dieser Künstler „schmilzt sie (die Kopien der Natur, A. Ž) durch einen Zusatz seiner teilnehmenden Individualität zu einem homogenen Ganzen, und dies homogene Ganze ist so neu, so von allen anderen Zusammenflickungen seines Zeitalters verschieden, dass man's neues Geschöpf, Ideal, Erfindung heißt.“⁹ Dieser Art seien die Werke von Raffael, Rubens und Rembrandt, Ossian, Milton oder Klopstock, doch vor allem die der Alten, in erster Linie Homer.

Bei seiner Charakterisierung des Genies nimmt Lavater Goethes Gedanken aus dessen Brief an F. Jacobi auf. Darin schreibt Goethe: „Was doch alles Schreibens Anfang und Ende ist die Reproduktion der Welt um mich, durch die innere Welt, die alles packt, verbindet, neu schafft, knetet und in eigner Form, Manier wieder hinstellt, das bleibt ewig Geheimnis, Gott seid Dank, das ich auch nicht offenbaren will den Gaffern und Schwätzern.“¹⁰ Von Goethe stammte bekanntlich auch der Essay über Homer, der organisch in die *Physiognomischen Fragmente* Lavaters einging. Es ist offenkundig, dass das Prinzip der „genialen Reproduktion“, die Lavater, ebenso wie Goethe, in der Kunst des Altertums findet, in den „Fragmenten“ als Möglichkeit zur Überwindung der ursprünglichen Kluft zwischen Kunst und Natur gesehen wird. Bestätigt wird das auch mit Lavaters Fragment *Genie*, worin die genialen Künstler als „Aussprecher unaus-

sprechlicher Dinge“, „Dolmetscher der Natur“ sowie „Menschengötter“, „Propheten“ sowie „Offenbarer der Geheimnisse Gottes und der Menschen“ bezeichnet werden.¹¹

Aber Lavaters Hauptaufgabe ist die Kritik der rationalistischen Ästhetik als moderner Kulturform. Das rationalistische Ideal des Schönen erklärt er zur Fiktion, die Idealisierung zur unterbewussten Nachahmung der empirischen Natur und die Kunst zur „Physiognomie ihrer Zeit“. Die Moderne widert ihn an, was noch durch den Vergleich mit der Antike verstärkt wird: „Hefe der Zeit sind wir! Ein abscheuliches Geschlecht im Ganzen, [...] kaum angehaucht mit der Tugendschminke! [...] Man vergleiche nur Wirkung und Wirkung, um Ursach und Ursach vergleichen zu können. Nur itzige deutsche und alte griechische Schriftstellerei [...]“¹²

Lavater nennt zwar keinen Namen, aber der Ausdruck „Tugendschminke“ war in den 1770er Jahren eine Art Topos der Anti-Wieland-Kritik. Wieland, dem von den Vertretern des Sturm und Drang fortwährend eine unmoralische Haltung vorgeworfen wurde, musste Lavaters Beschimpfung auf sich beziehen. Er reagiert mit dem polemischen Aufsatz *Gedanken über die Ideale der Alten* (1777),¹³ über den er an H. J. Merck schreibt: „Hauptsächlich schikaniere ich unsren lieben Enthusiasten über seine Griechen, welche schönere Menschen und bessere Menschen als das itzige Menschengeschlecht sind.“¹⁴

Als glänzender Kenner des Altertums demontiert Wieland systematisch das idealisierte Bild vom alten Griechenland, das von Winckelmann geschaffen und von Lavater übernommen worden war. Damit hat er sich schon sehr weit vom naiven Optimismus der französischen „Neuen“ und von der aufklärerischen Preisung des „Zeitalters der Vernunft“ entfernt. Seiner Argumentation liegt sein eigenes philosophisch-historisches Konzept zugrunde, das er im etwas früheren Artikel *Betrachtung über die Abnahme des menschlichen Geschlechts* (1777) darlegte.

Der Fortschritt wird in diesem Artikel als Gegenstand des Glaubens und nicht des empirischen Wissens betrachtet. Die Erfahrung zeige lediglich, dass jede Zivilisation den Weg vom Höhepunkt zum Niedergang durchlief, welcher notwendig und als gesetzmäßige Etappe der Weltgeschichte gerechtfertigt ist. Wieland schreibt weiter: „Mich dünkt, auf der ganzen Leiter, worauf ich die Menschenkinder [...] ewig auf und nieder steigen sehe, sind nur zwei Stufen, wo sie zu ihrem Vorteil in die Augen fallen. Die eine ist der Zeitpunkt, wo ein Volk viel freie, edle, gute Menschen

[...] hat; die andere der, wo es Künstler hat, um [...] die Bilder der großen Menschen, die nicht mehr sind, aus Marmor [...] zu schnitzen und den Göttern, an die man nicht mehr glaubt, schöne Tempel aufzubauen, und die Taten der Helden, die niemand mehr tun kann, [...] in schönen Schauspielen [...] vorzustellen.“¹⁵ Die erste Stufe nennt Wieland „Zeit der Natur“, die zweite „Zeit der Kunst“, das heißt, er sieht das Aufblühen der künstlerischen Kultur als Phänomen einer Zeit des gesellschaftlichen Niedergangs.

Diesen Gedanken greift Wieland im Aufsatz *Gedanken über die Ideale der Alten* wieder auf und behauptet, Griechenland sei in der Periode von Perikles bis Alexander genauso unheilbar krank gewesen wie jedes gegenwärtige europäische Volk. Schön seien die Menschen zu Homers Zeiten gewesen, doch die Zeiten, als die griechische Bildhauerei und Malerei entstand, verhalte sich zu jenen Zeiten so, wie die zeitgenössische europäische Zivilisation zur Zeit der alten Germanen oder zum Mittelalter.

Von der Kritik des Idealbildes der Antike geht Wieland zur Begründung der Idealisierung als Prinzip der schönen Künste über. Wenn die große Kunst der Alten also zu einer Zeit entstanden sei, als die Griechen weder ausschließlich schön noch ausschließlich moralisch waren, so folge daraus, dass die griechischen Künstler nicht die sie umgebende Wirklichkeit kopiert, wie Lavater meint, sondern sich über diese erhoben und ein sinnliches Ideal des Schönen dargestellt hätten. Als Schlussfolgerung meint Wieland, dass er sich kaum einen Grund dafür vorstellen könne, dass die modernen Künstler (die keine schönere Natur um sich haben) nicht ebenso schöne oder vielleicht sogar noch schönere Werke schaffen könnten als die der Antike.¹⁶

Nach Ansicht von F. Zengle war Wielands Aufsatz Ausdruck eines „ästhetischen Idealismus“, der mit Winckelmanns Lehre zugleich Goethes Klassizismus vorwegnahm.¹⁷ Dabei weist die Wielandsche Haltung zu einer idealisierenden Kunst eine Besonderheit auf, die sie prinzipiell vom Klassizismus, sowohl in der französischen als auch in der Weimarer Variante, unterscheidet. Wie sein Gegenspieler Lavater lehnt Wieland den objektiven Charakter der Ideale ab; in den idealen Bildern ist für ihn nicht das Wesen der Natur, sondern die subjektive Illusion des Künstlers, seine persönliche starke Emotion dargestellt. Doch das, was für Lavater eine Profanisierung der Kunst ist, deutet Wieland zu ihrem ureigensten Kennzeichen, zu ihrem höheren ästhetischen Wert um.

Wenn Winckelmann sagt, die Kunst stehe über der Natur, geht es um die Übereinstimmung der ide-

alen Bilder mit der metaphysischen Natur; wenn Lavater von der Unerreichbarkeit der Natur spricht, geht es ihm um die Entthronung des Klassizismus im Namen eines genialen Erfassens der Natur auf der Grundlagen des unmittelbaren Gefühls. Denn Wieland schreibt: „[...] niemand in der Welt kann ein Interesse darunter haben, die Kunst mit der Natur zusammenzuhetzen, oder die eine auf Kosten der anderen zu erheben. Denn – was wir nicht vergessen wollen – auch die Natur, von der diese ganze Zeit die Rede war, ist ja wahrlich nicht die Natur selbst, sondern bloß die Natur, wie sie sich in unseren Augen abspiegelt, und dies rückt Natur und Kunst um ein Beträchtliches näher zusammen. Es wäre freilich ein lächerlich Beginnen, wenn ein Erdenkloß sich hinsetzen und aus Ton oder Stein – mit unserm Herrn Gott in die Wette Menschen machen wollte. Aber der Versuch, ein Schattenbild (und das sind doch wohl alle unsre Sinnenbilder?) nachzuzeichnen oder nachzubilden, hat nichts, das die Kraft der Menschheit übersteigt.“¹⁸

Hier ist deutlich das Thema des Künstlers als Prometheus zu erkennen, das auch in Lavaters oben angeführter Betrachtung über die „geniale Nachahmung“ angerissen wird. In der deutschen Fachliteratur wird das Bild des Prometheus entweder als philosophisch-ästhetisches Symbol des Sturm und Drang oder als dessen Vorbote gesehen. Doch auch bei Shaftesbury sowie bei den „Schweizern“ ist dieses Symbol noch enger mit der rationalistischen Konzeption des Schöpferischen verbunden.¹⁹ Dies trifft noch mehr auf Winckelmann zu, der sagt: „Der Pinsel, den der Künstler führt, soll im Verstand getunkt sein, [...] so wird ihn seine Kunst begeistern, und wird das Feuer, welches Prometheus den Göttern raubete, in ihm erwecken.“²⁰ Beide Sichtweisen, die klassizistische und die des Sturm und Drang, verbindet der Erkenntnisoptimismus, das Verständnis der Kunst als eines Mittels für das Begreifen der Natur, bei Ersteren mit Hilfe des Verstandes, bei der Anderen mit Hilfe des Gefühls. Daher ist die skeptische Umbewertung des Prometheusymbol in Wielands Aufsatz nicht nur in Bezug auf Lavater, sondern auch auf den Klassizismus polemisch.

Somit erleben die Ansichten der „Neuen“ in den 1770er Jahren eine wesentliche Entwicklung, auch wenn diese weniger deutlich ist als die Entwicklung der Anhänger der „Alten“. Auch Wieland entfernt sich von der Theorie des französischen Klassizismus. Doch der offenen Ablehnung dieser Theorie durch den Sturm und Drang stellt er deren skeptische Zerle-

gung gegenüber, dem Motto „Natur und Gefühl“ das Prinzip des Spiels mit vorstellbaren Idealen, der Ästhetik des Sturm und Drang die Ästhetik des Rokoko.