

Hubertus Günther

Stilpluralismus in Wörlitz: Verwendung und Bedeutung der Stile

Einleitung

Dieser Beitrag setzt sich mit der Vielfalt der Stile auseinander, die unter Franz von Anhalt-Dessau in der Architektur des Dessau-Wörlitzer Kulturkreises zur Anwendung kamen. Dabei geht es besonders um folgende Fragen: Welche Stile wurden eingesetzt und auf welche Weise wurden sie eingesetzt und wodurch wurde ihre Auswahl bedingt. Die Besonderheiten in der Verwendung der Stile treten am deutlichsten hervor, wenn man ihre Vielfalt ins Auge faßt. Dadurch wird unser Thema allerdings so weit, daß es hier skizzenhaft gebündelt werden muß. Wir unterteilen die Materie nach Stilen, obwohl diese Unterteilung, wie sich bald zeigen wird, ziemlich arbiträr ist. Realiter lassen sich die Stile manchmal kaum auseinanderhalten. Die Reihenfolge der Behandlung geht von traditionell zu exotisch^[1].

Der Spätbarock als offizieller Stil

Wir werfen anfangs einen Blick darauf, was Franz von Anhalt-Dessau nicht baute. Ich meine die Stadtresidenz zu Dessau (Abb. 1–3)^[2]. Dabei hätte dieser Bau in erster Linie seiner Zuwendung bedurft, und dies aus doppeltem Grund: einerseits weil er der eigentliche Amtssitz der Fürsten von Anhalt-Dessau war und andererseits weil er sich in einigermaßen desolatem Zustand befand. Das Schloß hatte für eine kleine Herrschaft, wie es Anhalt-Dessau war, ziemlich gewaltige Dimensionen. Aber sein altdeutscher Renaissancestil entsprach nicht mehr dem modernen Ge-

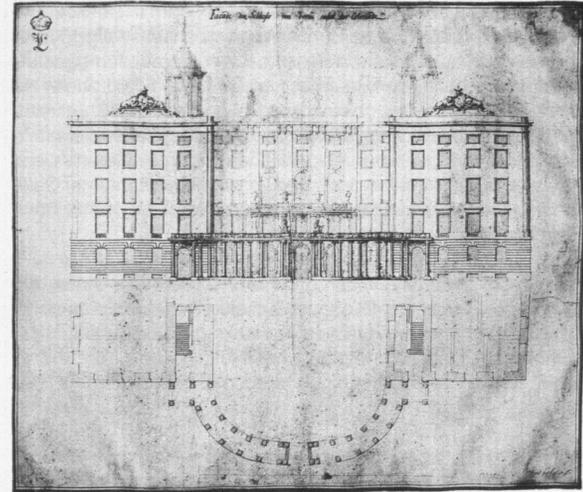


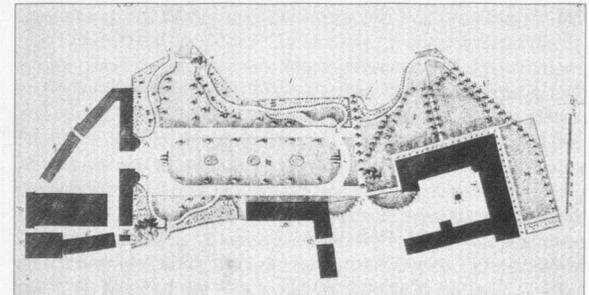
Abb. 2: Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff, Plan für die Neugestaltung des Dessauer Schlosses (um 1747). Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie

schmack, zudem dürfte es nicht mehr recht den zeremoniellen Bedürfnissen genügt haben, und es war ziemlich heruntergekommen. Der Vater von Franz begann, es nach Plänen des preußischen Hofarchitekten Georg Wenzeslaus Knobelsdorff zu erneuern. Nach seinem Tod brachen die Arbeiten unvollendet ab. Zwei Flügel waren außen im neuen Stil verkleidet, allerdings waren sie nicht fertig verputzt, und im Innern war nur ein kleiner Teil der

Abb. 1: Dessau, Schloß (zerstört), Stahlstich nach J. Pozzi, um 1850



Abb. 3: Dessau, Schloß mit Lustgarten, Marstall und Orangerie. Stich von J. F. Rosmaesler und J. A. Irmer, um 1794/95



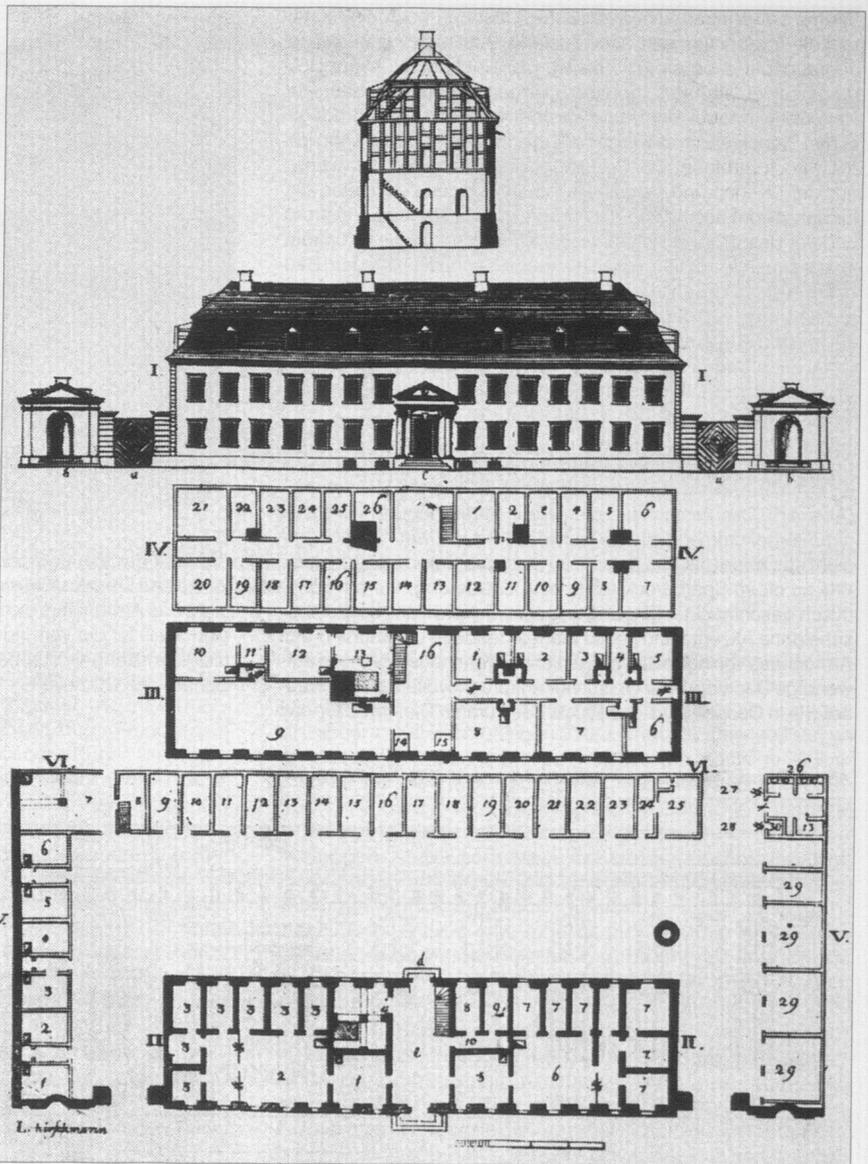


Abb. 4:
 Dessau, Armen- und Waisenhaus
 (zerstört), Stich von L. Hirschmann,
 1789

Räume bewohnbar. Vom alten Schloß standen noch ein Flügel und die Treppentürme im alten Zustand, „fast ganz verfallen und unbrauchbar“, wie es 1795 hieß^[3]. Der Neubau zeichnete sich durch seinen strengen, geradezu kargen Stil aus. Er hatte, wie viele Werke Knobelsdorffs und wie überhaupt des sog. Norddeutschen Barock, kaum etwas gemein mit dem, was man gewöhnlich mit Barock verbindet. Der Seitenflügel hatte keinerlei Gliederung, nur vier Lisenen und besondere Fensterrahmen zeichneten die Eingangsfront aus. Durch Säulenportiken vor der Eingangsfront und vor dem Cour d'Honneur wollte Knobelsdorff einen Kontrast zu der sonstigen Einförmigkeit der Fronten schaffen und dem Bau einen zusammenschließenden Akzent verleihen. Aber dazu kam es nicht mehr. In diesem teils verfallenen, teils unvollendeten Particello residierte Franz von Anhalt-Dessau offiziell 59 Jahre, auch wenn er nur selten wirklich darin wohnte. Trotz seiner umfangreichen Bautätigkeit unternahm er keinen Versuch, eine repräsentative äußere Erscheinung zu schaffen.

Statt dessen ließ Franz als erstes ein großes Armenhaus bauen (1766–70) und sorgte für entsprechende soziale Maßnahmen (Abb. 4)^[4]. Das Armenhaus diente zur Unterbringung für sozial heruntergekommene Bürger jedweder Art. Es war, letztlich gar nicht so anders als das Schloß, im strengen Barockstil gehalten. Wie so oft im Spätbarock fehlte eine Gliederung, nur ein korinthisch geschmückter Eingang und zwei Eckpavillons setzten bescheidene Akzente. Ein hohes Mansardendach unterschied das Armenhaus von normalen bürgerlichen Wohnhäusern. Diese aufwendige Dachform war typisch für anspruchsvolle barocke Häuser wie in Dessau etwa das Palais des Fürsten Dietrich oder das

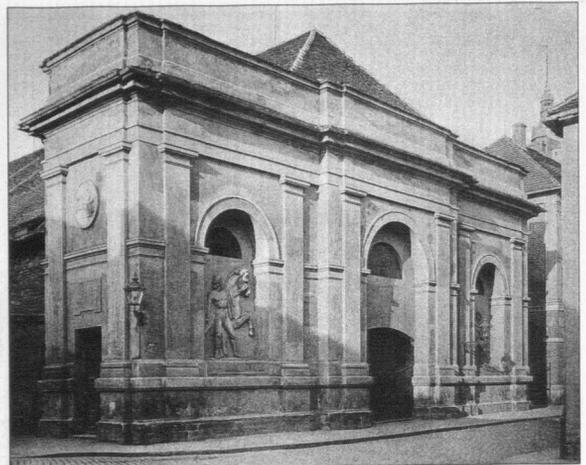
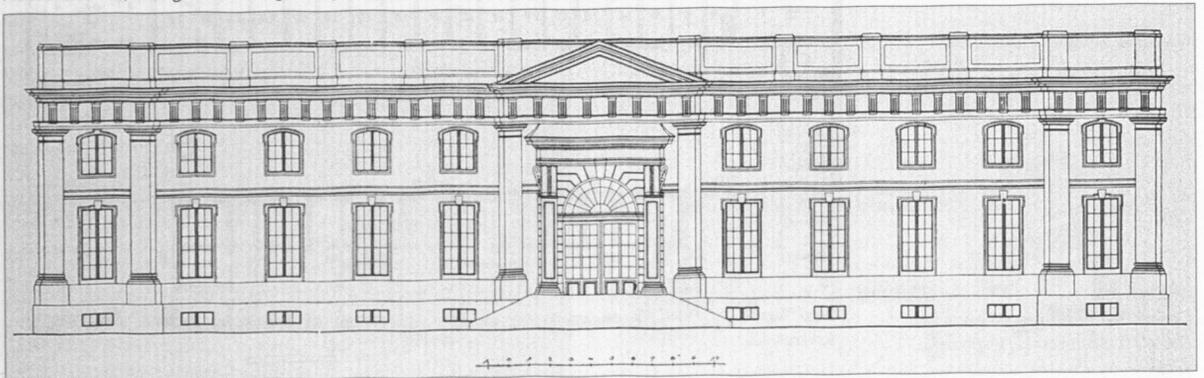


Abb. 5: Dessau, Fassade der Reitbahn in der Muldstraße (zerstört)

Pfarramt der Marienkirche. Mit dem beginnenden Klassizismus kam diese Dachform aus der Mode. In unserem Zusammenhang steht das Armenhaus weniger für die politische Haltung des Fürsten^[5], als für die Verbindung der traditionellen Formensprache, hier des strengen Spätbarock norddeutscher Prägung, mit der Sphäre des Offiziellen.

Abb. 6: Dessau, Orangerie am Hofgarten (zerstört), E. P. Riesefeld 1913



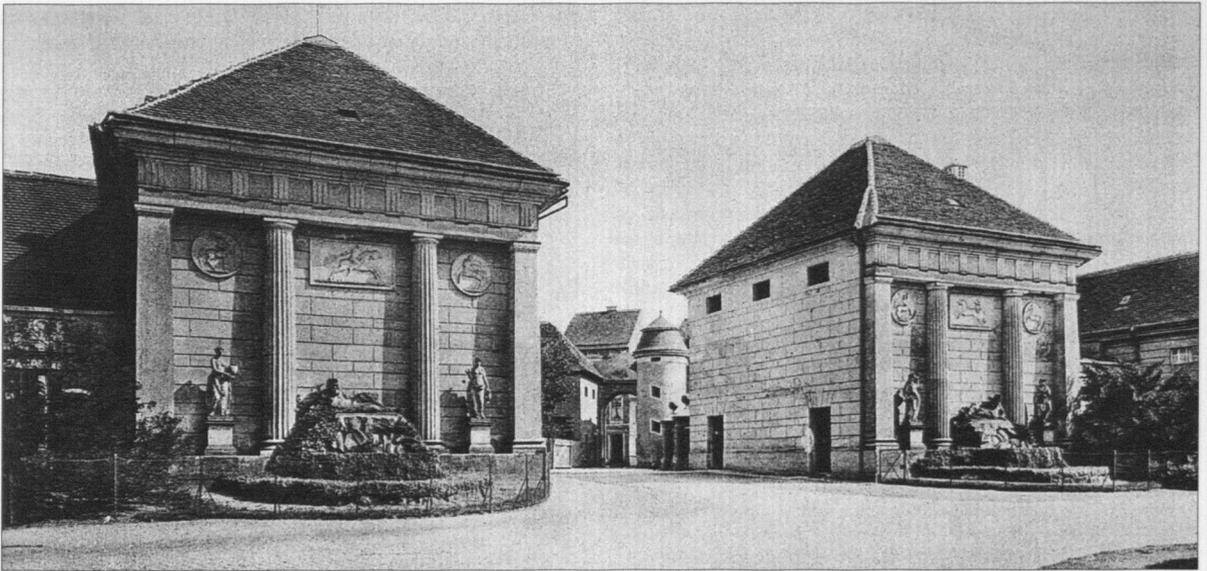


Abb. 7: Dessau, Pavillons am Durchgang vom Hofgarten zum Marstall (zerstört)

Die repräsentativen Gebäude, die Franz im Lauf seiner Regierung in Dessau errichten ließ, waren zumeist traditionell im Stil. Die Neue Reitbahn, die Orangerie am Hofgarten und die im rechten Winkel anschließende sog. Alte Reitbahn, deren Front gegenüber dem Schloß lag, waren mit strengen dorischen Blendgliederungen verkleidet (Abb. 5, 6)^[6]. Typisch barock wirkten sie sicher nicht, aber ebenso wenig klassizistisch. Vielmehr zeigten sie betont eine Rückbesinnung auf die mittelitalienische Renaissance. Die Erscheinung der Orangerie wirkte geradezu „zugeknöpft“ gegenüber anderen Orangerien, so auch denjenigen, die zum Dessau-Wörlitzer Kreis gehörten^[7]. Schon August Rode fiel auf, daß sie im Ganzen „nicht das gewöhnliche Ansehen der Treibhäuser“ habe^[8]. Auch die beiden Pavillons, die den Durchgang vom Hofgarten zu den Marställen rahmten, erinnerten mit ihrem Reliefdekor an den Stil der Renaissance (Abb. 7)^[9]. Zu dieser Form von Klassik paßten die Zitate berühmter antiker Figuren in Rom: der Flußgötter an den Pavillons, der Dioskuren am Marstall. Trotz aller Strenge und aller Antikenzitate gab es keine feste Grenze zum Barock: Die Pavillons waren farbig gefaßt, und die Flußgötter ruhten auf Felssockeln, über die Wasser in zwei Brunnen sprudelte.

Als ein Beispiel für den offiziellen Stil sei noch das ehemalige Hoftheater angefügt, das Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff plante (1797–99)^[10]. Erdmannsdorffs Entwurf ist bereits viel avantgardistischer im Stil als die vorigen Bauten (Abb. 8). Dennoch stehen die wesentlichen Elemente in der Tradition. Der mächtige Säulenportikus, der die Erscheinung prägt, ist am Königlichen Opernhaus Unter den Linden in Berlin vorgebildet, das Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff 1740 entwarf (Abb. 9). Andere Theaterhäuser setzten die gleiche Tradition fort: so das Münchner Nationaltheater (Karl von Fischer, 1811–18) oder die Fassade des Dessauer Hoftheaters, die Jacobo Pozzi 1818–22 ausführte. Erdmannsdorffs Entwurf unterscheidet sich von der traditionellen Entwicklung in dreierlei Hinsicht: Erstens gibt sich die Fassade im Unterschied zur monumentalen Erscheinung der anderen Festspielhäuser bescheiden, obwohl das Theater nach der Menge der Zuschauer, die es faßte, zu den größten seiner Zeit gehörte. Die Fassade ist klein (nur ca. halb so breit wie die ausgeführte) und nimmt diverse Elemente des vornehmen Hauses auf, wie den ebenerdigen Eingang statt eines Sockels, die schlichten Fenster oder die normale Zweigeschossigkeit (die wohl praktisch notwendige große Höhe des Obergeschosses ist sogar formal

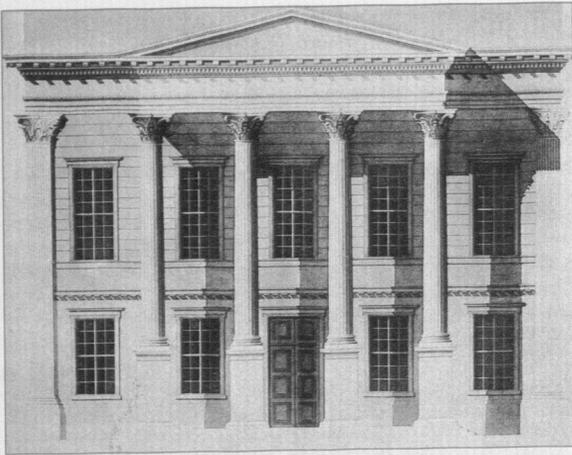


Abb. 8: Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff, Entwurf für das Hoftheater von Dessau

überspielt). Zweitens nimmt die Fassade englische Stilelemente auf. Drittens ist die theoretische Grundlage der antiken Architektur mit Hilfe von Palladio neu durchdacht. Von der Orientierung an Palladio zeugen besonders markant die hohen Piedestale. Seit der Renaissance galten Piedestale als fester Bestandteil der Säulenordnungen, aber sie waren nur bei Blendgliederungen üblich. Palladio stellte jedoch den Minervatempel in Assisi mit ähnlich hohen Piedestalen wie in Erdmannsdorffs Entwurf dar, obwohl seine Säulen in Wirklichkeit nur auf niedrigen Blöcken stehen^[11]. Als Erdmannsdorff den Bau im Original sah, kritisierte er die „gar nicht hohen Stylobaten“^[12]. In seinem Entwurf für das Hoftheater korrigierte er, wie Palladio, diesen „Fehler“.

Der Zuschauerraum des Theaters folgte ebenfalls im Prinzip der Tradition und zeigte dabei ähnliche Besonderheiten wie die Fassade (Abb. 10): Seine Erscheinung blieb trotz der Größe bescheiden; die schlichte Dekoration ist letztlich angeregt durch englische Vorbilder (vgl. Robert und James Adam, Royal Theatre, Drury Lane, London, 1775), und wieder ist die Tradition nach antiker Regel korrigiert. Der seit dem 17. Jahrhundert übliche elliptische Grundriß ist durch einen Kreis ersetzt, ähnlich wie es Vitruv für das griechische Theater beschrieb. Erdmannsdorff war die Antikenrezeption so wichtig, daß er das Nützliche dafür opferte. Nur für eine Freilichtbühne ist das griechische Theater praktisch

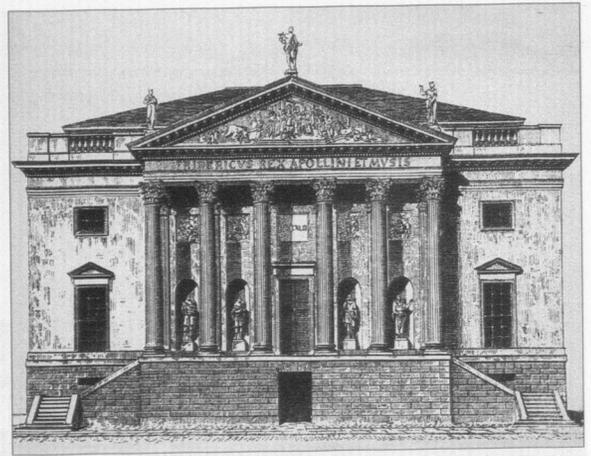


Abb. 9: Berlin, Königliches Opernhaus, Aufriß der ursprünglichen Fassade Unter den Linden

disponiert. Bei einer barocken Guckkastenbühne, wie sie hier beibehalten wurde, kann man von einem großen Teil der Ränge bzw. Logen nicht die Bühne einsehen. Erdmannsdorff schloß diese Teile einfach.

Abb. 10: Dessau, Hoftheater, Zuschauerraum, Tuschzeichnung, 1843

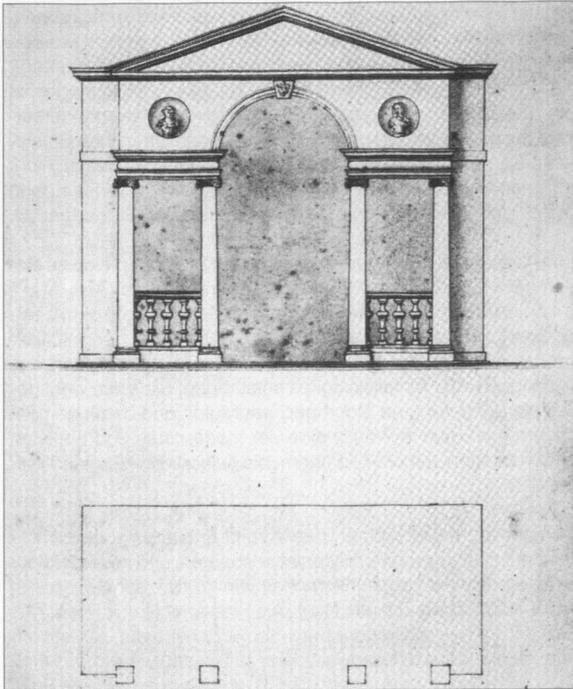


Ich habe die Dessauer Repräsentationsbauten unter Spätbarock als offiziellem Stil behandelt, nicht um zu behaupten, ihr Stil sei barock, sondern nur weil sie an die Tradition der vorangegangenen Zeit anschließen, auf die es üblich ist, den Stilbegriff „Barock“ anzuwenden. In Wahrheit überlagerten sich in der „Barock“ genannten Epoche oft im eigentlichen Wortsinn barocke und klassische Formen. Schloß Sanssouci bildet ein schönes Beispiel für die Wertung der beiden Formensprachen: Die Eingangsfassade als Teil der offiziellen Repräsentation gibt sich klassisch, an der Gartenseite ist barocke Variation erlaubt.

Der englische Stil als Muster zivilisierter Lebensart

In den Jahren 1753/54 besuchte Franz von Anhalt-Dessau gemeinsam mit seinem Freund und Architekten Friedrich von

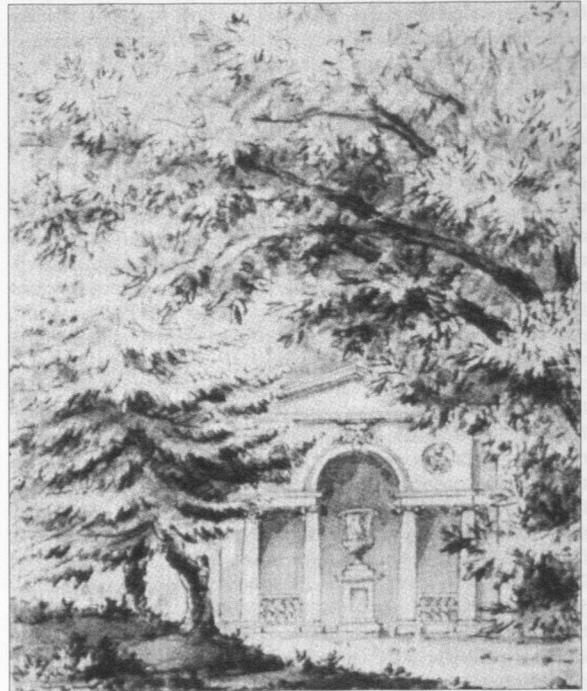
Abb. 11: Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff, Entwurf für den „Englischen Sitz“ im Wörlitzer Park



Erdmannsdorff zum ersten Mal England. In den Jahren 1765 bis 1767 unternahm er eine zweite lange Reise, die von Italien über Frankreich erneut nach England führte.

Es ist berühmt, was für einen nachhaltigen Eindruck der Besuch in England schon beim erstmalig auf den jungen Fürsten ausübte. Die Kultur, die er dort antraf, schien ihm alles in Europa weit zu übertreffen: Sie übertraf die heimische Kultur in Deutschland an Zivilisiertheit; sie war der französischen Kultur durch ihre Humanität und Liberalität überlegen. Die Geisteshaltung, die hinter ihr stand, prägte auch die Kunsttheorie. Individuelle Freiheit und Naturverbundenheit anstelle von akademischen Regeln und höfischen Zwängen zeichneten sie aus. Erlaubt war, was Freude machte, was unterhaltsam war, wenn es auf seine Weise nur gut gemacht schien. Steifes barockes Schaugepränge machte keine

Abb. 12: F.M. Piper, „Loge wid Terrassen“, Park von Stourhead/Wiltshire. Federzeichnung, Stockholm, Akademie der Schönen Künste



Freude; es war nie richtig heimisch geworden in England. Abwechslung war beliebt. Seit einem halben Jahrhundert baute man sogar wieder auf mittelalterliche Art. Vor allem erlebte aber der Palladianismus eine neue Renaissance. Seit dem frühen 17. Jahrhundert war der Palladianismus geradezu zum englischen Nationalstil geworden. Jetzt entdeckte man das ursprünglichste Stilmittel Palladios wieder: die Schlichtheit. In den modernen noblen Bauten herrschte strenge, leichte und helle Eleganz statt schwerem und düsterem barockem Pomp, um den Kontrast etwas überspitzt herauszukehren. Am deutlichsten treten die charakteristischen Züge der englischen Kultur im Gartenbau hervor: Statt der Regulierung nach geometrischen Mustern, die der Natur in barocken Parks aufgezwungen ist, wurde die Landschaft gewissermaßen wie natürlich gewachsen gestaltet.

Mit jugendlicher Begeisterung begann Franz, kaum daß er von der ersten England-Reise zurückgekehrt war, seine Erlebnisse zu Hause umzusetzen. Sie beflügelten seine Idee, sein kleines Fürstentum zu einem aufgeklärten Idealstaat zu gestalten. Sie regten besonders auch seine Baulust an. Er konzipierte sogleich einen englischen Garten weitab von seiner offiziellen Residenz Dessau. Er wählte das Gebiet des alten Jagdschlusses der Fürsten von Anhalt-Dessau bei Wörlitz, wo gewundene Wasserläufe ermöglichten, eine abwechslungsreiche Landschaft im englischen Stil zu inszenieren. Noch im Jahr der Rückkehr aus England, 1764, legte der Gartenarchitekt Johann Friedrich von Eyserbeck einen Plan dafür vor.¹³ Obwohl Eyserbeck England kannte, wirkt sein Entwurf sehr zögerlich. Er hatte anscheinend verstanden, daß zu einem englischen Garten gewundene Wege gehörten. Aber dann endeten seine Vorstellungen. Wie man die schöne Landschaft zu einer natürlichen Kulisse steigern kann, das verstand er nicht. Erst im Laufe von mehreren Jahrzehnten nahm der Park unter direkter Beteiligung des Fürsten seine Form an. Ich kann auf dieses weite Feld hier nicht weiter eingehen.

Hier sei nur noch eines zum Landschaftsgarten bemerkt: Die Verbindung von Tradition, Regelmäßigkeit und Repräsentation, die wir in der Architektur beobachteten, galt anscheinend nicht für die Natur: Denn auch der alte, in barocker Art abgezirkelte Hofgarten beim alten Schloß in Dessau wurde im englischen Stil umgestaltet, obwohl die angrenzende Orangerie so auffällig steif war (Abb. 3). Für August Rode glich er, wie manche Teile des Wörlitzer Parks, einem Elysium.¹⁴ Rode berichtet, daß im Hofgarten „alle Stände vermischelt lustwandeln“, und vielleicht hing die Umgestaltung mit der Öffnung für ein breites Publikum zusammen. Dann würde die Natürlichkeit des englischen Landschaftsstils Freizügigkeit anzeigen.

Das Jagdschloß, das der Alte Dessauer 1698 beim Städtchen Wörlitz errichtet hatte, wurde im Zuge der Gestaltung des Englischen Gartens erneuert. Erdmannsdorff schuf an seiner Stelle ein vornehmes Landhaus englischer Art im palladianischen Stil. Die Ausführung des Baus begann erst nach der Rückkehr von der zweiten England-Reise, aber die Planung erfolgte meines Erachtens gleichzeitig mit derjenigen des Parkes sogleich nach der Rückreise von der ersten England-Reise im Überschlag der Begeisterung für die neuen Erlebnisse. Diese Meinung weicht von dem ab, was man gewöhnlich liest. Aber sie ist durch den Plan belegt, den Eyserbeck 1764 für den Park vorlegte. Dort ist das Schloß eingezeichnet, und zwar eindeutig das neu geplante, nicht der Vorgänger.¹⁵

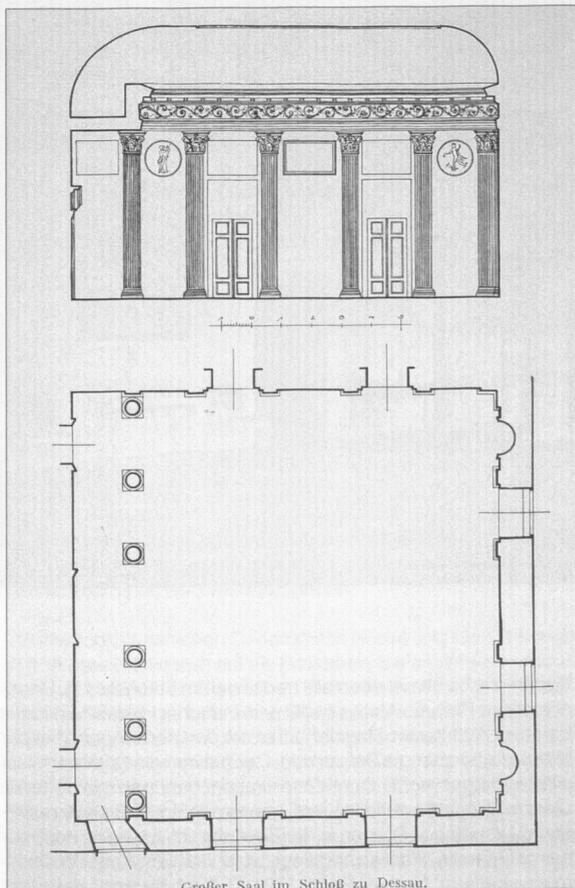
Der Stil des architektonischen Ensembles, das zu Wörlitz gehört, ist typisch englisch. Nach englischem Vorbild richten sich die Bautypen: Tempelchen, Monumente, Grotten, Nymphäum etc. Wie die englischen Vorbilder folgen die Bauten verschiedenen Stilen: der Antike, dem Palladianismus oder der Neugotik. Aber es hätte nicht dem Geist der englischen Architektur entsprochen, wenn in Wörlitz einfach englische Bauten nachgeahmt worden wären. Statt dessen waren Franz und Erdmannsdorff bestrebt, wie sie es in England gelernt hatten, die Stile jeweils möglichst rein zu rezipieren. Das erforderte eine originäre Auseinandersetzung mit den Stilen und deren Studium an den Orten ihrer Entstehung, also, was die Antike und den Palladianismus betrifft, nicht in England, sondern in Italien. Damit entstanden in Wörlitz eigene Ergebnisse. Deshalb behandeln wir die diversen Stile separat.

Eine Ausnahme bildet der sog. englische Sitz, der gleich zu Beginn der Planung für den Wörlitzer Garten entstand (Abb. 11).¹⁶ Er kopiert den (heute nicht mehr erhaltenen) Temple of the Terrace im Park von Stourhead/Wiltshire, der ab 1741 von William Kent angelegt wurde (Abb. 12).¹⁷ Diese Kopie ist sicher nicht aus Flüchtigkeit oder Einfallslosigkeit entstanden. Sie sollte wohl gezielt die Erinnerung an Stourhead wachrufen und damit demonstrieren, daß man in Wörlitz eine der modernsten und edelsten Gartenanlagen zum Vorbild nahm, die seinerzeit in England entstanden.

Erdmannsdorff hielt sich an das Vorbild Englands auch bei der Innenausstattung von Repräsentationsbauten, und zwar nicht nur in der ländlichen Abgeschlossenheit von Wörlitz, sondern zuerst in der städtischen Öffentlichkeit. Als Franz auf Druck Friedrichs d. Gr. hin Luise von Brandenburg-Schwedert heiratete, sah er sich veranlaßt, in der offiziellen Residenz zu Dessau wenigstens einige Räume herzurichten (Abb. 13, 14). Vor allem wurde eine Suite

für die Fürstin und ein Festsaal gestaltet. Das geschah direkt nach der Rückkehr von der zweiten England-Reise (1767/68).^[18] Da wurde der preußischen Prinzessin der englische Stil geradezu vorgeführt, in aller Reinheit und noch verdeutlicht durch den Kontrast mit den älteren Zimmern, die im Stil des Rokoko ausgestattet waren. Die neuen Räume in der Stadtresidenz demonstrierten öffentlich die Hinwendung zur englischen Kultur und Zivilisation,

Abb. 13: Dessau, Schloß, Großer Saal, Grundriß und Aufriß (zerstört), E.P. Riesenfeld 1913. Abb. 14: Dessau, Schloß, Großer Saal (zerstört)



Großer Saal im Schloß zu Dessau.

die in Anhalt-Dessau stattgefunden hatte. Die Innenausstattung des Wörlitzer Schlosses folgte kurz darauf (1770–74). Die Demonstration des neuen Ausstattungsstils beeindruckte offenbar in Preußen. Bald wurden hier ähnliche Suiten in Schlössern, sogar in der Berliner Stadtresidenz eingerichtet.^[19]

Der Stil der Räume schloß an die neueste Mode an, die besonders die Gebrüder Adam und William Chambers aufgebracht hatten, kurz bevor Franz England besuchte. Er zeichnet sich durch eine neue Rückbesinnung auf die Antike aus. Geradezu wie Symbole dafür wirken die freistehenden Portiken von eleganten korinthischen Säulen, die Teile von den Haupträumen ausgrenzen. Die Dekoration von Decken und Gewölben ist angeregt durch antike Stuckdecken und Wandmalereien, wie man sie von römischen Ruinen her kannte oder wie sie neuerdings in Herkulaneum und Pompeji ausgegraben wurden. Damit verbunden waren Dekorationen der Renaissance, die bereits von ähnlichen antiken Vorbildern inspiriert waren (wie etwa in der Villa Madama oder in den Vatikanischen Loggien, deren Dekoration Erdmannsdorff ausdrücklich rühmte). Hinzu kamen Rückgriffe auf die Spätrenaissance (wie besonders Agostino Carraccis Galerie im Palazzo Farnese). Das alles gilt gleichermaßen für die Gebrüder Adam und Chambers wie für Dessau und Wörlitz. Durch die Einbindung klassischer Tradition eignete sich die neue Mode ebenso für die öffentliche Repräsentation wie für den privaten Rahmen.

Palladianismus

Das prominenteste Beispiel für die Rezeption des Palladianismus bildet das Wörlitzer Schloß (Abb. 15–17). Der Bau wirkt in seiner schlichten Klarheit geradezu wie ein Muster des neuen Stils. Das Wörlitzer Schloß und Palladios große Villen oder ähnliche englische Landhäuser gleichen sich im Stil der äußeren Erscheinung und im Bautyp: Es sind Villen von mäßigem herrschaftlichem Anspruch, wohl nobel, aber weitab vom Aufwand großer barocker Schlösser oder von der Megalomanie großer englischer Herrensitze. Immer wieder hat man das Wörlitzer Schloß mit Duddington House verglichen, das William Chambers ab 1763 zu bauen begann. Die Ähnlichkeit ist wirklich auffällig. So entsteht der Eindruck, als habe Erdmannsdorff einfach ein englisches Vorbild mit leichten Varianten aufgenommen. Aber bei näherer Betrachtung erweist sich, wie sehr dieser Eindruck trügt.

Die Planungsgeschichte lehrt, daß Erdmannsdorff eigenständig zu seiner Lösung gelangte. Der erste Entwurf^[20] zeigt bereits wesentliche Elemente des ausgeführten Baus. Trotzdem geht er noch einen anderen Weg. Das hohe Mansardendach einschließ-

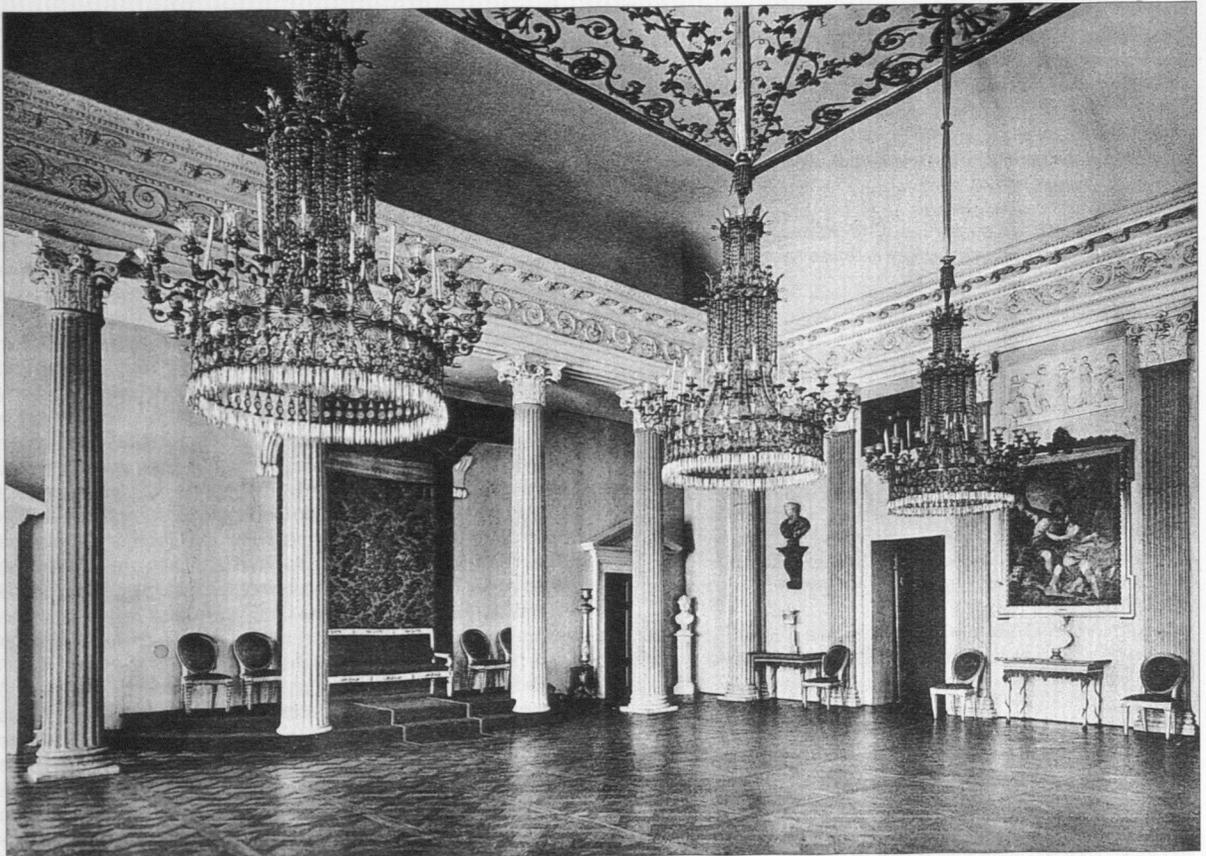


Abb. 14: Dessau, Schloß, Großer Saal (zerstört)

lich seiner Gauben steht noch in der Tradition des Spätbarock. In der Verbindung mit ihm wirken auch die gleichförmigen Reihen von Fenstern an der Front und selbst der Säulenportikus mehr spätbarock als wirklich palladianisch. Auch der zweite Entwurf zeigt barocke Elemente. Entweder war Erdmannsdorff nach der ersten England-Reise noch nicht in der Lage, Palladio konsequent zu rezipieren. Oder er hielt sich bewußt an die barocke Tradition, um den repräsentativen Ansprüchen des Fürsten gerecht zu werden.

Der Englische Sitz ist ebenfalls traditionell im Stil (Abb. 11). Ungeachtet des Palladio-Motivs bildet er in mancher Hinsicht ein Relikt barocker Architektur. Man betrachte nur den Korbogen über der Mittelarkade oder die Balustrade. Das hat ihm die Kritik der Klassizisten eingebracht: „Der Kenner wegen, denen so manches bei diesem Gebäude auffallen muß, merke ich an: daß es der allererste Versuch des Fürsten in der Baukunst ist. Er wurde noch vor seiner Reise nach Italien angelegt, wo er die Kunst unter Winckelmann studierte“ (August Rode, 1798)^[21]. Auch hier muß aber nicht

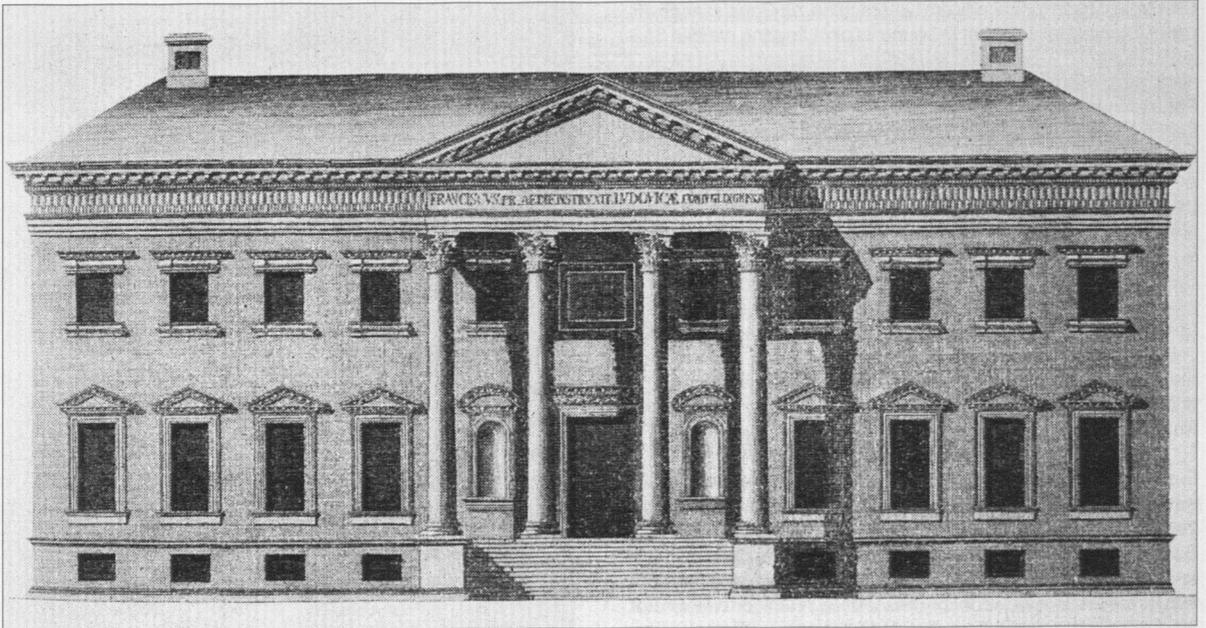
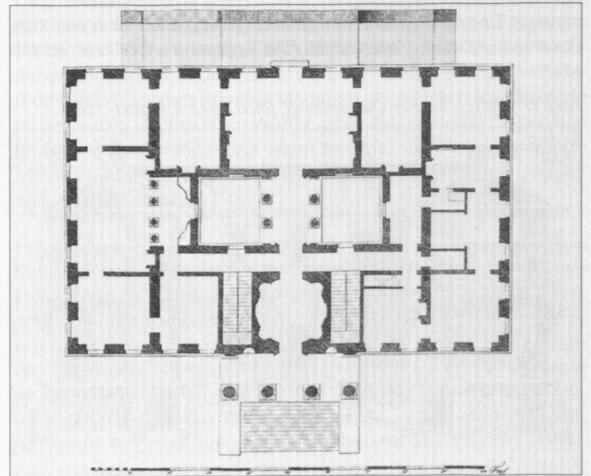


Abb. 15: Würchwitz, Schloß, Hauptfassade, Stich von I. S. Probst, 1788

Abb. 16 (rechts): Würchwitz, Schloß, Grundriß, Stich von I. S. Probst, 1788

wirklich Unkenntnis der Grund für die barocken Relikte gewesen sein. Vielleicht wurden sie bewußt in Kauf genommen, um das Vorbild von Stourhead wiederzugeben.

Die Ähnlichkeit zwischen Duddingston House und dem Würplitzer Schloß beschränkt sich auf die Fassaden. Sie ergibt sich einfach dadurch, daß beide die typischen Elemente von Palladios Stil aufnehmen. Weiter geht sie nicht. Die Fassade von Knobelsdorffs Oper Unter den Linden gleicht Duddingston House, das erst gute 20 Jahre später entstand, ebenso wie das Würplitzer Schloß, wenn nicht mehr. Von dort konnte Erdmannsdorff sogar einzelne Elemente (wie die Figurennischen seitlich des Eingangs) übernehmen. Hier erweist sich einmal neu der Zusammenhang mit der Tradition: Knobelsdorff leitete bereits eine Wiederholung des Palladianismus ein.



Charakteristisch für Palladio im Unterschied zur Renaissance-Architektur mittelitalienischer Prägung ist der Umgang mit den Säulenordnungen^[22]. Die mittelitalienische Renaissance-Architektur neigt dazu, dem ganzen Bau eine Blendgliederung aufzulegen. Portiken mit freistehenden Säulen bilden die Ausnahme am Außenbau, und wo es sie gibt, werden sie durch Rücklagen und andere Elemente in das System der gesamten Gliederung einbezogen. Deshalb sind auch die freistehenden Säulen nicht wirklich frei gegenüber dem Baukörper. Palladio dagegen behandelt freistehende Säulen wirklich frei gegenüber dem Baublock. Dadurch erhalten sie das elegante Pathos, das für Palladio typisch ist. Der Baublock bleibt weitgehend ungegliedert. Der Portikus ist nur lose mit ihm verbunden. Er braucht keine Rücklagen. Nach dem Vorbild antiker Tempel führte Palladio ohne Rücksicht auf die einzelnen Geschosse die Kolossalordnung mit eng beieinanderstehenden Säulen ein. Diesen Stil übernahm Erdmannsdorff, ähnlich wie oft die Briten seit Inigo Jones oder wie teilweise eben Knobelsdorff.

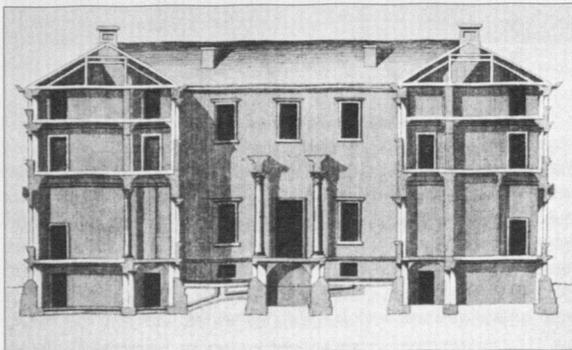
Erdmannsdorff gestaltete den Palladianismus im übrigen auf seine Weise. Am deutlichsten manifestiert sich seine eigene Konzeption an der inneren Disposition des Wörlitzer Schlosses^[23]. Schon ein flüchtiger Blick lehrt, wie weit sich der Grundriß vom englischen Vorbild entfernt. Es fehlt das Element, das in englischen Schlössern gewöhnlich besondere Prominenz einnimmt: ein Treppenhaus als Schauraum. Mit besonderem Ingenium gestalteten die avantgardistischen Architekten in England die Treppenhäuser in immer neuen Varianten. Auch im Barock waren prominente Treppen bekanntlich üblich und spielten eine wichtige Rolle im fürstlichen Zeremoniell. Die Treppen im Wörlitzer Schloß



Abb. 18: Wörlitz, Schloß, Hof

sind dagegen ganz unscheinbar, geradezu versteckt, auf engstem Raum komprimiert und dunkel. Diese Art von Treppen wurde nur in der italienischen Renaissance für die vornehme Architektur adaptiert. Das Desinteresse an Treppen oder die Abneigung gegen sie ist mehr als ein Detail. Es ist verwurzelt in der Kunsttheorie. Vitruv schweigt über Treppen, und Alberti beklagt sogar mehrfach, daß sie überhaupt nötig seien, denn sie würden die Symmetrie der Disposition zerstören^[24]. Bei seinen unscheinbaren Treppen orientierte sich Erdmannsdorff also direkt an Italien, und man kann noch präzisieren: an Palladio, denn die Lage der Treppen direkt seitlich vom Eingang ist typisch für Palladios Villen.

Abb. 17: Wörlitz, Schloß, Längsschnitt, Stich von I. S. Probst, 1788



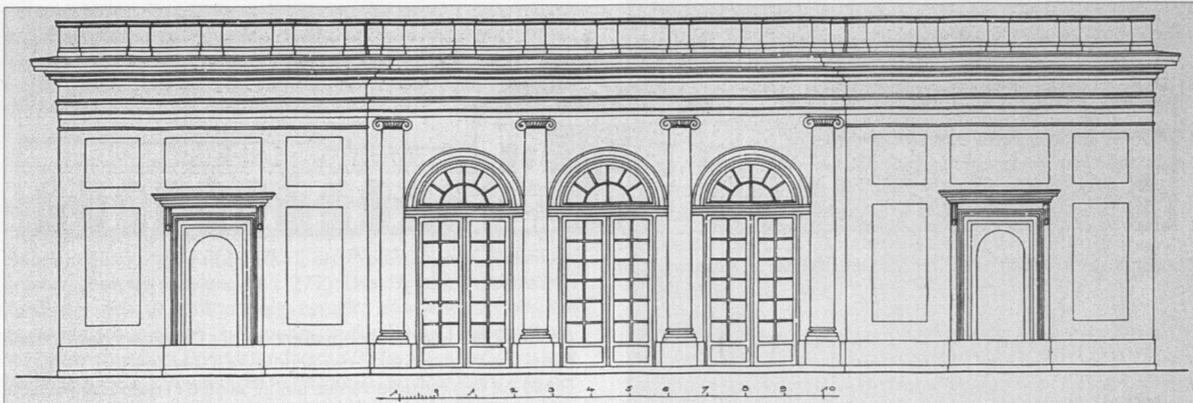


Abb. 19: Wörlitz, Park, Sommersaal, E. P. Riesefeld, 1913

Das Entrée bildet den gestalterischen Höhepunkt des Wörlitzer Schlosses (Abb. 17, 18). Es zeichnet sich nicht durch Pracht aus, sondern durch seine Größe, durch schlichte Eleganz und durch eine besonders durchdachte Konzeption. Es besteht aus zwei Räumen, die auf den Hauptsaal des Hauses an der Rückfront zu führen: einer Rotunde direkt hinter dem Eingang und daran anschließend einem oben offenen Hof, der durch freistehende Kolonnaden in drei Teile geteilt wird. Der Stil dieser Kolonnaden und besonders auch ihr unvermitteltes Auftreffen auf den Baukörper, ohne alle Vermittlung, das ist reinster Palladianismus. Der klare Kontrast zwischen festlicher Säulenordnung und glatter Wand ist zugleich klassizistisch. Dies Motiv ist kaum über den Umweg von England zu Erdmannsdorff gelangt. Ich wüßte nicht, wo es sich dort so rein wiederfindet. Es stammt direkt von Palladio. Aber hier ist nicht einfach ein Motiv adaptiert. Hier ist eine antike Konzeption Palladios auf neue Weise nachvollzogen.

Die Eingangsräume im Wörlitzer Schloß gehen auf die Beschreibung des antiken Hauses bei Vitruv zurück. Nach der palladianischen Interpretation dieses Textes gab es zwei Eingangsräume: das Vestibulum direkt am Eingang und anschließend des Atrium. Die Gestalt des Vestibulums lassen Vitruv und alle anderen antiken Schriftsteller, die die Materie berühren, offen. Aber Alberti behauptet, Vestibula seien in der Antike „fast immer“ rund gewesen. Das Atrium soll nach Vitruv, so wie er seit der Renaissance meist verstanden wurde, durch Säulenkolonnaden in drei Schiffe unterteilt werden.

Schon Antonio da Sangallo baute das vitruvianische Atrium mit drei Schiffen ab 1514 im Palazzo Farnese in Rom nach. Erdmannsdorff publizierte eine Serie von eigenen Architekturstudien, meistens zu antiken Gebäuden (1797)^[25]. Als einziger neuerer Bau gehört zu ihnen der Palazzo Farnese, und die Illustrationen zu ihm konzentrieren sich weitgehend auf dies Atrium. Auch andere Architekten der Renaissance interessierten sich besonders dafür. Palladio baute Vitruvs dreischiffiges Atrium ebenfalls nach: im Convento della Carità. Erdmannsdorff konnte die Eingangspartie des Convento della Carità nicht mehr sehen. Sie war inzwischen zerstört. Aber der Bau ist im unversehrten Zustand in Palladios Buch über den privaten Hausbau abgebildet. Im einzelnen ist hier vieles anders als in Wörlitz, aber die generelle Disposition im Grundriß ist ähnlich. Vor allem wird die stilistische Verwandtschaft im Kontrast zwischen der eleganten Säulenreihe und der völlig ungliederten Wand des Baukörpers deutlich.

Für Erdmannsdorff hatte der Palladianismus anscheinend zwei Seiten: Das Schloß von Wörlitz verkörpert die eine davon. Dieser Palladianismus war vornehm. Das würdige Motiv des Säulenportikus paßte zur öffentlichen Repräsentation, für ein Schloß ebenso wie für ein Opernhaus. Vornehm war der Stil zudem, weil er über die Zeiten hinweg Bestand gehabt hatte. Auch im Barock lebte er weiter. Insofern ist das Schloß von Wörlitz zugleich avantgardistisch und doch der Tradition verpflichtet, wie es für einen öffentlichen Repräsentationsbau angebracht war. Die Rückversicherung in der Tradition bestätigt der sog. Sommersaal, den Erd-

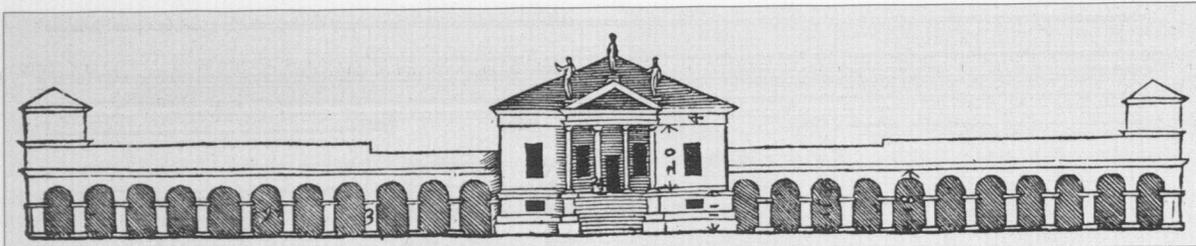


Abb. 20: Andrea Palladio, Villa Emo, „I quattro libri dell'architettura“, 1570

mannsdorff bei der Front des Schlosses gleichzeitig mit ihr errichtete (1770/71) (Abb. 19)^[26]. Dieser Bau hat nichts mit Palladio gemein. Er gehört eher in die Tradition des Barock der Art von Knobelsdorff. Letztlich geht er auf das Vorbild der Villa Madama in Rom zurück, die Raffael ab 1518 errichtete.

Die andere Seite des Palladianismus bildeten für Erdmannsdorff die kleinen Landvillen vom Typ der Villa Emo oder Villa Pojana (Abb. 20). Hier sind landwirtschaftliche Nutzräume direkt mit dem Herrenhaus verbunden. Die Mitte des Herrenhauses ist bescheidener hervorgehoben, nur durch einen kleinen Säulenportikus, der in die Front eingebunden ist, oder auch nur durch eine Serliana oder noch geringere Motive. Die Ordnung der Säulen, wo es sie gibt, ist einfach und streng: dorisch oder tuskisch. Dieser Stil ist zum Verwechseln ähnlich in öffentlichen Bauten niederen Ran-

Abb. 21: Wörlitz, Wirtschaftshof, Kupferstich, 1808



ges auf dem Lande nachgeahmt: in der Domäne oder Hofmeisterei von Wörlitz oder in der Schule von Griesen (Abb. 21, 22)^[27]. Diese Art des Palladianismus steht Palladio in mehrerer Hinsicht näher als das Schloß von Wörlitz: Sie ist unabhängiger von der Tradition; sie hat nichts gemein mit barocken Bauten gleichen Ranges. Und sie nimmt keinen Bezug auf klassische Ideale der Antike, die über die Zeiten hinweg als verbindlich galten. Deshalb wirken diese Bauten so offenkundig als Palladio-Imitationen.

Derartig direkte Palladio-Zitate kommen, soweit ich sehe, nicht in den gleichzeitigen städtischen Bauten in Dessau vor, mit einer bezeichnenden Ausnahme, auf die wir gleich kommen. Die kleinen Schlösser, die Erdmannsdorff für Mitglieder der Familie von Franz von Anhalt-Dessau errichtete, das Luisium und das Georgium^[28], haben kaum etwas mit Palladios Villen gemein, obwohl sie auch nicht größer als etwa die Villa Emo sind. Es war eine Sache im Klassizismus, die Prinzipien des palladianischen Stils, seine Klarheit und dafür charakteristische Motive wie die Säulenportiken vor blanker Wand zu adaptieren, und eine andere, einen Bau Palladios im Ganzen zu imitieren bzw. einen Bau hinzustellen, der als Ganzes so aussieht, als wäre er eine Villa Palladios. Solche Imitation galt anscheinend nicht als angemessen im vor-

Abb. 22: Griesen, Schulhaus



nehmen Milieu. Es gibt keine Erklärung dazu in der zeitgenössischen Kunsttheorie. Aber ich denke, solchen Imitationen haftet ein gewisses spielerisches Element an, sie hat etwas vom Capriccio. Deshalb war sie wohl nicht angemessen für die vornehme Repräsentation in der Öffentlichkeit.

In den Bereich des Spielerischen im weiten Sinn gehört eine weitere Palladio-Imitation: das Theater, das Franz aus Anlaß des Besuchs des Prinzen Heinrich von Preußen in der Stadtresidenz von Dessau einrichten ließ, und zwar in dem großen Raum über dem Haupteingang, den Knobelsdorff als Prunksaal des Schlosses vorsah, aber nicht vollendete (1777). Das Theater wurde schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts zerstört, aber August Rode hat es genau beschrieben^[29]. Es gehört in den Bereich der ephemeren Festdekoration: Es entstand in nur 20 Tagen, es war nur aus bemaltem Holz gemacht und hatte kleine Dimensionen. Aus der Beschreibung ergibt sich, daß es dem Vorbild von Palladios Teatro Olimpico folgte. Die Assoziation mit dem Teatro Olimpico ergibt sich daraus, daß es sich offenkundig von der barocken Tradition löste und daß kein anderes Theater vergleichbar war. Daher nenne ich es eine Palladio-Imitation. Es war aber keine reine Kopie. Vielmehr fügte Erdmannsdorff Logen an, um dem höfischen Zeremoniell gerecht zu werden, und er korrigierte Palladio nach dem Vorbild von Vitruvs Beschreibung des römischen Theaters^[30]: Vor allem ersetzte er den ovalen Grundriß der Cavea im Teatro Olimpico durch einen Halbkreis, wie es Vitruv will.

Die Imitation der Antike

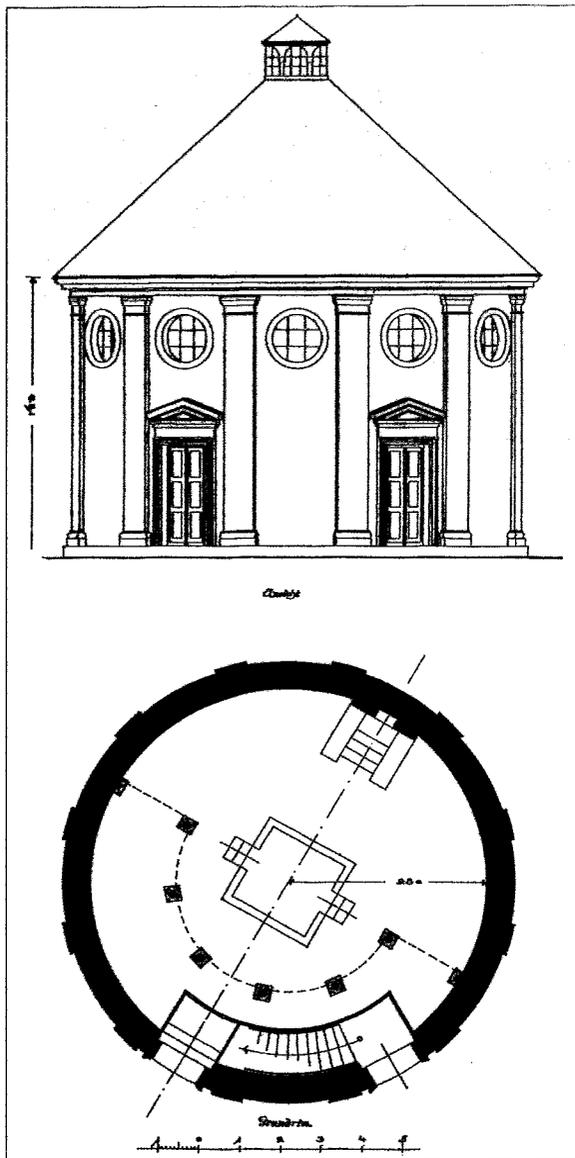
Für die klassische Antike galt ähnlich wie für den Palladianismus: Es bestand ein Unterschied zwischen der Rezeption besonderer Gesetzmäßigkeiten oder charakteristischer Motive einerseits und der Imitation andererseits. Die besonderen Gesetzmäßigkeiten und charakteristischen Motive der Antike bildeten den Maßstab für die Qualität bedeutender Architektur überhaupt, jedenfalls in der Theorie. Wir sahen, wie Erdmannsdorff sich daran bei der Konzeption des Wörlitzer Schlosses oder der Theater hielt. Aber die Imitation antiker Bauten galt nicht als angemessen für die öffentliche Repräsentation. Nicht einmal in der direkten Nachbarschaft der Anhalt-Dessauischen Schlösser findet man sie. Zwar ließ Franz im Hofgarten der Stadtresidenz von Dessau das sogenannte Hippodrom mit dem Grundriß eines Zirkusses anlegen, aber es war nur durch einen Weg und Pflanzen markiert (Abb. 3). Die Imitation der Antike war nur zur gehobenen Unterhaltung in Gärten geeignet. Sie steht dort auf gleicher Stufe mit den Imitationen der unterschiedlichsten Stile, die sich in Wörlitz wie in anderen englischen Gärten finden. Imitation heißt nicht unbedingt, daß



Abb. 23: Potsdam, Hugenottenkirche

ein Werk einfach kopiert wurde, so wie im Garten des Georgiums die Ruine des Saturntempels, die auf dem Forum Romanum steht^[31]. Franz selbst ließ Bauten errichten, die nur aussehen, als wären sie antik. Aber sie halten sich nicht strikt an bestimmte Vorbilder. Die meisten folgen üblichen Bautypen wie Antentempel oder Prostylos, Monopteros oder Rotunden mit Blendgliederungen. Sie evozieren trotz aller Unterschiede die Erinnerung an berühmte Prototypen wie den Clitumnus-Tempel bei Spoleto. Eine kleine tuskische Rotunde ohne Portikus wie die Hugenottenkirche in Potsdam (wohl Knobelsdorff, 1752/53) konnte damals sogar vom Pantheon abgeleitet werden (Abb. 23)^[32]. Andererseits wurden spezielle Einzelmotive der Antike kopiert, so unter Franz von Anhalt-Dessau am auffälligsten: die Motive aus Baalbeck und Palmyra nach Robert Woods Publikationen der Ruinen (1753, 1757), die am Armenhaus in Dessau, im Schloß Georgium und in Wörlitz wiederkehren^[33].

Viele von den Imitationen waren nur wenig zum praktischen Gebrauch geeignet. Dementsprechend konnten die Architekturformen ohne weiteres von ihren typischen Funktionen losgelöst werden. Ein Lusthäuschen wie die Solitüde am Sieglitzer Berg nahm die Gestalt eines Prostylos an (Abb. 29)^[34]. Ein Küchenanbau oder ein Wachhaus erhielten die Form eines römischen Grabmonuments (Solitüde auf dem Sieglitzer Berg, Wachhaus zum Pferde^[35]). Behälter für Eis oder Nachtgeschirr sind als Sarkophage gestaltet^[36]. Die Synagoge (Abb. 24) gleicht der Hugenottenkir-



che in Potsdam; Theodore de Bry stellte eine so einfache Rötunde mit dorischer Blendgliederung als japanischen Tempel dar^[37]. Die Imitationen haben viel mit Theaterkulissen gemein. Manchen von ihnen, wie dem Blumengartenhaus im Georgium^[38], sind die altertümlichen Elemente geradezu wie Kulissen vorgeblendet. Carl August Boettiger notierte 1798, daß im Wörlitzer Park „alles recht absichtlich auf Operdecoration berechnet“ sei^[39]. Zumindest in Wörlitz tragen die Parkbauten aber auch lehrhafte Züge ähnlich wie ein Museum^[40]. In diesen Rahmen gehört die Erinnerung an die Entstehung der Architektur durch ein Holzhaus mit Rahmen um die Öffnungen, die sich oben zu spitzen Bögen in gotischer Art verbinden (sog. Wurzelhaus, 1785). Zum Wörlitzer Garten gehört sogar ein kleines Museum: der Pavillon auf dem Eisenhart mit der ethnologischen Südsee-Sammlung, die Georg Forster zusammentrug^[41].

Um die Rezeption der Antike unter Franz von Anhalt-Dessau differenzierter würdigen zu können, ist ein Exkurs über den einschneidenden Wandel in der Haltung ihr gegenüber nötig, der sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts in ganz Europa anbahnte^[42]. Wir gehen von Winkelmanns Charakterisierung der griechischen Kunst durch „edle Einfacht und stille Größe“ aus, die schon zu ihrer Zeit hochberühmt war und ungezählte Male wiederholt wurde. Sie traf offenbar einen Nerv der Epoche. Sie hängt mit Rousseaus Menschenbild zusammen. Hinter ihr steht eine besondere Vorstellung von der Entwicklung menschlicher Zivilisation im Allgemeinen und von der Entwicklung der Kunst im Besonderen, die kulturpessimistisch geprägt ist. Hier sei versucht, diese Vorstellung mit wenigen Worten zu umreißen: Der Mensch und, seit es sie gab, auch die Kunst haben im Laufe der Zeit zunehmend gelernt. Aber der Fortschritt bedeutet einen Verlust der natürlichen Talente des Menschen. Der Mensch sollte sich auf seine natürlichen Talente zurückbesinnen, soweit dies innerhalb der Zivilisation möglich ist. Die Kunst ist selbst bereits ein Teil des Fortschritts. Sie kann deshalb nicht zu den Ursprüngen des Menschen zurückkehren. Aber sie sollte sich auf ihren ursprünglichen Zustand zurückbesinnen, als sie die wesentlichen Merkmale gefunden hatte, die sie auszeichnen. „Edel“ war die Kunst bei den alten Griechen, indem sie zu sich selbst gefunden hatte. „Einfältig“ war sie, weil sie noch nahe bei der Natur blieb. Und weil sie nah der Natur blieb, partizipierte sie von der Erhabenheit natürlicher Erscheinungen. Dieser Zustand bildet die Klassik. Was später hinzukam, tat ihrer ursprünglichen Größe Abbruch. Diese Irrwege sollte man verlassen, die Manierismen wieder abschütteln.

Abb. 24: Wörlitz, Synagoge, Grundriß und Aufriß

Die Kunstgattung, die der Natur am nächsten steht, ist die Plastik, weil sie einfach imitiert, was die Natur vorgibt. Sie fand zu ihrer künstlerischen Form in Griechenland zur Zeit des Phidias. Das ist die Klassik der Plastik. Die Architektur bildet auch die Natur ab: Ihre Säulen und Gebälke stammen von den ertümlichsten Konstruktionen. Die Dorica bildet die älteste Säulenordnung. Sie ahmt noch im Ganzen die frühen menschlichen Behausungen nach. Jedes ihrer einzelnen Elemente ist im primitiven Holzbau vorgebildet. Aber diese Art der Nachahmung entfernt sich viel weiter von ihrem natürlichen Vorbild als die Plastik oder Malerei. Daher fand die Architektur als letzte Kunstgattung zu ihrer künstlerischen Form. Zur Zeit des Phidias hatte sie diesen Zustand noch nicht erreicht. In Griechenland hatte sie zwar bereits die typischen Elemente der Dorica entwickelt, aber ihr fehlten noch die idealen Verhältnisse. Erst unter Augustus oder etwas früher gelangte sie zu ihrer klassischen Vollendung.

Die Entwicklung der griechischen Architektur vom primitiven Holzbau zur Dorica und von dort zur ausgewogenen Ionica und schließlich zur verfeinerten Korinthia wird von antiken Schriften berichtet. Aber die absolute Chronologie war eine Erfindung des Klassizismus. Sie kam um die Mitte des 18. Jahrhunderts auf und verbreitete sich schnell in ganz Europa. Auch Winckelmann übernahm sie sogleich. Erdmannsdorff und Franz von Anhalt-Dessau sollten sie demnach gekannt haben. Obwohl sie zum Auftakt des Klassizismus gehörte, steckt in ihr noch viel traditionelles Gedankengut. Den Anlaß, die absolute Chronologie aufzustellen, gab die „Entdeckung“ der Tempel in Griechenland und der großgriechischen Tempel in Süditalien, besonders in Paestum. Jahrhundertlang wurden diese Bauten so gut wie völlig ignoriert. Erst seit dem frühen 18. Jahrhundert wurden sie allmählich besucht und in Abbildungen publiziert. Sie entfachten nun keineswegs gleich überall Begeisterung. Vielmehr kam oft tiefe Enttäuschung darüber auf, wie häßlich, ja abschreckend sie schienen. Sie paßten nicht zur Harmonie der Klassik. Goethe notierte bei seinem Besuch in Potsdam (1787), „daß uns diese stumpfen, kegelförmigen, enggedrängten Säulenmassen lästig, ja furchtbar erscheinen“. Im Alter hat er diese Wirkung erklärt: Man war bislang an die römische Architektur als Inbegriff von Klassik gewöhnt. Von der griechischen Architektur wurde, da sie noch fremd war, nur die Abweichung vom alten Ideal wahrgenommen. Diese Wertung schlug sich dann in der Chronologie nieder, von der wir sprachen: Da alle diese altgriechischen Tempel auf damalige Betrachter meist unerschön wirkten, schloß man, daß die Architektur damals noch nicht den Regeln der Kunst folgte; und daraus, daß der viel gerühmte Bildhauer Phidias den Parthenon errichtet hatte, ergab sich, daß die Entwicklung der Kunstgattungen unterschiedlich

verlaufen sein mußte. In der römischen Kaiserzeit war die Architektur zur Vollendung gelangt, denn Vitruv schrieb ihre idealen Regeln zur Zeit des Kaisers Augustus nieder.

Die meisten Antiken-Imitate in Wörlitz folgen der römischen Klassik. Das prominenteste Beispiel dafür bildet der Tempel, der Apoll und den Musen geweiht ist^[49]. Er hält sich zumindest ideell an den Höhepunkt der Klassik, so wie man ihn anscheinend noch immer sah: an das Pantheon. Zu ihm gehört die Korinthia, die letzte und festlichste aller Säulenordnungen. Sie war auch die klassische Säulenordnung des Barock. Die dorischen und ionischen Monumente sind ebenfalls an Rom orientiert (wie das Nymphäum^[44] oder das Wachhaus zum Pferde). Hinter dem ganzen Ensemble steht letztlich die Erinnerung an die Hadrians-Villa in Tivoli^[49].

Den altgriechischen Stil ließ Franz von Anhalt-Dessau fast nie in seiner Umgebung zu. Es gibt nur wenige und etwas zögerliche Ausnahmen.

Unter dem Musentempel des Pantheon (1795-97) liegt eine düstere kleine Grotte, die nur durch einen ertümlich aus Natursteinen zusammengesetzten Eingang zugänglich ist und in der altgriechische und altägyptische Elemente zusammenkommen. Altgriechische oder etruskische und altägyptische Elemente wurden oft miteinander verbunden, weil sie ähnlich ertümlich schienen (Beispiel: Schaufassade der Orangerie im neuen Garten von Potsdam, C. G. Langhans, 1791–93). Am Pantheon wird die Entwicklung der Architekturstile vom Urtümlichen zur klassisch-römisch Korinthia gewissermaßen vorgeführt^[46]. Einen dezenten Anklang an den altgriechischen Stil zeigt die Blendgliederung der Pavillons, die den Zugang vom Hofgarten zum Marstall in Dessau begleiten (Abb. 7). Daher erregten sie das Interesse von Friedrich Gilly^[47]. Hier steht der Anklang an den altgriechischen Stil wie das barocke Motiv der Felssockel offenbar für Naturnähe. Die Heiligtümer der weiblichen Gottheiten, der Venus (1794) und der Flora (1797/98), sollten nach Vitruv korinthisch sein (Abb. 25, 26)^[46]. Trotzdem wurde hier die Dorica eingesetzt. Damit sollte offenbar im Sinn von Winckelmann und Rousseau Naturnähe demonstriert werden. Zwei Arten von Dorica sind geradezu programmatisch einander gegenübergestellt: eine konventionelle und eine mehr ertümliche. Die Dorica des Floratempels richtet sich nach den Regeln, die Alberti ausgegeben hatte und an die man seitdem gewöhnt war. Ausnahmsweise kopierte Erdmannsdorff hier ein Vorbild unverändert (William Chambers' Entwurf für das Casino im Park von Wilton, 1759, Abb. 27^[46]), und vielleicht sollte die Kopie auffallen, um das Konventionelle zu unterstreichen.



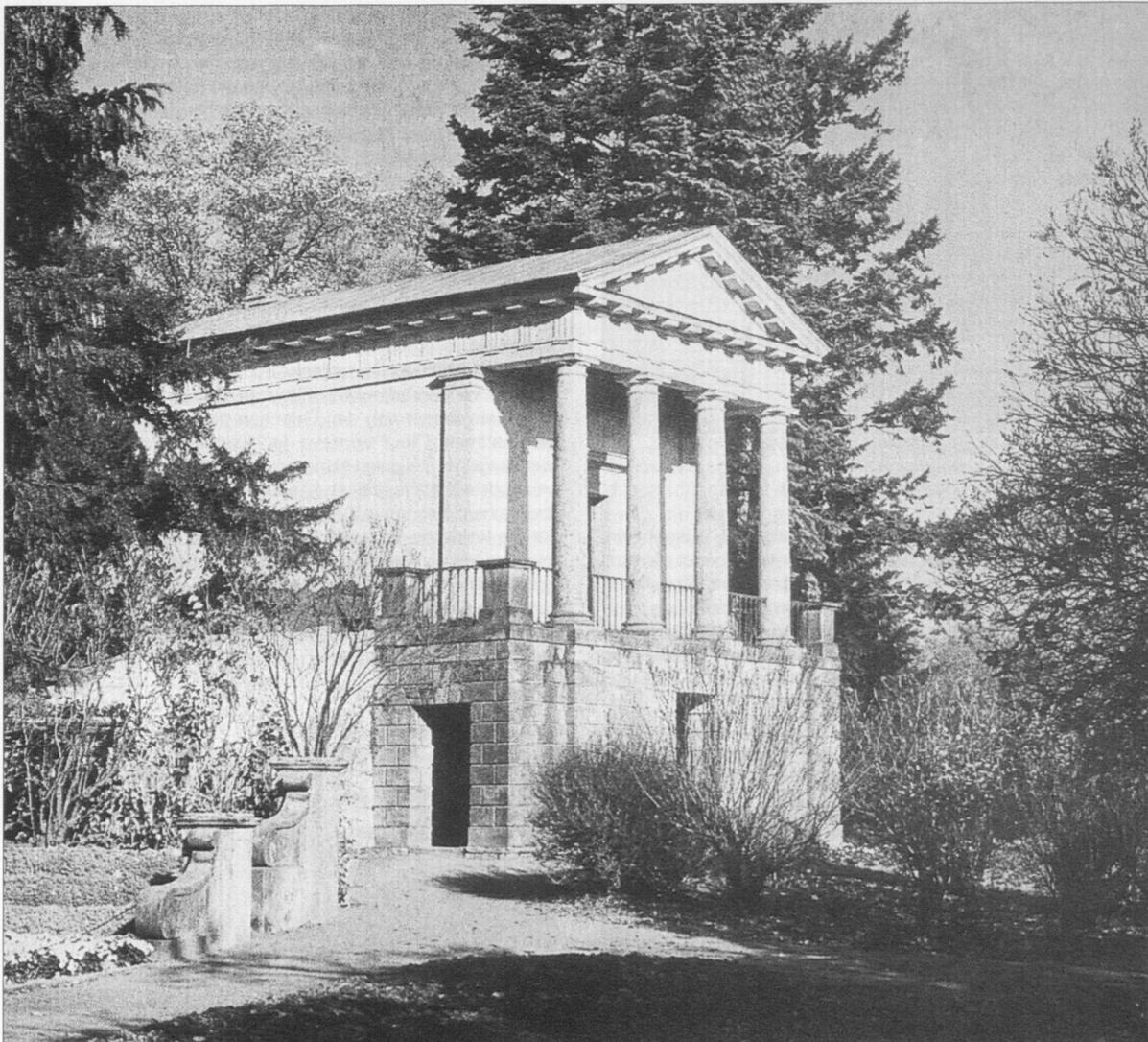


Abb. 26: Wörlitz, Park, Floratempel

Abb. 25 (S. 24): Wörlitz, Park, Venustempel

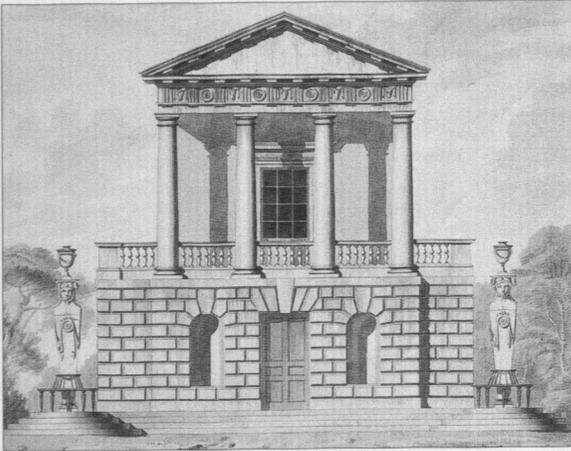
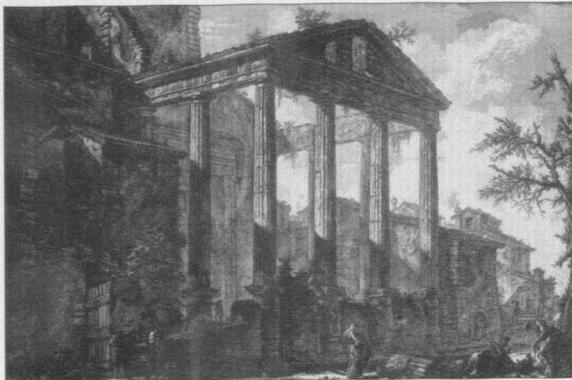


Abb.27: William Chambers, Entwurf für das Casino im Park von Wilton, London, Victoria and Albert Museum

chen. Dagegen war die Dorica des Venustempels ausgefallen. Sie war zwar in der römischen Architektur vorgebildet (Tempel von Cori, Abb. 28), aber nur in der republikanischen Zeit. Wenn auch bereits im römischen Stil verändert, enthält sie noch manche von den Elementen griechischen Ursprungs, die damals so fremdartig wirkten. Deshalb wurde sie zunächst im öffentlichen

Abb. 28: Cori, sog. Herkulestempel, Gio. Batt. Piranesi, *Antichità di Cora*, 1964



Rahmen nicht nachgeahmt. Mit dem Brandenburger Tor erschien sie erstmals in der Öffentlichkeit (1788–91). Die Rezeption dieses fremdartigen Stils nimmt eine herausragende Stellung in Wörlitz ein, denn der Venus-Tempel bildete ein ikonographisches Zentrum des Parks, und deshalb waren die meisten (angeblich über vierzig) Blickachsen auf ihn zugeführt. Das hob der Archäologe Carl August Boettiger 1797 hervor und wertete den Bau als den „schönsten und regelmäßigsten des ganzen Parks“^[50]. Die altertümlichen Züge der Dorica sollten wohl auch hier Naturnähe demonstrieren, denn Venus wurde, wie Boettiger ausführt, gemäß ihrem Beinamen „die Schaumgeborene“ hier „als Krönung aus den Elementen hervorgegangen“ verstanden.

Die Solitüde, die sich Franz in der Abgeschiedenheit des Sieglitzer Berges errichten ließ, ist in tuskische Ordnung gekleidet (1777/79, Abb. 29). Die einfache Form von Dorica, die hier eingesetzt ist, verwendeten nach Vitruv die alten Etrusker schon lange, bevor die Römer von den Griechen die klassische Architektur übernahmen. Diese primitive Architektur paßte zur Einsamkeit des Sieglitzer Berg und seiner natürlichen Landschaft. „Es ist die reizendste Wildnis, die ich kenne“, notierte der Prince de Ligne bei seinem Besuch in Anhalt-Dessau 1794^[51]. Antike Beispiele für die tuskische Ordnung waren nicht erhalten. Man kannte sie nur aus Vitruvs Beschreibung. Aber die Renaissance hatte sie gebraucht. Palladio verwandte sie gern für ländliche Bauten. Die tuskische Ordnung war also seit der Renaissance vertraut. Deshalb wirkte sie nicht so anstößig wie die frühen griechischen Tempel.

Abb. 29: Sieglitzerberg, Solitüde

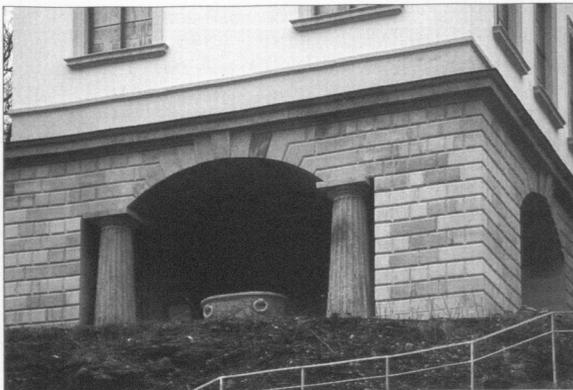


Die Reserve, mit der Franz von Anhalt-Dessau und Erdmannsdorff dem altgriechischen Stil begegneten, hebt sich von der Haltung englischer Avantgardisten und ihrer frühen Nachfolger in Deutschland ab. James Stuart, der wesentlich zur Erforschung der griechischen Architektur beigetragen hatte, ahmte als erster einen griechischen Tempel in einem Garten nach: er gestaltete im Park von Hagley einen Portikus nach dem Vorbild des Theseion von Athen^[52]. Das rief heftige Kritik hervor, obwohl es sich nur um ein Gartenhaus handelte und obwohl die Säulen römischen Verhältnissen angeglichen waren. So fremdartig wirkte der griechische Stil. Fürst Ernst II. von Sachsen-Gotha, der 1768/69 England besuchte und sich ähnlich wie Franz von Anhalt-Dessau der Aufklärung öffnete, ließ bereits vor den Wörlitzer Tempelchen in seinen Gartenanlagen zu Gotha einen Tempel der Diana nach altgriechischem Vorbild errichten, wie er es bei Stuart und Revett in den „Antiquities of Athens“ abgebildet fand (1778)^[53]. Auch Carl August von Sachsen-Weimar, der erst durch Franz von Anhalt-Dessau den Weg zu dem neuen Stil fand, stand später dem griechischen Stil aufgeschlossen gegenüber^[54]. In seinem Auftrag schuf Goethe ab 1792 das sog. Römische Haus, ein Gartenhaus im Park von Weimar, das im Untergeschoß den Stil von Paestum nachahmt (Abb. 30). Wir haben gehört, wie konsterniert Goethe fünf Jahre zuvor auf die Tempel von Paestum reagiert hatte. Es ging jetzt nicht darum, diese Art von Architektur zu idealisieren. Im Gegenteil, Goethe übertrieb noch „diese stumpfen, kegelförmigen Säulenmassen“, so daß sie noch „lästiger und furchtbarer“ erscheinen. Hier sollte offenbar primitive, vorkünstlerische Architektur demonstriert werden. Goethe bildete am Römischen

Haus die Idee zur Demonstration der architektonischen Entwicklung vom Urtümlichen zum Eleganten vor, die im Pantheon von Wörlitz aufgenommen wurde: Das Römische Haus, das sich über dem altgriechischen Sockel erhebt, hat einen eleganten ionischen Portikus. Wenig später war man in Weimar sogar so weit, den altgriechischen Stil zu idealisieren. Johann Heinrich Gentz nahm ihn beim Ausbau des Weimarer Schlosses sogar in die repräsentativsten Räume auf, allerdings mit elegant gestreckten Proportionen (Treppenhaus, 1800–1803).

Die Reserve gegenüber dem altgriechischen Stil in Wörlitz läßt sich kaum allein durch Abneigung gegen dessen Primitivität erklären. Im Wörlitzer Park ließ Franz Gedenkstätten von Geistesgrößen errichten, Gellert, Lavater und Rousseau, die die Konzeption des Ensembles geprägt haben, und die Inschrift auf dem Rousseau-Monument hebt hervor, welche Geisteshaltung hinter der Konzeption stand. Als besondere Leistung Rousseaus auf unserem Gebiet stellt die Inschrift heraus: er habe „die irrende Kunst zur Einfalt der Natur“ zurückverwiesen. In der Formulierung von Rousseaus Leistung klingt Winckelmanns Charakterisierung der griechischen Kunst durch „edle Einfalt und stille Größe“ an. Auch wenn die altgriechische Architektur noch nicht zu den edlen Kunstregeln gefunden haben mochte, so sollte ihre Nähe zur Natürlichkeit doch in die Konzeption des Parks gepaßt haben. Franz von Anhalt-Dessau sperrte sich wohl gegen den Einbruch in das klassische Bild von der Klassik, das von Italien geprägt war. Carl August Boettiger fand seine Architektur italienisch im Geschmack (1797)^[55].

Abb. 30: Weimar, Schloßpark, Römisches Haus, Gartenfront



Neugotik

Die zeitgenössischen Beschreibungen der Wörlitzer Anlagen stellen das „Gotische Haus“ als einen besonderen Höhepunkt heraus (Abb. 31).^[56] Es entstand gleich im Anschluß an das Wörlitzer Schloß. Unter dem Eindruck seiner ersten England-Reise wollte Franz ursprünglich sogar das Wörlitzer Schloß gotisch gestalten. Dann, berichtet Friedrich Reil, habe ihn Erdmannsdorff davor bewahrt, weil er diese neue Mode nicht habe leiden mögen. Franz fühlte sich gerade auf diesem Gebiet kompetent. In einem Gespräch mit Reil beurteilte er Goethe: Als Kenner von Kunst und Antike ließ er ihm den Vortritt. „Nur, was die gotische Baukunst und die schöne Gartenkunst anlangt, da mußte er mir den Preis zugestehen und vor mir die Segel streichen. Er hatte ja England nicht gesehen“.^[57]

Der Begriff „Gotik“ meinte im 18. Jahrhundert nicht das gleiche wie heute. Damals bezeichnete er die gesamte Architektur des

Mittelalters von der Völkerwanderung bis zur Renaissance, und er schloß noch einen beträchtlichen Teil der Renaissance nördlich der Alpen ein. In England umfaßte er die elisabethanische Architektur, in Deutschland alles, was „altdeutsch“ genannt wurde, also die Dürerzeit und noch mehr. Obwohl der Bogen der „Gotik“ so weit gespannt war, wurden ihre Stilformen zumeist nur mit dem verbunden, was wir heute Spätgotik nennen.

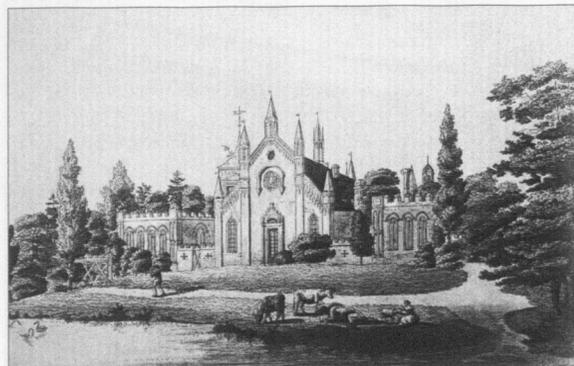
Das Interesse an der „Gotik“ bzw. am Mittelalter, das im 18. Jahrhundert neu erwachte, vollzog sich auf vielen Gebieten. Die Architektur bildet nur einen Aspekt davon. Man begann, historische Zeugnisse zu sammeln. Mittelalterliche Dichtung wurde neu entdeckt, nachgeahmt oder gefälscht. In diesen Rahmen gehören die Wiederentdeckung der Manessischen Handschrift im Umkreis von Lavater, die Shakespear-Renaissance, Macphersons „Ossianische Gesänge“ oder der Roman „The Castle of Otranto“, mit dem Horace Walpole das Genre der sog. „Gothic novel“ begründete, Schauergeschichten im mittelalterlichen Milieu.

Geistesgeschichtlich galt die „Gotik“ bzw. das Mittelalter als eine Zeit primitiver Lebensformen, geprägt vom Aberglauben der Mönche, von ritterlichem Kampf und von der Liebe der Troubadoure. Die „Gothic novels“ geben diese Vorstellung wieder. Das Mittelalter galt nach wie vor als eine „dunkle“ Epoche, wie sie Petrarca apostrophiert hatte, im Unterschied zur lichten Klarheit der Ratio, die in der Antike und wieder seit der italienischen Renaissance erstrahlte. Die „gotische“ Architektur wurde nicht etwa als ein neues ästhetisches Ideal wiederentdeckt. Man sah sie als Spiegel des unzivilisierten Zustands ihrer Zeit an. Sie erschien ebenso primitiv und roh. Sie beherrschte nicht die Harmonie, die klassische Kunst auszeichnen sollte. Sie schien überhaupt noch nicht rational gestaltet, sondern vom Gefühl beherrscht. Horace Walpole faßte zusammen, wie unterschiedlich der Zugang zur Antike und zur Gotik war: „One must have taste to be sensible of the beauties of Grecian architecture, one only wants passions to feel Gothic“. Die Polarisierung von „dunkelgehaltenem, gemütlich-erhabenen Gotischen mit dem hellen und heiteren Griechischen“ benutzte noch Friedrich Reil, um die Baustile zu charakterisieren, die Franz miteinander verschmolzen habe.^[56] Das neue Interesse an der „Gotik“ war eng verbunden mit der Bewunderung für die Primitivität, der Rousseau Ausdruck verlieh. Die Wiederbelebung der Gotik in Anhalt-Dessau war nicht nur von der Bewunderung des Fürsten für die englische Lebensart getragen, sondern auch von seinem Verständnis für Rousseaus Ideen.

Das „Gotische Haus“ im Wörlitzer Park war nicht nur generell durch die Erfahrungen geprägt, die Franz in England gesammelt

hatte. Hier läßt sich präzise das Vorbild bestimmen: Es ist anscheinend der Wohnsitz von Strawberry Hill, den Horace Walpole, der Begründer der „Gothic Novel“, ab 1753 nahe bei London in malerischer Landschaft an der Themse errichtete. Ähnlich ist die Lage an einem Fluß. In Wörlitz wurde dazu eigens ein Kanal angelegt. Ähnlich sind Anspruch und Dimensionen: ein Wohnhaus in bürgerlichen Ausmaßen. Franz residierte am liebsten im „Gotischen Haus“. Stilistisch gleichen sich die beiden Wohnsitze in mehrfacher Hinsicht: Die charakteristischen neugotischen Landsitze, die in England während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und noch darüber hinaus entstanden, hatten das Aussehen von mittelalterlichen und zumeist romanischen Kastellen. Diesen Stil hatte John Vanbrugh mit seinem Wohnhaus in Greenwich begründet; führende Architekten wie Sanderson Miller oder William Kent waren ihm gefolgt. Strawberry Hill gibt sich dagegen als spätgotisches bürgerliches Wohnhaus, jedenfalls in seiner ursprünglichen Gestalt, ohne Wehrhaftigkeit. Spätgotisch und frei von wehrhaften Anklängen ist auch das „Gotische Haus“. Strawberry Hill und das „Gotische Haus“ wurden allmählich und in unregelmäßiger Form erweitert. Beide folgten im Innern, nach damaligem Verständnis, dem gleichen Stil wie außen. Bei den neugotischen Kastellen in der Nachfolge Vanbrughs ist dies keineswegs die Regel. Sie sind innen oft nach herkömmlicher oder klassizistischer Mode gestaltet. Walpole hatte feste Vorstellungen davon, wie die Neugotik aussehen sollte: Er fand es nicht angebracht, ihre Formen nach neu geschaffenen stereotypen Regeln zu bilden. Vielmehr sollte man jeweils bestimmte mittelalterliche Vorbilder zur Nachahmung auswählen. Die Vorbilder brauchten nicht aus der gleichen Zeit zu stammen. Ihre Funktion spielte keine Rol-

Abb. 31: Wörlitz, Park, gotisches Haus



le. So imitierte er mehrfach Grabmäler für Kamine. Nach dieser Maßgabe imitiert die Hauptfassade des „Gotischen Hauses“ die Fassade der Kirche von S. Maria dell’Orto in Venedig. Ähnlich wie bei der Rezeption des Palladianismus kopiert das „Gotische Haus“ nicht einfach das Vorbild Walpoles; seine Gestaltung richtet sich nach dessen wesentlichen Prinzipien. Die einzelnen Elemente sind im Sinn dieser Prinzipien verändert. Besonders kommt auch hier die Liebe zu Italien zum Ausdruck.

Walpole stellte in Strawberry Hill seine Antikensammlung aus. Auch das „Gotische Haus“ beherbergte eine Sammlung, aber sie stimmte mit dem Stil des Bauwerks zusammen. Hier übertraf Franz sein Vorbild noch an Konsequenz. Er trug eine Sammlung „gotischer“ Artefakte zusammen: Kunstgewerbe, einige „altdeutsche“ Bilder und vor allem die Serie von Glasbildern, die Lavater in der Schweiz für ihn erwarb.

Das Vorzimmer zum Rittersaal vermittelt einen Eindruck davon, was die historischen Vorstellungen von der Gotik prägte, als das „Gotische Haus“ entstand: Große Wandgemälde zeigen mittelalterliche Bauten, die anscheinend als Prototypen galten. Bezeichnend für den eingeschränkten Blick auf das Mittelalter ist, daß alle Bauten gotisch nach unserem Verständnis sind. Deutsche Beispiele kommen nicht vor, nicht einmal das Straßburger Münster, das Franz besucht hatte und das Goethe so bewundern sollte. Abgesehen von Notre-Dame in Paris, stammen alle Beispiele aus Italien und noch mehr aus England. Die Anbauten an das „Gotische Haus“ zeigen, daß Franz allmählich auch die einheimische Gotik als Vorbild entdeckte. Das bestätigen die erneuerten Kirchen im Dessau-Wörlitzer Kreis.

Daß im Vorraum des Rittersaals nur Kirchen dargestellt sind, zeugt davon, wie stark die Gotik bzw. das Mittelalter von der Religion geprägt schien. Aus der gleichen Vorstellung heraus gab Joseph Effner bereits 1725–28 der Magdalenenklausen im Nymphenburger Schloßpark gotische Formen. Mittelalterliche Kirchen wurden seit jeher oft im alten Stil restauriert. Auch im Barock. Die Kathedrale von Orleans ist ein berühmtes Beispiel dafür. Dementsprechend folgen alle Kirchen, die Franz in seinem Fürstentum erneuern ließ, dem gotischen Stil: das sind besonders die Kirchen von Riesigk, Vockerode, als schönstes Beispiel die Kirche von Wörlitz und vielleicht historisch noch wichtiger die Restaurierung der alten Schloß- und Pfarrkirche von Dessau (1780–1784).^[60] Bei den Restaurierungen, die unter Franz stattfanden, hätte man sich an die ursprüngliche Formensprache halten können. Aber statt dessen wurde sie meist dem künstlich kreierten Stil der neuen „Gotik“ geopfert. Nur die 1506–54 im spätgoti-

schen Stil errichtete Schloß- und Pfarrkirche St. Marien in Dessau bildet da eine Ausnahme (Abb. 32). Bei ihrer Wiederherstellung blieb die Architektur bewahrt, nur die hölzernen Emporen, die wohl im Stil der altdeutschen Renaissance gehalten waren, wurden durch neugotische Emporen ersetzt. Bezeichnend für den musealen oder spielerischen Charakter des Wörlitzer Parks ist, daß trotz der sakralen Konnotation, die sich mit der Gotik verband, dem „Gotischen Haus“ einfach eine Kirchenfassade vorgeblendet wurde.

Den kriegerischen Aspekt, der seinerzeit auch typisch für das Mittelalter schien, brachte Franz in anderen Bauten zum Ausdruck: so in der Luisenklippe des Wörlitzer Parks^[60] oder im Walltor des

Abb. 32: Dessau, Marienkirche, Inneres (zerstört)



Sieglitzer Parks^[61], zudem in mehreren mit Türmen bewehrten Gasthöfen, wie der Haideburg, dem Gasthof zum Eichenkranz oder dem sogenannten Schwedenhaus, auch „Gustav Adolf“ genannt, offenbar nach dem kriegerischen Schwedenkönig des

Dreißigjährigen Krieges^[62]. Die runden Wehrtürme an den Ecken folgen wohl englischen Vorbildern der Neugotik, die eckigen Türme am Gasthof zum Eichenkranz erinnern an Italien. Man beachte das Stilgemisch aus allen Epochen des Mittelalters: Die Luisen-

Abb. 33: Wörlitz, Park, Stallgebäude



klippe ist in der gesamten Disposition romanisch, aber die Fenster erhalten Spitzbögen als Abzeichen der „Gotik“. Das Schwedenhaus verbindet mit den hochmittelalterlichen Wehrtürmen Fenster und Pilaster aus der Renaissance, selbst der Dreißigjährige Krieg wird hier anscheinend ins Mittelalter inkorporiert. Trotzdem bezeichnet es Boettiger 1797 ohne Einschränkung als „gotisch“.^[63] Da der „gotische Stil“ als primitiv galt, wurde er zudem in groben Formen auf einfache Nutzbauten angewandt, wie Ställe für Pferde und Kühe sowie Pflanzenhäuser (Abb. 33)^[64]. Die Lebensformen, denen diese Bauten dienten, galten als primitiv, weil sie mit der Natur und mit einfacher Handarbeit verbunden waren. Repräsentativere Bauten, die mit diesem Milieu in Verbindung standen, wie der Marstall in Wörlitz oder das Gärtnerhaus, folgten dem gleichen Stil in etwas feineren Formen.

Die Wertung des „gotischen Stils“ als primitiv bildete sicher auch einen Grund dafür, daß die ursprüngliche Idee des Fürsten, das Wörlitzer Schloß gotisch zu gestalten, nicht zur Ausführung gelangte. So etwas eignete sich höchstens für den privaten Rahmen. In den privaten Rahmen gehören das „Graue Haus“ in Wörlitz, in dem Luise von Anhalt-Dessau wohnte^[65], oder Strawberry Hill und die Schlösser der englischen Landlords, auch wenn sie noch so groß waren. Aber für die Repräsentation eines Souveräns war der primitive Stil nicht angemessen.

Die Stadtresidenz in Dessau war nach damaligem Verständnis zur Hälfte „gotisch“ (Abb. 1). Wenn schon in Wörlitz ein Schloß im gotischen Stil unangemessen war, könnte man denken, um wie viel mehr müßte dies für die offizielle Residenz gelten. Aber man darf nicht ohne weiters die damalige Wertung der Neugotik auf die originale „Gotik“ übertragen. Daß die Liebe zur Gotik den Fürsten davon abgehalten hätte, den alten Trakt des Dessauer Schlosses zu verändern, ist kaum wahrscheinlich. Er ließ ihn ja nicht wiederherstellen oder neugotische Zimmer in ihm anlegen. Statt dessen gliederte er Teile von der alten Residenz in die Mittelalter-Sammlung ein, die er im „Gotischen Haus“ aufbewahrte. Ein großes Haus, das ehemals beim Wörlitzer Schloß stand, ließ Franz abreißen, obwohl es anscheinend aus der gleichen Epoche stammte wie die „gotische“ Hälfte der Dessauer Residenz^[66]. Eine originale Residenz aus der Gotik mochte altmodisch wirken, trotzdem war sie nicht unangemessen. Sie erhielt wohl eine besondere Würde durch ihr Alter. Sie war immerhin ein Zeichen für die Geschichte des Fürstentums. Schon im 15. Jahrhundert wurde notiert, daß dem Alter eines solchen Baus Ehrfurcht gebühre^[67]. Bei der Wiederherstellung der Schloß- und Stadtkirche in Dessau blieb die ursprüngliche Architektur wohl aus Pietät erhalten, denn hier befand sich die alte Grabloge des Fürsten.

Rode schildert 1795 die Restaurierung der Schloß- und Stadtkirche mit großer Ausführlichkeit (Abb. 32)^[68]. Er fand, die Kirche sei einzig und allein wegen der neuen Ausstattung sehenswert, deren Stil „ächt Gothisch“ sei. Die alte Ausstattung sei „geschmacklos“ gewesen. Besonders bewunderte er, wie geschickt das Alte genutzt und das Neue ihm angepaßt sei. Den Gesamteindruck der restaurierten Marienkirche charakterisiert Rode durch „die vereinte Wirkung einer edlen Einfalt, einer schicklichen Zierlichkeit, und einer bezaubernden Wohlgeretheit“. Hier klingt Winckelmanns Charakterisierung der griechischen Klassik an, und bei einem so gelehrten Antiquar, wie es Rode war, ist dies zweifellos absichtlich. Anstelle der „stillen Größe“ der griechischen Klassik besitzt die Gotik nur „schickliche Zierlichkeit“ wie etwa eine Spitzendecke. Aber die „edle Einfalt“, also die Nähe zur Natur oder zum Primitiven, die haben beide gemeinsam. Wo die „Einfalt“ der Gotik eher grobschlächtig als „edel“ wirkte, stellte sich die Assoziation zur altgriechischen Architektur ein. Mehrere gotische Kirchen in Paris wurden im späten 18. Jahrhundert restauriert, indem Säulen im altgriechischen Stil eingestellt wurden.

Die Chinoiserie

Die China-Mode hat eine lange Vorgeschichte, die bis in die Renaissance zurückreicht. Chinesische Zimmer und chinesische Gartenpavillons gehörten zur normalen Ausstattung spätbarocker Schlösser und ihrer Parks^[69]. Auch die preußischen Schlösser liefern zahlreiche Beispiele dafür. Sogar in der Berliner Stadtresidenz gab es chinesische Zimmer. Franz von Anhalt-Dessau folgte dieser Tradition. So etwas gehörte inzwischen zur Repräsentation dazu.

Die barocken Chinoiserien blieben weitgehend im Bereich des Phantastischen. Der Bezug zu China zeigte sich nur durch einzelne Motive und durch den Einsatz originaler chinesischer Tapeten oder dekorativer Elemente. Während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erhielt die China-Mode in England eine neue Richtung. William Chambers besuchte Kanton und publizierte die Bauten, Einrichtungen, Bekleidung etc., die er dort sah (1757). Er ahmte die chinesischen Werke in Kew Gardens nach. Auch Kew Gardens publizierte er (1763). Chambers hielt sich mehr an die Realität, die er gesehen hatte. Er erkannte zudem, daß die Gärten der Chinesen in ihrer Unregelmäßigkeit und ihrer natürlichen Inszenierung den englischen Gärten verwandt, nur abwechslungsreicher sind. In seinem Traktat über „Oriental gardening“ (1772) empfahl er, die Stile der englischen und chinesischen Gärten miteinander zu verbinden. Das Traktat fand rasch in ganz Europa Verbreitung. Es erschien auch in deutscher Über-

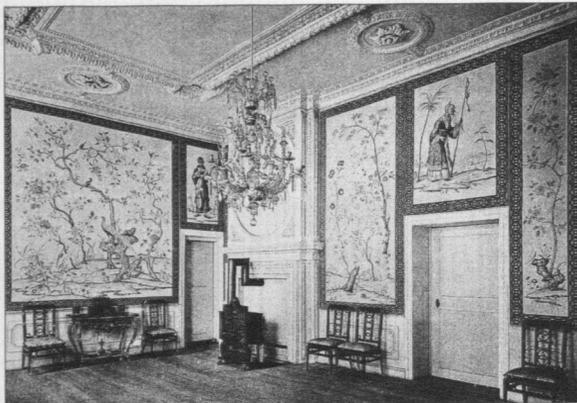


Abb. 34: Oranienbaum, Schloß, Chinesischer Saal

setzung (1775). Mit ihm wurde der „englisch-chinesische Garten“ populär.

Franz ließ anlässlich seiner Heirat in dem barocken Lustschlößchen von Oranienbaum (1767) und dann auch im Wörlitzer Schloß jeweils eine Suite von zwei Zimmern chinesisch gestalten (Abb. 34); gut 20 Jahre später ließ er im Erdgeschoß von Oranienbaum zwei weitere Zimmer im chinesischen Stil ausstatten (1789)^[70]. Die Dekoration unterscheidet sich von der leichten Mischung chinesischer und barocker Formen, die früher üblich war, durch ihren betont strengen Stil. Während die ersten chinesischen Zimmer in Oranienbaum noch der Dekoration in den übrigen Zimmern angepaßt sind und sich durch nicht viel mehr als durch die Tapetenmuster unterscheiden, folgt die spätere chinesische Raumausstattung in Oranienbaum und diejenige in Wörlitz einem eigenständigen Stil. Ab 1793 legte Franz einen „englisch-chinesischen Garten“ in Oranienbaum an, der zwei Bauten chinesischer Art einschließt: ein Haus und eine fünfstöckige Pagode (Abb. 35)^[71]. Bei seinem Besuch in Anhalt-Dessau notierte der Prince de Ligne zu Oranienbaum, der französische Stil des Schlosses unterhalte die Traurigkeit, aber Franz habe sie durch chinesische Anlagen, „die hier an ihrem rechten Platz sind“, aufzuheitern begonnen (1795)^[72].

„Der Fürst geht dabei auf eine Art zu Werke, als wenn er lebenslang in Peking gewesen wäre“, fügt der Prinz an. Aber Franz war nie in Peking. Er orientierte sich statt dessen an Büchern. Beson-

ders zog er Chambers' Illustrationen heran^[73]. Sie dienten schon bei der Gestaltung der ersten chinesischen Zimmer in Oranienbaum und in Wörlitz als Vorlagen. Pagoden wie diejenige in Oranienbaum wurden bereits im 17. Jahrhundert oft dargestellt, Chambers ahmte sie als erster in Kew Gardens nach. Das konkrete Vorbild für das chinesische Gartenhaus konnte bisher nicht identifiziert werden. Jedenfalls ist offensichtlich, wie weit es sich von der phantastischen Exaltiertheit vergleichbarer barocker Gartenhäuser entfernt und wie sehr generell versucht ist, den chinesischen Stil schlicht und einfach zu gestalten.

Zur Vervollständigung der Schau verschiedenartiger Brücken aus aller Welt im Wörlitzer Park gehört auch ein chinesisches Exemplar. Das neuerdings von Thomas Weiss gefundene Manuskript zu Wörlitz zeigt, daß eines der Wachhäuser auf dem Damm einst chinesisch gestaltet war.^[74] Aber das sind Ausnahmen. Sonst gibt es im Wörlitzer Park keine chinesischen Monumente. Im Gegenteil: Luise von Anhalt-Dessau ließ 1777 im Luisium ein chinesisches Haus, den sog. Vogelherd, abbrechen. Die geringe Präsenz chinesischer Monumente in Wörlitz und der betont strenge Stil der Chinoiserie läßt sich durch mehrere Gründe versteinen.

Generell paßte die Chinoiserie nach damaliger Ansicht nicht recht zu dem gehobenen Bildungsanspruch des Wörlitzer Parks. Das zeichnet sich besonders deutlich in der zeitgenössischen Lite-

Abb. 35: Oranienbaum, Schloßpark, Chinesisches Haus



ratur ab. Chinesische Sujets kamen auch dort in Mode, aber sie drangen nur in die niederen Gattungen des Theaters vor: in die Komödie oder Opera buffa. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, tritt der Chinese nur als „Chinois amusant“ auf.¹⁷⁵⁾ Goethe: „Chinesische, indische, ägyptische Altertümer sind immer nur Kuriositäten; es ist sehr wohlgetan, sich und die Welt damit bekannt zu machen, zu sittlicher und ästhetischer Bildung aber werden sie nur wenig fruchten“.

Zudem widersprachen chinesische Monumente dem durch Rousseau geprägten Geist der Anlage. Rousseau sah China als ein Paradigma für die Erniedrigung des Menschen durch den Fortschritt der Zivilisation an.¹⁷⁶⁾ Er folgte den zeitgenössischen Berichten, daß sich Wissenschaft und Künste in China auf einem hohen Stand befänden. Aber eben dieser Fortschritt führte nach seiner Meinung zur Verweichlichung der Sitten im Luxus und hatte den Niedergang des Reiches zur Folge. Die aus europäischer Warte skurrilen und manierten Formen chinesischer Bauten, die in Illustrationen gern noch übertrieben wurden, zeigten, wohin der Luxus führte. Sie waren wohl kaum geeignet, um „die irrende Kunst zur Einfalt der Natur“ zurückzuverweisen, wie es am Rousseau-Monument auf der Roseninsel heißt.

Schließlich galt die Chinoiserie wegen ihrer skurrilen und manierten Formen als zu extravagant für ein stilvolles Milieu. Selbst Horace Walpole, der den Sinn von Franz von Anhalt-Dessau für die Gotik öffnete, sprach gegen die Rezeption von Chinoiseries in englischen Gärten. So aufgeschlossen er gegenüber unkanonischen Formen war, warnte er doch davor, das Streben nach Variation zu weit zu treiben. Der Garten solle nicht durch Extravaganzen wirken, sondern durch die elegante Einfachheit („elegant simplicity“) der Natur: „If we once lose sight of the propriety of landscape in our gardens, we shall wander into all the fantastic sharrowadgish of the Chinese“.

Das Ausblenden der Chinoiseries aus dem Wörlitzer Park erklärt sich wohl durch die gleiche Reserve gegenüber dem zu Extravaganzen, die Franz von der Rezeption des primitiven griechischen Stils in Wörlitz abhielt. Daß beides in seiner extremen Abweichung vom klassischen Ideal miteinander verbunden werden konnte, zeigt der chinesische Pavillon im ehemaligen Park von Cassan bei l'Isle-Adam. Allerdings in einer barocken Anlage wie Oranienbaum war die Chinoiserie angebracht. Das hielt der Prince de Ligne, wie oben zitiert, eigens fest. Einerseits paßte sie zum Stil des Barock, der inzwischen ähnlich verkünstelt und schwülstig wirkte, andererseits war sie in diesem Rahmen weniger extravagant, denn dort hatte sie ja Tradition.

Fazit

Die vielfältigen Stile, die unter Franz von Anhalt-Dessau zur Anwendung gelangten, waren seinerzeit mit spezifischen historischen oder philosophischen Konnotationen verbunden. Danach wurden sie im gesellschaftlichen Rang gewertet. An der Spitze stand die römisch-antike Tradition entweder „barocker“ bzw. besser Knobelsdorffscher oder palladianisch-englischer Prägung. Dagegen war die Antike griechischer Art ungeeignet zur öffentlichen Repräsentation. Heute haben sich für ungeübte Augen die Differenzen zwischen römischem und altgriechischem Architekturstil weitgehend verwischt, aber damals fielen sie noch spontan auf. Sie schieden zwei Welten. Während das Römische als Höhepunkt der Kultur galt, erschien das Altgriechische oft als grobschlächtig. In seiner Primitivität glich es der „Gotik“. Beide hatten die Einfalt gemein. Allerdings fehlte der Gotik die erhabene Größe der griechischen Kunst. Dafür nahm die Gotik insofern eine Sonderstellung ein, als sie nach zwei unterschiedlichen Maßstäben bewertet wurde: Während sie beim Profanbau wegen ihrer vermeintlichen Primitivität nur im relativ niedrigen oder privaten Milieu zur Anwendung gelangte, war sie im Sakralbau, seit alters her der höchsten aller Baugattungen, auf Grund alter Traditionen besonders angemessen. An diese Vorstellung hielt sich jedenfalls Franz von Anhalt-Dessau. Ganz unten auf der Rangskala war das Exotische angesiedelt, weil es nach den bekannten Maßstäben maßlos, skurril, komisch erschien. Zudem richtete sich die Wertung der Stile im Rang nach der Art, wie sie angewandt wurden: ob die generellen Regeln der vorbildlichen Tradition befolgt oder imitiert oder bloß kopiert wurden. Die Befolgung der generellen Regeln begründete den ästhetischen Anspruch eines Werkes. Der Imitation haftete wie der Vernachlässigung des Nützlichen etwas Gekünsteltes, Unernstes an. Die reine Kopie gehörte eigentlich gar nicht in den Bereich der Kunst, weil sie geistlos ist; nur wenn sie einen gewissen geistigen Hintergrund hat, konnte sie diese Barriere ausnahmsweise überspringen. Sicher waren die Wertungen teilweise von der persönlichen Einstellung beeinflusst. Trotzdem gab es anscheinend, ähnlich wie bei Zeremonien oder anderen Sitten, so etwas wie einen Anstandskodex, nach dem sich das gesellschaftliche Milieu richtete, in dem ein Stil und die Art seiner Anwendung angemessen schienen. Diese Rangskala hat manches mit einer Kleiderordnung gemein. Es gab und gibt selbst heute noch allgemein verbindliche Regeln dafür, welche Art von Kleidung zu welcher gesellschaftlichen Gelegenheit angemessen ist, auch wenn die Form der Kleidung allmählich mit der Mode variiert. Wer die Natürlichkeit der antiken Welt liebte, konnte das, wenn er Privatier wie Winckelmann war, dadurch zum Ausdruck bringen, daß er das Halstuch fortließ. Aber weiter durfte auch er nicht gehen. Ein Regent konnte so nicht auftreten. Hein-

rich Olivier malte die Fürstin Luise in altdeutscher Tracht vor gotischer Architektur. Auf diese Weise ließ sich eine besondere geistige Haltung zum Ausdruck bringen. Aber bestimmt konnte man sich nicht so in der Öffentlichkeit zeigen. Als Chinesin kostümierte man sich höchstens auf einem Maskenball. Die Wertung und Art der Anwendung eines Stils war weitgehend durch die Tradition bestimmt. Denn das Schickliche oder das Decorum richtet sich seit jeher nach Nutzen und Herkommen.

Die Kriterien, die wir bei der Verwendung der Stile beobachteten, galten wohl generell in der Architektur des Klassizismus. Vielleicht darf man sogar (mit gewissen Einschränkungen) sagen, sie gehörten im Wesentlichen zur klassischen Architektur seit dem Beginn der Renaissance. Schon aus Albertis Abhandlung über den Privatbau geht hervor, daß die klassischen Regeln um so strikter zu befolgen sind, je offizieller die Sphäre wird, und umgekehrt, daß im privaten Bereich, speziell in Verbindung mit dem Garten, die Freiheit zum Exotischen wächst. In Serlios Bühnenbildern ist die Klassik mit der Tragödie als vornehmster Gattung des Dramas und noblen Palazzi, die Gotik mit der Komödie und einfachen Häusern verbunden. Die große Vielfalt der Stile in der Architektur, die unter Franz von Anhalt-Dessau entstand, gibt eine selten günstige Gelegenheit, um zu beobachten, wie ihre Verwendung jeweils bedingt war. Die Bedeutung des Dessau-Wörlitzer Kulturkreises liegt also nicht nur in seinen einzelnen Bauten und Gärten, sondern auch in der breiten Vielfalt des Ensembles als Ganzem.

Anmerkungen

- * Dieser Beitrag H. Günthers, erstmals in der Festschrift für Erhard Hirsch, Heiterkeit und Munterkeit der Durchsichten. Dessau 1999 (Zwischen Wörlitz und Mosigkau, 52), 12–30, erschienen, kommt hier erneut – und zwar dieses Mal um die in der Festschrift fehlenden Abbildungen ergänzt und damit nunmehr vollständig – zum Abdruck. Für das uns vom Autor entgegen gebrachte Verständnis danken wir (die Redaktion).

- [1] Aus der Fülle der Literatur seien nur einige grundlegende Titel zitiert, auf die wir uns generell stützen: Die Kunstdenkmale des Landes Anhalt I–II. Burg 1937–43 (M.-L. Harksen, Die Stadt Dessau; dies., Stadt, Schloß und Park Wörlitz; dies./E. Haetge, Landkreis Dessau-Köthen außer Wörlitz). Weltbild Wörlitz. Kat. Ausstg. Wörlitz 1995. Dorts. eine ausführliche Bibliographie zum Dessau-Wörlitzer Kulturkreis. Dazu kommen die vielen Arbeiten von Erhard Hirsch, die der neueren Forschung zu Wörlitz einen Weg wiesen. Zu Erdmannsdorff neuerdings: H.-J. Kadatz, Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff, Wegbereiter des deutschen Frühklassizismus in Anhalt-Dessau. Berlin 1986. Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff 1736–1800. Leben, Werk, Wirkung. Wörlitz 1987. Ich führe hier manche Gedanken weiter, die angesprochen sind in meinem Beitrag zum Wörlitzer Kat. von 1995 zu: Anglo-Klassizismus, Antikenrezeption, Neugotik in Wörlitz. Erhard Hirsch verdanke ich Rat und tätige Unterstützung für meinen Beitrag.

- [2] Kunstdenkmale I, 68–74.
 [3] A. Rode, Wegweiser durch die Sehenswürdigkeiten in und um Dessau. Dessau 1795, 7. Die Angabe wird durch alte Ansichten bestätigt (so: Kunstdenkmale I, Taf. 41 a).
 [4] Kunstdenkmale I, 80f.
 [5] Dazu vgl. E. Hirsch, Progressive Leistungen ... des Dessau-Wörlitzer Kulturkreises in der Rezeption der aufgeklärten Zeitgenossen. Diss. Halle 1969. Ders., Experiment Fortschritt und praktische Aufklärung. Franz von Anhalt-Dessau zum 250. Geburtstag. Dessau 1990.
 [6] Kunstdenkmale I, 83,84f.
 [7] Kunstdenkmale II 1, 216 (Luisium), 245f. Taf. 83a (Mosigkau, 1757). Wörlitz, Palmenhaus (1797/99). Vgl. S. Saudan-Sikra/M. Saudan, Orangerien. Köln 1994.
 [8] Rode 1795, 43.
 [9] Kunstdenkmale I, 82.
 [10] Kunstdenkmale I, 86f. Kadatz 1986, 139–143. Vgl. die Beschreibung des Fassadenentwurfs und des Innenraumes von A. Rode, Leben des Herrn Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff. Dessau 1801, 206 ff.
 [11] A. Palladio, i quattro libri dell'Architettura. Venedig 1570 IV 26
 [12] Erdmannsdorff, Journal der Italienreise 1789. Rode 1801, 96.
 [13] Kunstdenkmale II 1, 21. Abb. 6.
 [14] Rode 1795, 44.
 [15] Kunstdenkmale II 2, 23 Abb. 7. Der dort eingezeichnete Grundriß des neuen Schlosses stimmt eindeutig mit späteren Grundrissen des neuen Schlosses überein (dorts., Abb. 8, Kat. Wörlitz 1995, Nr. 170, 172) und weicht ebenso klar vom Vorgängerbau des Alten Dessauers ab (Kunstdenkmale II 2, Abb. 6. Vgl. die dazu passende alte Ansicht, Kat. Wörlitz 1995, Nr. 65).
 [16] Kunstdenkmale II 2, 109.
 [17] Vgl. K. Woodbridge, Henry Hoare's paradise. In: The Art Bulletin XLVII, 1965, 83–116, Abb. 41.
 [18] Kunstdenkmale I, Taf. 49.
 [19] Kadatz 1986, 146–159.
 [20] Kat. Wörlitz 1995, Nr. 66.
 [21] A. Rode, Beschreibung des Fürstlichen Anhalt-Dessauischen Landhauses und englischen Gartens zu Wörlitz. Dessau 1798, 102.
 [22] H. Günther, Palladio e gli ordini di colonne. In: Andrea Palladio: nuovi contributi. Mailand 1990, 182–191.
 [23] Günther 1985, 139ff.
 [24] L.B. Alberti, De re aedificatoria I 13, IX 2.
 [25] Kat. Wörlitz 1995, Nr. 20.
 [26] Kunstdenkmale II 2, 108f.
 [27] Kunstdenkmale II 2, 19f. Kunstdenkmale II 1, 47.
 [28] Kunstdenkmale I, 97f. Kunstdenkmale II 1, 187–218. Das Luisium im Dessau-Wörlitzer Gartenreich.
 [29] Rode 1795, 25–30.
 [30] Rode 1795, 27.
 [31] Kunstdenkmale I, 100.
 [32] „Die äußere Figur davon ist einigermaßen vom Pantheon entlehnt...“ P.H. Millenet, Kritische Anmerkungen den Zustand der Baukunst in Berlin und Potsdam betreffend. Berlin 1776, 40.
 [33] Kat. Wörlitz 1995, Nr. 37, 39.
 [34] Kunstdenkmale II 1, 340–344.
 [35] Kunstdenkmale II 2, 114. G. Knoll, „Conversation Pieces“: Anmerkungen zu Wörlitz und Winckelmann. In: Dessau-Wörlitzer Beiträge IV, 1990, 20–28.
 [36] Kunstdenkmale II 2, 85, 110. Rode 1798, 72 (im Obergeschoß des Wörlitzer Schlosses Kästen, die das Aussehen von Sarkophagen haben, „worein die Commoditäten gesetzt und durch Winden ins Souterrain gelassen“).
 [37] T. de Bry, Petits voyages (ca. 1628). T. Bowie, East-West in art. Bloomington/London 1966, 144.
 [38] Kunstdenkmale I, 98f.
 [39] C.A. Boettiger Reise nach Wörlitz 1797. Wörlitz 1985, 59.
 [40] E. Hirsch, Bildung und Erziehung zur bürgerlichen Kultur. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Halle 27, 1978 G,H. 6, 51 ff.
 [41] Kunstdenkmale II 2, 112.
 [42] Vgl. zum folg. H. Günther, Kult der Primitivität im Klassizismus. In: von der Geometrie zur Naturalisierung. Utopisches Denken im 18. Jahrhundert. Tübingen

- 1999 (Hallesche Beiträge zur europäischen Aufklärung X), 63–108. Ders., in: Kat. Ausstlg. Otto von Griechenland, München 1999.
- [43] Kunstdenkmale II 2, 176.
- [44] Kunstdenkmale II 2, 115.
- [45] Rode 1798, 209. F. Reil, Leopold Friedrich Franz, Herzog und Fürst von Anhalt-Dessau. Dessau 1845, 206f. E. Hirsch, Die Wörlitzer Anlagen – die „zweite Hadiansvilla“. In: Istanbuler Mitteilungen XLVI, 1996, 297–308.
- [46] Rode 1798, 199. „Man könnte zwar diese Auszierung des Souterrains, in Ansehung der Bestimmung des Pantheons zum Museum, auf den Ägyptischen Ursprung der Wissenschaften und Künste Griechenlands deuten“, aber es gebe noch eine andere ikonographische Idee hinter dieser Anordnung. A. Grimm/C. Tietze, *Theatrum Hieroglyphicum*, Ägyptisierende Bildwerke des Barock, München 1995.
- [47] Kadaatz 1986, 131 Abb. 226.
- [48] Kunstdenkmale II 2, 168, 171.
- [49] Kat. Wörlitz 1995, Nr. 273.
- [50] Boettiger 1985, 33. Die besonders gute Aussicht vom Venus-Tempel hervor gehoben bei W.G.Becker, *Taschenbuch für Gartenfreunde*. Leipzig 1795, 206. Hirsch 1996, 306.
- [51] C.-J. de Ligne, *Der Garten zu Beloeil*. Dresden 1799 II, 185.
- [52] D. Watkin, *Athenian Stuart. Pioneer of the Greek Revival*. London 1982, 23f.
- [53] C.C.L.Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*. Leipzig 1779-85 IV, Anh.8, Abb. S.236. Dort der Hinweis auf Stuart/Revet und Zuschreibung an Erdmannsdorff. Gemeint ist offenbar das Tor der Athena Archegetis am sog. Römischen Markt in Athen, das Stuart/Revet im ersten Band als „Doric Portico“, Le Roy als Augustus-Tempel bezeichnen.
- [54] A.Jerlicke/D.Dolgner, *Der Klassizismus in der Baugeschichte Weimars*. Weimar 1975. D.Dolgner, Dessau-Wörlitz, Goethe und die Architektur des Weimarer Klassizismus. In: Erdmannsdorff 1987, 117–130.
- [55] Boettiger 1985, 15.
- [56] E. Hirsch, *Der Ursprung der deutschen Neugotik im aufgeklärten Dessau-Wörlitzer Reformwerk*. Dessau 1987 (Beiträge zur Stadtgeschichte 6). S. Harksen, Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff und die Neugotik in Anhalt. In: Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff. *Leben, Werk, Wirkung*. Wörlitz 1987, 80–88. Günther 1995, 150–157. Ders. 1999.
- [57] Reil 1845, 282.
- [58] Reil 1845, 180.
- [59] Kunstdenkmale I, 5ff. Kunstdenkmale II 1, 128, -364ff. Kunstdenkmale II 2, 3ff.
- [60] Kunstdenkmale II 2, 171f.
- [61] Kunstdenkmale II 1, 343.
- [62] Kunstdenkmale II 2, 105, 370f. Kunstdenkmale II 2, 200.
- [63] Boettiger 1985, 15.
- [64] Kunstdenkmale II 1, 216. Kunstdenkmale II 2, 107, 166 (Kuhstall).
- [65] Kunstdenkmale II 2, 103.
- [66] Vgl. die Darstellung Kat. Wörlitz 1995, Nr. 65.
- [67] L.B. Alberti, *De re aedificatoria* VII 3. Vgl. dazu H. Günther „Als wäre die Peterskirche mutwillig in Flammen gesetzt“. Zeitgenössische Kommentare zum Neubau der Peterskirche und ihre Maßstäbe. In: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* XLVIII, 1997, 67–112.
- [68] Rode 1795, 119–140, hier bes. 122.
- [69] D.F.Lach/E.J.van Kley, *Asia in the making of Europe*. Chicago/ London 1970–93. O.Impey, *Chinoiserie*. London 1977. M. Sullivan, *the meeting of eastern and western art*. Berkeley 1989. W.R.Berger, *China-Bild und China-Mode im Europa der Aufklärung*. Köln/Wien 1990. J.Osterhammel, *Die Entzauberung Asiens. Europa und die asiatischen Reiche im 18. Jahrhundert*. München 1996. T.Eggeling, *Die chinoise Innendekoration des Barock und Rokoko*. In: *China und Europa*. Kat. Ausstlg. Berlin 1973. A.von Buttlar, *Der Landschaftsgarten*. Köln 1989.
- [70] Kunstdenkmale II 1, 259–265.
- [71] Kunstdenkmale II 1, 266ff.
- [72] Ligne 1799 II, 184f.
- [73] L. Trauzettel, *Chambers' Gartenideen in Dessau-Wörlitz und ihre Wiederherstellung*. In: *Sir William Chambers und der englisch-chinesische Garten in Europa*. Stuttgart 1997, 87–102. U.Quilitzsch, *William Chambers' Einfluß auf die Architektur im Gartenreich Dessau-Wörlitz*. In: *Dorts.*, 77–86.
- [74] Vgl. T.Weiss, No. 225. Anmerkungen und Risse das Schloß Wörlitz bey Dessau betreffend. In: *Heiterkeit und Munterkeit der Durchsichten*. Festschrift für Erhard Hirsch. Dessau 1999 (Zwischen Wörlitz und Mosigkau, 52), 31–103.
- [75] Berger 1990, 171ff., 304ff.
- [76] Berger 1990, 113–118.