

Hubertus Günther

## ANGLO-KLASSIZISMUS, ANTIKENREZEPTION, NEUGOTIK IN WÖRLITZ

Der Wörlitzer Garten bildete in seiner Entstehungszeit eine Neuheit in Deutschland, wie viele zeitgenössische Berichte lehren: sensationell für diejenigen, die sich für die Kultur der Fürstenhöfe interessierten, und bewundernswert wegen der exquisiten Vollendung der Ausführung, die trotz der Neuheit gelang. Abgesehen von vereinzelt Vorläufern in Deutschland, die wenige Jahre zuvor entstanden, war die Gestaltung des Gartens neuartig; ebenso ungewohnt war die Architektur der Bauten, ihr Palladianismus, ihre Antikenrezeption, ihre Neugotik, neu war der Pluralismus der Stile, die in Wörlitz zusammenkamen, im Gegensatz zur stilistischen Einheit der Bauten in den herkömmlichen barocken Parks. Die Entwicklung dieser Stile ist inzwischen vielfach umfassend dargelegt worden. Ausgehend von diesen Untersuchungen konzentrieren wir uns hier darauf, zu beobachten, wie sie in Wörlitz verarbeitet wurden.

Das Schloß präsentiert sich von außen in betont edler Schlichtheit und reiner Klarheit<sup>1</sup> (Abb. 1, 2; vgl. auch Kat.-Nr. 75a–d). Mit seinen bescheidenen Dimensionen, ohne barocke Pracht oder großartige Zeichen fürstlicher Würde versehen, nur mit einem Sinnspruch statt eines Wappens über dem Eingang, erscheint es eigentlich eher als Landhaus. Seine

Wirkung beruht auf dem Kontrast des einfachen kubischen Baukörpers »mit seinem gleichen Weiß und den sich dagegen spiegelnden dunklen Fenstern« – wie es in einer Beschreibung aus dem Jahre 1795 heißt –<sup>2</sup> zum eleganten Pathos des korinthischen Säulenportikus, der dem Eingang im Zentrum der Fassade vorgeblendet ist. Das Gebälk des Portikus läuft um den gesamten Bau herum und schließt ihn nach oben ab; zwei Pilaster markieren die Grenzen des Portikus an der rückwärtigen Wand. Sonst ist der Baublock ungegliedert. An der Gartenseite wird die Mitte nur durch eine Tür zwischen zwei Fenstern akzentuiert. Die Säulen, das Gebälk und die Rahmen um die Fenster richten sich streng nach Regelmäß und antikem Vorbild. Der ganze Stil des Außenbaus und die Art der Gestaltung seiner einzelnen Elemente stehen offenkundig in der Nachfolge Palladios.

Die vollendete Erscheinung entstand nicht in einem Wurf.<sup>3</sup> Zunächst plante Erdmannsdorff ein Haus mit zwei gleich hohen Geschossen und einem hohen Walmdach mit Mansardenfenstern (vgl. Kat.-Nr. 66). Dieser Entwurf wirkt noch eher konventionell, obwohl die Disposition der Fassade bereits der Ausführung ähnelt. In einem zweiten Plan näherte sich Erdmannsdorff der Endlösung (vgl. Kat.-Nr. 68). Aber auch jetzt erreichte er noch längst nicht die Eleganz des ausgeführten Baus. Eine überdimensionale, durchaus nicht palladianische Attika sollte das gesamte Dach verdecken, und überhaupt erscheint die Proportionierung des Entwurfs unsicher: Er wirkt gedrungen, die Säulenstellungen des Portikus sind sehr weit bemessen. Erst im dritten Anlauf gelangte Erdmannsdorff zu den ausgewogenen Proportionen der ausgeführten Version (vgl. Kat.-Nr. 69, 70). Er erhöhte die Geschosse ein wenig und vergrößerte die Fenster im Obergeschoß. Die Details der Gliederung wurden neu durchdacht. Erst jetzt erhielten das Gebälk und die Rahmen um die Fenster und um die beiden Nischen neben dem Eingang ihre endgültige Form; zuvor waren für die Nischen wenig glückliche Rahmen in der Art der Frührenaissance vorgesehen gewesen.

Noch mehr profitierte die Disposition des Inneren von der Entwicklung. Der erste Plan zeugt von wenig Einfallsreichtum: an der Vorderfront eine Reihe Zimmer, an der Rückfront eine Reihe Zimmer, dazwischen ein langer,

Abb. 1  
Wörlitz, Schloß, Frontansicht



schmäler und dunkler Korridor. Anscheinend legte der Fürst zunächst wenig Wert auf Repräsentation. Die Bequemlichkeit stand mehr im Vordergrund: Die Wohnräume im Obergeschoß sollten so groß und hoch wie die Repräsentationsräume im Erdgeschoß sein. Das Mezzaningeschoß darüber sollte sich noch an allen Seiten in Fenstern im Kranzgebälk öffnen. In den späteren Entwürfen entfielen der schönen Erscheinung zuliebe die Fenster an der Front. Hinzu kamen noch die Zimmer im Walmdach. In der zweiten Phase der Planung wurde, soweit sich von dem Querschnitt, der allein erhalten ist, urteilen läßt, die ursprüngliche Disposition der Zimmer im wesentlichen beibehalten; nur entfiel der Korridor im Erdgeschoß, so daß eine ähnliche Aufteilung wie im Hauptflügel von Schloß Oranienbaum (ab 1683) entstand. Dennoch waren die Raumverhältnisse im zweiten Entwurf sehr bescheiden. Die Räume im Obergeschoß gerieten arg niedrig; die Räume im Dach entfielen.

Die dritte Entwurfsphase brachte eine Wende: Der Grundriß wurde beträchtlich in die Tiefe ausgedehnt. Jetzt erst erhielt der Grundriß palladianische Züge. Die Repräsentationsräume erhielten ihren festlichen Charakter. Die Wohnräume im Obergeschoß wurden etwas erhöht.

Hinter dem Portikus liegt ein runder Empfangssaal, der durch alle Geschosse reicht und von oben durch eine verglaste Öffnung im Scheitel einer Kuppel Licht erhält (Abb. 3). Von außen ist die Lichtöffnung geschickt verdeckt. Die Rotunde ist in der unteren Zone mit Nischen und Blendnischen im Stil der Hochrenaissance, darüber mit gerahmten Feldern gegliedert. Von dort gelangt man auf einen schmalen Korridor. Er bildet offenbar ein Relikt aus der ersten Planung, ist aber etwas ansehnlicher geworden, jedenfalls kürzer und beleuchtet. Er empfängt sein Licht durch große Fenster von einem Hof, der nun im Zentrum des Hauses liegt. Links und rechts vom Empfang führen einfache Treppen ins Obergeschoß; auch sie stammen aus der ersten Planung. Dahinter folgen vom Korridor aus die Eingänge in die ersten Räume der Suiten, die um den zentralen Hof herumführen, bis sie im Festsaal in der Mitte der Rückseite zusammentreffen.

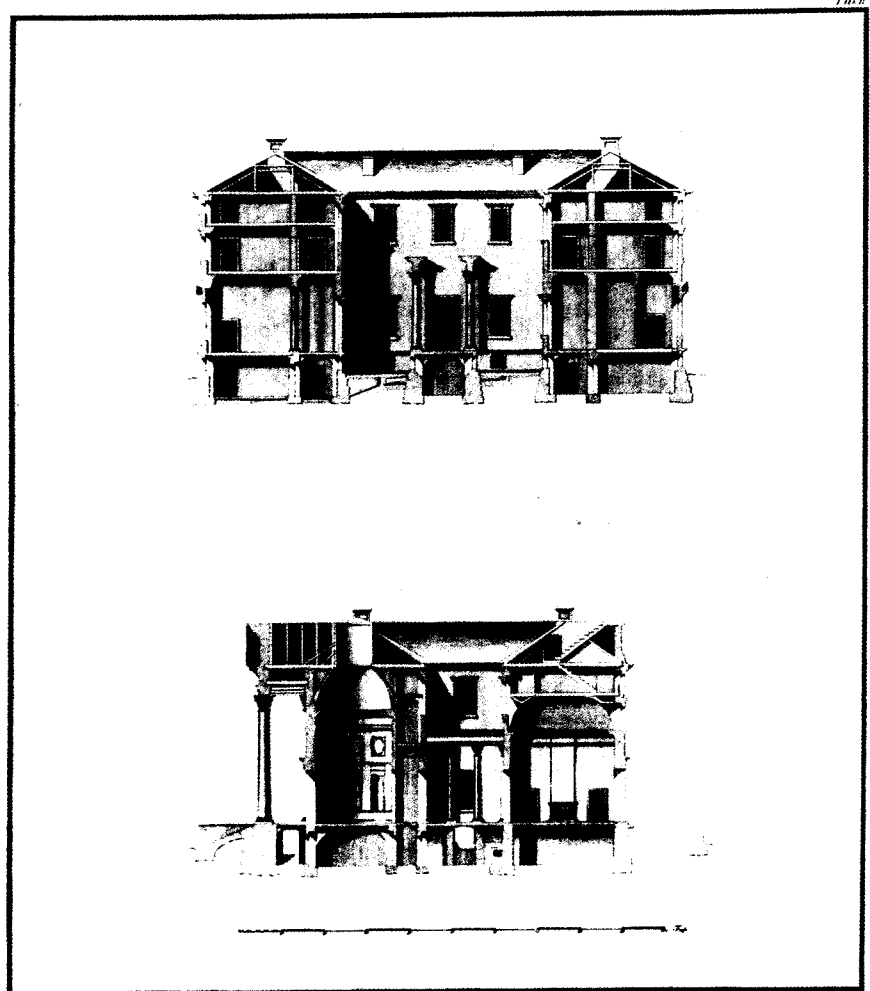
Der repräsentativere Weg kreuzt den Korridor nur. Er führt von der Empfangsrotunde über den Hof direkt zum Festsaal. Der Festsaal

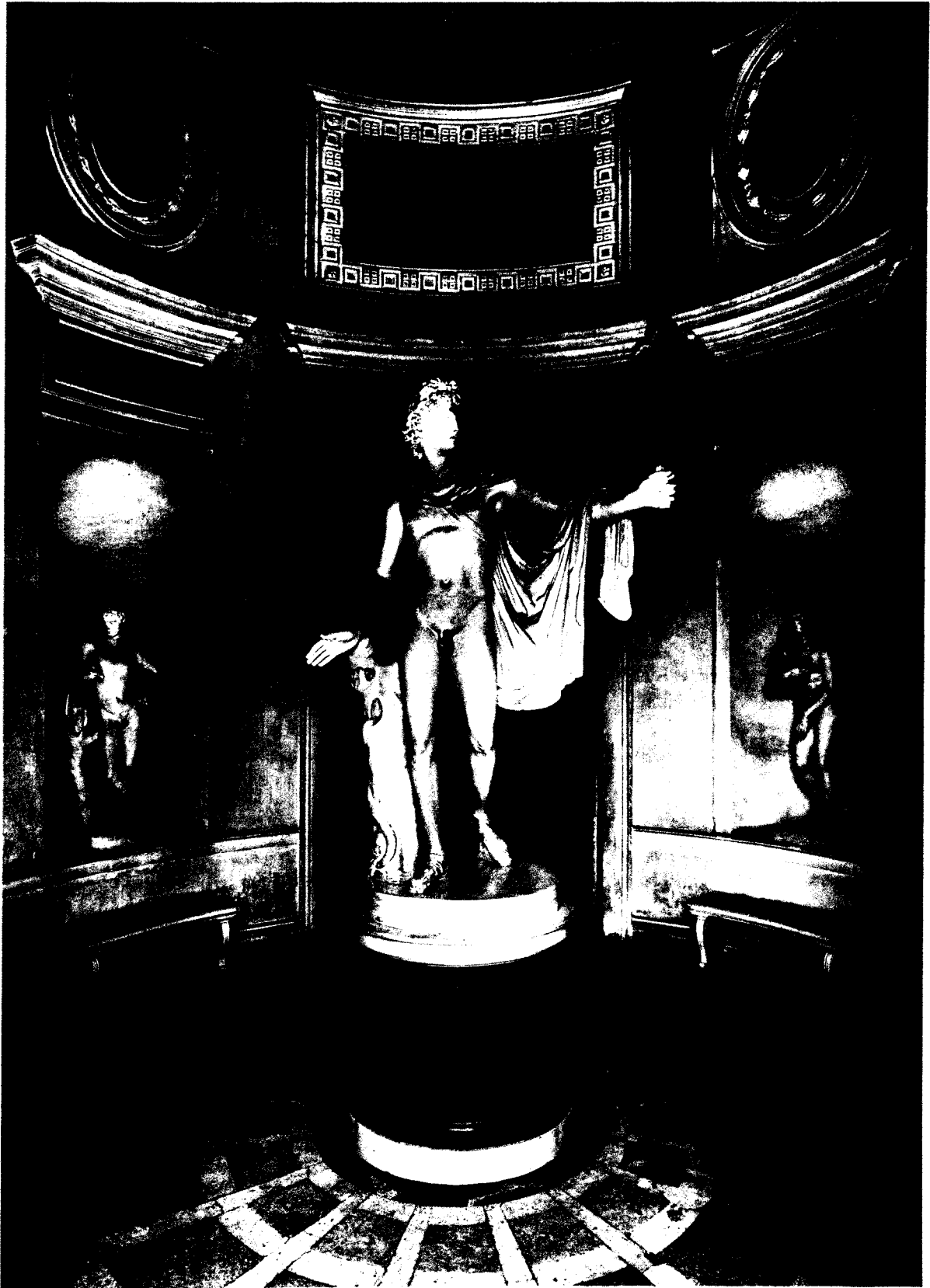
ist nun höher als die übrige Raumsuite angelegt. Sein Gewölbe nimmt das Obergeschoß ein. Der Hof bildet wohl den originellsten und schönsten Teil des Hauses (Abb. 4). Mitten durch ihn hindurch läuft ein eleganter korinthischer Portikus, links und rechts jeweils durch zwei Säulen begrenzt, die auf der Höhe des Gewölbeansatzes im Festsaal ein klassisches Gebälk tragen. August Rode gibt in seiner Beschreibung des Schlosses von 1798 an, der Portikus sei »bedacht«,<sup>4</sup> doch zeigen die Risse des Schlosses, die Israel Salomon Probst 1784 in Kupfer stach, keine Bedeckung.

Die Wände des Hofes sind völlig schmucklos belassen, weiß und ohne alle Gliederung; sie werden nur von hohen Fenstern und Blendfenstern in zwei Reihen übereinander durchbrochen. Die oberen Fenster übergreifen zwei Geschosse, das Obergeschoß und das Mezzanin,

Abb. 3  
Wörlitz, Schloß, Rotunde

Abb. 2  
Israel Salomon Probst, Schloß  
Wörlitz, Längs- und Querschnitt,  
Kupferstich, vor 1788





und erleuchten dort Korridore, über die die Zimmer miteinander kommunizieren. Vom Portikus aus eröffnet sich quer zur Hauptachse ein zweiter Durchblick. Man sieht durch ein Fenster auf eine weitere Säulenstellung, etwas niedriger als der Hofportikus, dafür besonders reich gestaltet. Sie gehört zum Eßraum, dem nächst dem Festsaal repräsentativsten Raum des Hauses, und grenzt eine tiefe Nische von ihm ab.

Bei aller Schönheit zeigt der Grundriß eine seltsame Schwäche, die dabei noch leicht zu vermeiden gewesen wäre. Die festlichen Räume kontrastieren auffällig mit den ärmlichen Motiven, die vom ersten Plan übrigblieben: dem Korridor und den Treppen, die schon für Zeitgenossen »zu sehr das Ansehen von Stiegen« hatten.<sup>5</sup> Als repräsentative Alternative hätte sich angeboten, den Korridor einfach wegzulassen, mit dem Hof zu vereinen und diesen zu überdachen. Licht hätte der Hof, ähnlich wie der Empfang, durch ein Glasdach erhalten können. Statt die Treppen in enge und düstere Räume neben dem Empfang einzuzwängen, hätten sie, großzügig und klar beleuchtet, ins Zentrum des Hauses verlegt werden können, etwa links und rechts des Portikus. Das hätte Raumgewinn und auch sonst nur praktischen Vorteil gebracht, denn der Hof bildete, wie sich bald herausstellte, eine »unversieglige Quelle von Feuchtigkeit.«<sup>6</sup> Die Lösung ist viel zu naheliegend, als daß sie Erdmannsdorff entgangen sein könnte, wenn sie in seinem Sinn gewesen wäre. Zudem waren ähnliche Dispositionen schon früher verwirklicht worden, und auch sie dürfte er gekannt haben. Wir werden unten auf die Frage zurückkommen, welche Motive wohl hinter Erdmannsdorffs Konzeption standen.

Der Palladianismus des Wörlitzer Schlosses hat eine gut zweihundertjährige Vorgeschichte. Schon im Barock wurde Palladio auch im Gebiet des damaligen Reiches rezipiert. Dennoch war die palladianische Klarheit, Einfachheit, Geradlinigkeit des Wörlitzer Schlosses neu. Sie steht im Gegensatz zur bewegten Monumentalität des Hochbarock und zum dekorativen Spiel des Rokoko. Die Differenz ist einerseits Sache des formalen Geschmacks. Dahinter stand aber auch eine tiefere Ideologie: Einfachheit und Klarheit hoben sich von Prunk und Künstlichkeit barocker Höfe auch als Prinzipien eines natürlicheren Lebens und einer nützlicheren Herrschaft ab.



Abb. 4  
Wörlitz, Schloß, Innenhof

Der neue palladianische Stil kam im Reichsgebiet eher in protestantischen als in katholischen Gebieten auf. Er wurde zuerst in Preußen unter Friedrich dem Großen adaptiert.<sup>7</sup> Ein frühes Beispiel dafür bildet das Opernhaus in Berlin, das Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff 1740 entwarf (Abb. 5). Die markanten Elemente der Hauptfassade gleichen bereits dem Wörlitzer Schloß: Ein korinthischer Portikus ist einem ungegliederten Baukörper in der Mitte vorgeblendet, und nur das Kranzgebälk läuft um den gesamten Bau herum. Allerdings steht die Gestaltung teilweise noch mehr in der Tradition des Barock oder der mittelitalienischen Renaissance. So antworten etwa den Säulen des Portikus Pilaster an der rückwärtigen Wand. Die palladianische Lösung, die das Wörlitzer Schloß statt dessen aufnimmt, ist erstens einfacher, und zweitens steht sie der Antike näher. In mancher Hinsicht läßt sich die Säulengliederung des Marmorsaal im Schloß Sanssouci (Knobelsdorff, 1740–1746) mit dem Eßsaal im Wörlitzer Schloß vergleichen.

Ob in Wörlitz einzelne formale Elemente aus Berlin oder Potsdam entlehnt wurden, ist allerdings fraglich. Es scheint eher wahrscheinlich, daß Friedrich der Große eine Anregung gab oder zumindest dazu beitrug, den Anschluß an die neue Richtung von Stil und Geisteshaltung zu suchen. Das kleine Fürstentum Anhalt-Des-sau war eng mit Preußen verbunden. Der Vater

des Wörlitzer Bauherrn war ein bedeutender Heerführer Friedrichs des Großen, und Franz von Anhalt-Dessau diente in der preußischen Armee, bis er volljährig wurde und die Regierung seines Fürstentums übernahm. Als er aus freien Stücken ausschied, mußte er eine Kriegsteuer an Preußen entrichten. Friedrich der Große kümmerte sich sogar um seine Lebensführung, und das scheint im Sinne der Staatsraison auch nötig gewesen zu sein, denn der junge Prinz wollte sich zunächst ins Privatleben nach England zurückziehen. Erdmannsdorff, der mehr war als nur Architekt, sondern ähnlich wie Goethe in Weimar Berater des Fürsten in allen Belangen, stand in engem Kontakt mit Friedrich dem Großen.

Den Ausgangspunkt des Palladianismus bildeten natürlich zuerst die Werke Andrea Palladios im Veneto und in Venedig. Erdmannsdorff lernte sie während seiner ersten Reise nach Italien (1761–1763) kennen.<sup>8</sup> Grundlegende Bedeutung für Wörlitz gewann die große Reise durch Europa, die Franz von Anhalt-Dessau zusammen mit Erdmannsdorff und anderen Begleitern unternahm. 1765/66 besuchten sie Italien. Zunächst passierten sie das Veneto und Venedig, anscheinend hauptsächlich, um Palladios Werke kennenzulernen. Hier konnten sie viele Landsitze sehen, denen das Wörlitzer Schloß in wesentlichen Elementen generell gleicht. Viele von diesen Häusern waren auch durch Palladios Architekturtraktat bekannt. Sie sind dort in

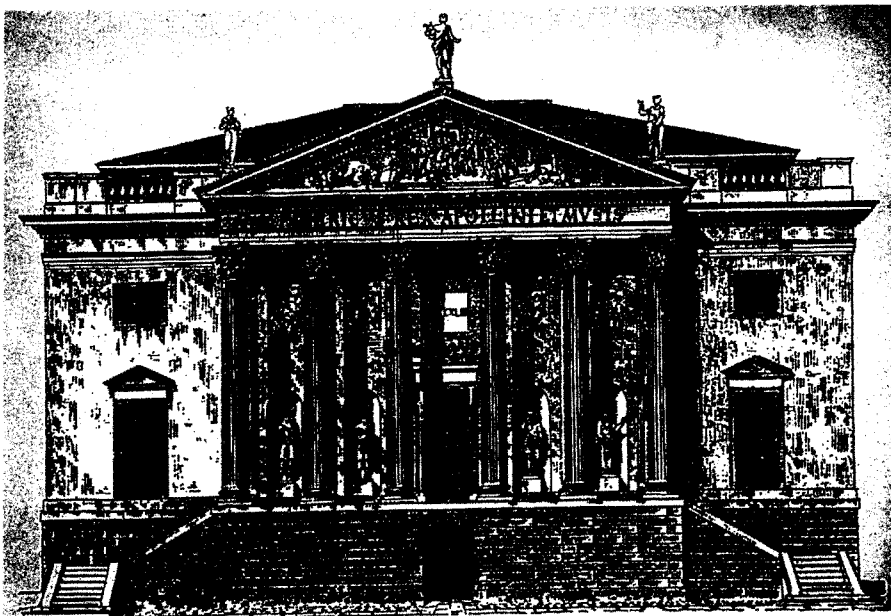
einem eigenen Buch über den privaten Hausbau beschrieben,<sup>9</sup> Erdmannsdorff besaß ein Exemplar davon.<sup>10</sup>

Die meisten Motive am Wörlitzer Schloß sind durch Palladio vorgebildet: der ungegliederte Baublock mit dem zentralen Portikus, das flache Satteldach, das umlaufende Gebälk, die Fenster des Mezzanin im Fries, der Eingang der Rückfront, innen die unterschiedlichen Höhen der Repräsentationsräume im Erdgeschoß, gelegentlich die Variation ihrer Formen, die niedrigeren Wohnräume im Obergeschoß und anderes mehr. Prinzipiell ähnlich ist auch die Verbindung von Herrschaftssitz und Landbau. Daß Erdmannsdorff Palladio direkt verarbeitete, lehrt der Wirtschaftshof der fürstlichen Domäne in Wörlitz (1783 und 1786/87; vgl. den Beitrag von Erik Forssman, Abb. 8, 9):<sup>11</sup> Das Wohnhaus mitten in der Rückfront des Wirtschaftshofes bildet einen kaum gegliederten Baublock über quadratischem Grundriß, Keller- und Attikageschoß sind nur leicht abgesetzt, dem Eingang ist ein Säulenportikus mit Giebel und Treppe vorgeblendet. Links und rechts schließen niedrige Portiken an, die zu den Wirtschaftsgebäuden führen. Das alles wirkt wie direkt aus dem Veneto importiert.

Im 18. Jahrhundert verband sich mit Palladianismus aber mehr England als die ursprüngliche Quelle.<sup>12</sup> Mit Ausnahme des Veneto selbst verbreitete sich der Stil Palladios seit dem 17. Jahrhundert nirgends so rasch wie in England. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts erlebte er hier eine neue Blüte. Lord Burlington, einer der Protagonisten der Entwicklung, trug auch Palladios Zeichnungen, seine Entwürfe und Antikenstudien, zusammen. Der Palladianismus wurde geradezu zum britischen Nationalstil einer Epoche, in der England zu einer führenden wirtschaftlichen und kulturellen Macht aufstieg. Die gesellschaftliche Schicht, die von dem Aufschwung profitierte, errichtete viele aufwendige Landsitze mit gewaltigen Schlössern und weitläufigen Parks. Der Palladianismus war der normale Stil der Herrnsitze. Bequemlichkeit und Eleganz waren in diesen privaten Residenzen mehr gefragt als höfischer Prunk und zeremonielles Gehabe.

Das schlug sich auch in der eigenständigen Ästhetik nieder, die sich zur gleichen Zeit in England ausbildete.<sup>13</sup> Anstelle steifer akademischer Theorien, die um tradierte rationale Krite-

Abb. 5  
Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff,  
Berlin, Königliches Opernhaus



rien kreisen, bringt sie in natürlicher, ungezwungener Weise Sinn für Gefälligkeit, Unterhaltsamkeit, persönliche Gefühle auf. Der unkomplizierte, dabei elegante und eindrucksvolle Stil Palladios paßte zu dieser Haltung. Der Stolz auf die neue nationale Kultur spiegelt sich in der Publikation der Landsitze in einem prächtigem Tafelwerk, das unter dem Namen *Vitruvius Britannicus* erschien (die ersten drei Bände wurden 1715–1725 vom Architekten Colen Campbell herausgegeben; fortgesetzt 1767–1771 durch die Architekten Woolfe und Gandon).

Friedrich der Große übernahm den palladianischen Stil aus England, und diese Übernahme verband sich mit einer Orientierung Preußens an der neuen Entwicklung Englands im ganzen: am wirtschaftlichen Pragmatismus, am effektiven Regierungsstil, am geistigen Wandel. Gleiches gilt für Franz von Anhalt-Dessau. Das bezeugt er selbst ausdrücklich, das bestätigen Zeitgenossen, zeigt der Regierungsstil: Er baute sein kleines Land zu einem idealen Musterstaat aus. In mancher Hinsicht, etwa im Erziehungswesen, vielleicht auch in einigen Bereichen des Sozialwesens, versuchte er sogar noch, das englische Vorbild zu übertreffen. Man möchte sagen, hier ergriff ein deutscher Kleinfürst erstmals die Gelegenheit, unter eigenem Regime

und ohne einen König über ihm das Ideal des englischen Landedelmanns zu verwirklichen und noch zu steigern.<sup>14</sup>

1763 reiste Franz von Anhalt-Dessau, begleitet von Erdmannsdorff, über Holland erstmals nach England. Die Reise sollte in erster Linie dazu dienen, wirtschaftliche und technische Verhältnisse kennenzulernen, aber auch die Kultur fand Interesse. Wie sehr Erdmannsdorff von den englischen Landhäusern beeindruckt war, lehrt etwa die Bemerkung, die ihm zu Palladios berühmter Villa Rotonda einfiel, als er sie zwei Jahre später sah: Sie sei in England exakt imitiert worden, war das einzige, das er dazu notierte.<sup>15</sup> 1765 trat Franz zusammen mit Erdmannsdorff eine zweijährige Studienreise an, die von Italien über Frankreich nach England führte. Sie besuchten viele der neuen Landsitze in England und nahmen deren Kultur auf. Der Fürst fühlte sich im ganzen von England geformt: »Bei allem fehlte mir Anmut und Feinheit, die mir meine Umgebungen nicht mitteilen konnten, weil sie sie selbst nicht hatten. Ich blieb in gewissen Dingen noch ungeschlachtet und unmanierlich, denn erst in England habe ich mit Messer und Gabel umgehen lernen.«<sup>16</sup>

Die Räume im Dessauer Schloß, die Erdmannsdorff direkt nach seiner Rückkehr aus

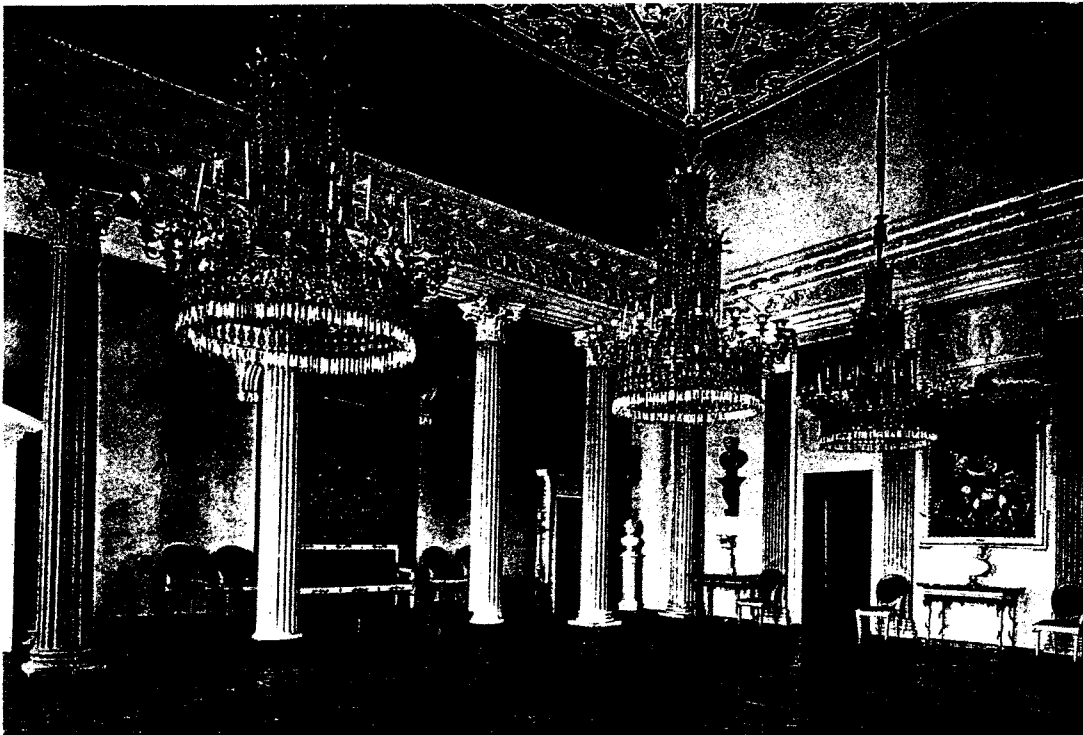
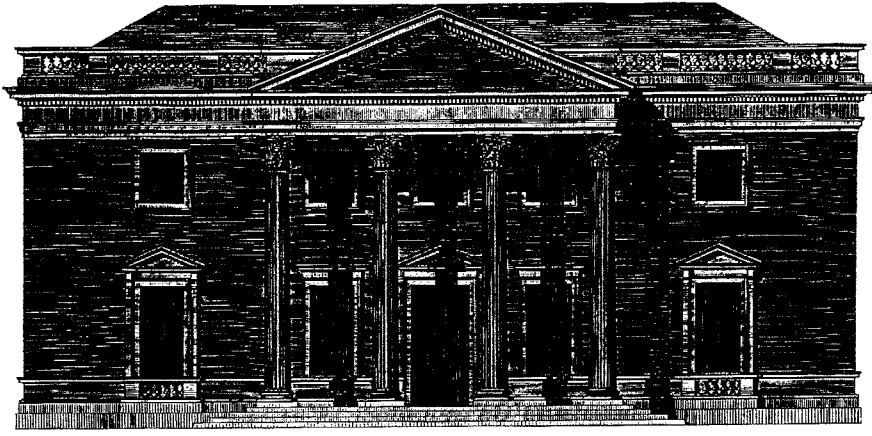


Abb. 6  
Dessau, Residenzschloß, Festsaal,  
1767



*Elevation of the Earl of Abercorn's Seat at Duddingston in the County of Edinburgh.*  
*Elevation de sa Maison de Monseigneur Le Comte d'Abercorn*

Abb. 7  
 William Chambers, *Duddingston House*, aus: John Woolfe und James Gandon, »*Vitruvius Britannicus, or the British Architect*« (II), London 1767–1771, Bd. IV, Tafel 14

England ausstattete, der Große Festsaal und das runde Kabinett der Fürstin Luise, folgen eng dem neuen englischen Stil (Abb. 6). Dort sind die klaren Gliederungen, die freistehende Säulenreihe im Großen Saal, die ganze Art der Dekoration vorgebildet. Ebenso offenkundig ist die Rezeption des englischen Vorbilds in Wörlitz. Aus England stammt die Anregung, Palladios Stil zu übernehmen, und die antikische Dekoration, mit der die meisten Zimmer im Wörlitzer Schloß ausgestattet sind. Das wird vollends eklatant im Unterschied zu zeitgenössischen barocken Ausstattungen in Deutschland und zum damals in Frankreich oder Italien verbreiteten Stil. Dieser Unterschied bestätigt, wie bewußt, geradezu programmatisch England unter diversen Möglichkeiten als Vorbild ausgewählt wurde.

Für die äußere Erscheinung des Schlosses finden sich viele Parallelen in England. Als auffällige Beispiele wurden oft mit ihm verglichen: Duddingston House bei Edinburgh, von William Chambers 1763–1768 für den Earl of Abercorn gebaut und im vierten Band des *Vitruvius Britannicus* publiziert (Abb. 7),<sup>17</sup> und besonders Claremont Castle in Surrey, errichtet von Lancelot Brown und Henry Holland für Lord Clive, jedoch erst nach dem Besuch von Franz von Anhalt-Dessau in England (1771–1774; Lord Clive erwarb den Besitz ein Jahr nach seiner Rückkehr aus Indien 1767).<sup>18</sup>

Allerdings gibt es kein bestimmtes Vorbild, dem das Wörlitzer Schloß folgen würde. Die genannten Beispiele und weitere ähnlicher Art unterscheiden sich in der Disposition der Räume, den Dimensionen und vielem anderen.

Sie stimmen nur in den wesentlichen Elementen der Fassade mit dem Wörlitzer Schloß überein: dem einfachen Baublock mit korinthischem Portikus und einigen Teilen der Gliederung wie besonders dem umlaufenden Kranzgebälk. Aber diese Motive bilden seit Campbells *Wanstead House* geradezu ein Markenzeichen des englischen Palladianismus schlechthin.

Die mühsamen Anfänge der Planung für das Wörlitzer Schloß zeigen, daß Erdmannsdorff nicht von einem einzigen Vorbild ausging, sondern sich eigenständig zu seiner Lösung durchkämpfte. Die Innenausstattung bestätigt das. Bei aller generellen Anlehnung an den englischen Stil besitzt sie einen unverwechselbar individuellen Charakter. Zudem ist sie gepaart mit Elementen anderer Provenienz, etwa aus der römischen Renaissance (wie den Reminiscenzen an die Galerie des Palazzo Farnese) oder aus dem Rokoko (wie bei den Chinesischen Zimmern), die allerdings dann dem generellen Stil angepaßt sind.

Für die Raumdisposition im Inneren des Wörlitzer Schlosses als ganzes finden sich kaum Parallelen. Der zentrale Innenhof gehört weder zu den Landhäusern, die Palladio baute, noch zu ihren Nachfolgern in England, abgesehen von solchen mit unvergleichlich größeren Dimensionen. In englischen Landhäusern finden sich Höfe während des Mittelalters, aber sie verschwinden in der Elisabethanischen Ära. Im Palladianismus, im Veneto wie in England, ist die Flucht von mehreren Repräsentationsräumen in der Hauptachse des Erdgeschosses vorgebildet. Gewöhnlich liegen Empfang und Festsaal in der Hauptachse. In England wurden die Formen der Räume mehr variiert als bei Palladio. So erinnert der runde Empfang in Wörlitz eher an England. Oberlichter waren in England damals weit verbreitet; Palladio hingegen kennt sie so nicht. Beliebt war in England auch das Motiv der Säulen, die wie im Eßzimmer in Wörlitz einen Teil des Raumes, oft eine Exedra, abtrennen (schöne Beispiele stammen von den Gebrüdern Adam, unter anderem *Syon House*, Eßzimmer, 1761 [Abb. 8], und *Shelbourne House*, 1766).

Ein bezeichnendes Motiv englischer Prägung ist die Anlage einer Nebenachse, die vom Zentrum des Hauses nach nur einer Seite abgeht und auf einen Raum mit besonderer Gestaltung führt. Diese Disposition kam in der klassizisti-

Abb. 8  
 Robert und James Adam, *Syon House*, Eßzimmer



schen Architektur Englands kurz vor dem Besuch von Franz von Anhalt-Dessau und Erdmannsdorff in Mode (drei Beispiele von Robert Taylor um 1755: Harleyford Manor, Coptfold Hall in Essex, Barlaston Hall in Staffordshire). Die Unregelmäßigkeit widerspricht dem Streben nach Symmetrie, das zum typischen Palladianismus gehört. Hier macht sich eine andere Tendenz bemerkbar, auf die wir unten noch kommen werden: der malerische Stil, der England um die gleiche Zeit wie der neue Palladianismus eroberte. Er zeichnet sich durch Abwechslung statt Regelmäßigkeit aus.

Für die einfache Disposition des Grundrisses mit dem langen mittleren Korridor im ersten Entwurf brauchte Erdmannsdorff wohl nicht unbedingt ein fremdes Vorbild. So etwas konnte er auch in der einheimischen Architektur finden. Zum typischen Repertoire eleganter englischer Landhäuser gehörte dieses Motiv damals gewiß nicht; es kam aber früher auch in England vor. Ein ansehnliches Beispiel bildet Coleshill House, das um 1657/58 von Roger Pratt errichtet wurde und auch im *Vitruvius Britannicus* abgebildet ist, also für Erdmannsdorff wohl zugänglich war, auch wenn er den Bau selbst nicht besuchte (Abb. 9).<sup>19</sup> Pratt nannte diese Art der Disposition *double pile*. Wenn man Erdmannsdorffs ersten Entwurf insgesamt betrachtet, wirkt er zunächst wie eine Adaption von Coleshill House, nur außen palladianisch in der Art Campbells herausgeputzt. Allerdings war Coleshill House innen viel festlicher als das Wörlitzer Schloß, weil der Korridor in der Eingangsachse unterbrochen war. Im ganzen, in der Raumdisposition wie in der äußeren Erscheinung, gleicht das schlichte Schloßchen von Großkühnau bei Dessau, das Prinz Albert von Anhalt wohl kurz vor 1780 errichten ließ, Coleshill House (Abb. 10).

Die bescheidenen Wohnräume im Obergeschoß des Wörlitzer Schlosses und die entsprechend unscheinbaren, etwas versteckten Treppen links und rechts vom Empfang lassen sich gut mit Palladios Landhäusern vergleichen. Die repräsentative Alternative einer weitläufigen Treppe im Zentrum des Hauses, die oben dargestellt wurde, kannte Palladio so nicht, aber in England gehörte sie zur neuesten Mode, als Franz von Anhalt-Dessau dort ankam (Robert Taylor, James Paine, dann auch Claremont Castle, etc.). Treppen bildeten längst eines der

elegantesten Motive überhaupt in den palladianischen Landhäusern Englands (Abb. 11). Jetzt wurden sie im Zentrum auch entsprechend inszeniert, gewöhnlich mit Oberlicht, oft in Verbindung mit freistehenden Säulen, die freien Raum und Treppe voneinander scheiden. Schon in Coleshill House, um den Vergleich mit Erdmannsdorffs erstem Entwurf weiterzuführen, war der Raum hinter dem Empfang zu einer großen Halle zusammengefaßt, die eine lichte, große Treppe aufnahm.

Ein exquisites Beispiel für die Inszenierung der Treppen zur Zeit von Erdmannsdorff lieferte James Paine in Kedleston Hall in Derbyshire (im Entwurf von 1759 für die Weiterführung des von Matthew Brettingham begonnenen Baus; Abb. 12): Das Treppenhaus ist klein, aber trotz der Pracht der Säle, zwischen denen es liegt, dem basilikalen Empfang und dem runden Gartensaal, bildet es eine besondere Attraktion. Durch zwei Portiken mit jeweils zwei korinthischen Säulen wird es in drei Teile geteilt. Die freie Mitte über quadratischem Grundriß empfängt durch eine Glaskuppel Licht, zwei seitliche Exedren nehmen die Treppen auf. Die Raumteilung mit den beiden Portiken gleicht dem Hof im Wörlitzer Schloß. Obwohl noch andere Elemente von Kedleston Hall mit Wörlitz vergleichbar sind, sollte man jedoch auch hier nicht gleich ein Vorbild fixieren.

Wir sahen: Erdmannsdorff ging vom englischen Vorbild generell aus, entwickelte aber seinen Entwurf in Verbindung mit anderen Modellen. Dazu gehörten Palladio selbst, die römische Hochrenaissance und die Antike. August Rode, der zum Wörlitzer Kreis gehörte und mit Erdmannsdorff befreundet war, bezeugt das in der Vita Erdmannsdorffs, die er 1801 publizierte – die Details am Außenbau des Wörlitzer

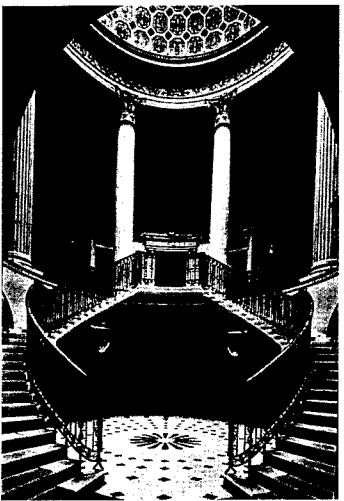
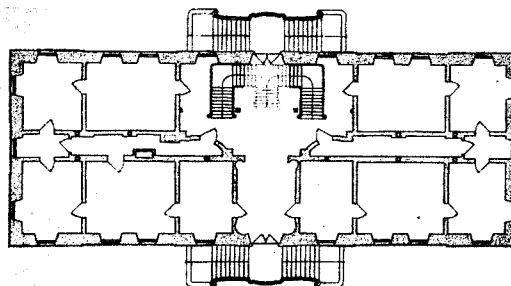


Abb. 9  
Roger Pratt, Coleshill House, Grundriß, aus: John Woolfe und James Gandon, »*Vitruvius Britannicus, or the British Architect*« (II), London 1767–1771, Bd. II, Tafel 86

Abb. 11  
James Paine, Wardour Castle, Wiltshire, Treppenhaus

Abb. 10  
Dessau, Schloß Großkühnau, Grundriß





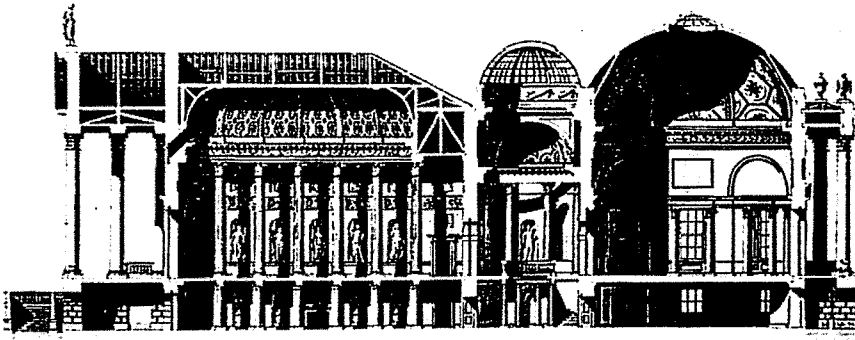


Abb. 12  
James Paine, Kedleston Hall, Derbyshire, Längsschnitt mit Treppenhaus

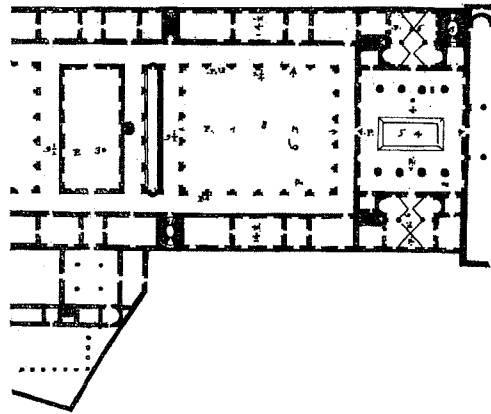


Abb. 13a  
Andrea Palladio, Convento della Carità, Grundriß, aus: Andrea Palladio, »I quattro libri dell'architettura«, Venedig 1570

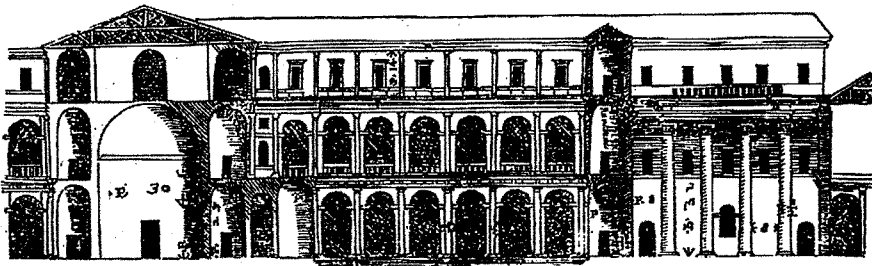


Abb. 13b  
Andrea Palladio, Convento della Carità, Längsschnitt, aus: Andrea Palladio, »I quattro libri dell'architettura«, Venedig 1570

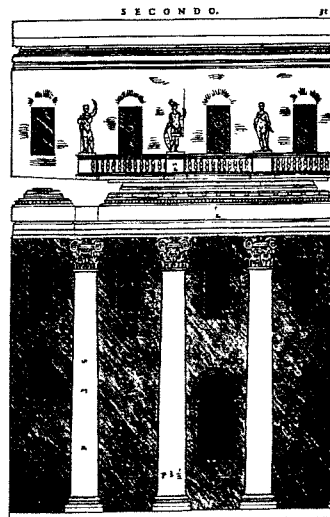


Abb. 13c  
Andrea Palladio, Convento della Carità, Aufriß des »Atriums«, aus: Andrea Palladio, »I quattro libri dell'architettura«, Venedig 1570

Schlusses, speziell die Formen der Gesimse und Rahmen, sind nach dem Modell der Ruinen in Kleinasien gestaltet, die soeben neu entdeckt worden waren.<sup>20</sup> Diese Neuentdeckungen markieren einen wichtigen Schritt in der Archäologie: die Ausweitung der Kenntnisse über Italien hinaus, mit der sich dann auch ein erstes seriöses Studium der griechischen Architektur verband.

Die Engländer traten als Protagonisten auf diesem Feld auf. Robert Wood untersuchte die berühmtesten Stätten in Kleinasien und publizierte seine Ergebnisse unter den Titeln *The Ruins of Palmyra* (1753) und *The Ruins of Balbec* (1757); die Gebrüder Robert und James Adam nahmen zusammen mit Charles Louis Clérisseau den Diokletianspalast in Spalato auf (1764).<sup>21</sup> Erdmannsdorff besaß die entsprechenden archäologischen Publikationen.<sup>22</sup> Rode berichtet, Erdmannsdorff habe diese Studien bewundert und für die Gestaltung der Architekturglieder benutzt.<sup>23</sup> Bei der Übernahme war Erdmannsdorff vielleicht mehr um eine Demonstration seiner Kenntnisse der neuesten Archäologie als um die gefällige Erscheinung besorgt. Rode kritisiert die vielen Konsolen in allen Gesimsen, obwohl sie von den antiken Bauten in Kleinasien stammen, durchaus nicht grundlos als eine »Überhäufung der Zierathen«.<sup>24</sup>

Die Antikenrezeption führt uns nochmals auf den Hof zurück. Wir betonten gerade, es sei nicht sinnvoll, die Hauptelemente des Wörlitzer Schlosses direkt auf bestimmte Vorbilder zurückzuführen – aber die Argumente dafür waren die Einfachheit der Motive oder ihre weite Verbreitung. Beim Hof drängt sich jedoch die Frage nach dem Vorbild auf, weil seine Gestaltung so sehr aus dem Rahmen des damals Üblichen herausfällt und er auch noch praktisch unnötig erscheint. Tatsächlich findet sich ein Bau mit einer vergleichbaren Disposition: Es ist der Convento della Carità, den Palladio in Venedig errichtete (Abb. 13 a–c). Durch einen großen Brand im Jahre 1630 war die entscheidende Partie längst zerstört, aber der Bau ist in unversehrtem Zustand in Palladios Buch über den privaten Hausbau abgebildet.<sup>25</sup> Der Eingang in den Convento della Carità führte ursprünglich durch einen großen Empfangsraum. Zu beiden Seiten gingen die Haupträume ab, in der Hauptachse folgten ein Hof mit Portikus

und weitere Räume. Der Empfangsraum war allseits von Mauern umgeben, aber oben offen. Von seiner Mitte waren Seitenschiffe durch zwei Reihen imposanter Säulen abgeteilt, die auf der Höhe des Fußbodens im obersten Geschoß Gebälke trugen. Über diesen Gebälken waren die Seitenschiffe gedeckt.

Der Convento della Carità hatte schon zu Inigo Jones' Zeiten den englischen Schloßbau beeinflusst.<sup>26</sup> Trotz vieler Unterschiede erscheint die generelle Ähnlichkeit mit der Disposition des Hofes im Wörlitzer Schloß offensichtlich. Das ganze Pathos des Motivs der freistehenden Säulenreihen im Hof, gesteigert durch den Kontrast mit den glatten Wänden, in die ohne Gliederung und Dekor nur Fenster eingebrochen sind, stammt unverwechselbar von Palladio. Der Hof in Wörlitz erscheint geradezu geeignet, eine Vorstellung davon zu vermitteln, wie der Empfang des Convento della Carità ursprünglich wirkte. Sonst bietet wohl nur noch der Chor des Redentore in Venedig eine Gelegenheit, diese Wirkung einigermaßen nachzuvollziehen. Hier wird das Wörlitzer Schloß so rein palladianisch wie damals kaum ein Bau.

Da sich Erdmannsdorff nur auf die Abbildung des Convento della Carità stützen konnte, haftet der Rezeption Palladios hier ein theoretischer Zug an. Und aus der Theorie, nicht einfach als Nachahmung eines Baus, wird der Hof erst recht verständlich. Zudem erklärt sich aus der Theorie, wie die Disposition vom Empfang in die Mitte des Hauses gelangte. An dieser Stelle wird ein Ausblick auf die Beschreibung des antiken römischen Hauses in Vitruvs Architekturtraktat – dem einzigen Architekturtraktat, das aus der Antike erhalten ist – und deren Verständnis seit der Renaissance nötig.

Daß das Wörlitzer Schloß am Ende zu Vitruv zurückführt, entspricht ganz dem, was wir über Erdmannsdorffs Verhältnis zur Architektur wissen. Schon zu seinen Lebzeiten war bekannt, daß er sich intensiv mit Vitruv beschäftigte.<sup>27</sup> Rode berichtet, daß das Studium Vitruvs am Anfang seiner Laufbahn stand.<sup>28</sup> Erdmannsdorff besaß fast sämtliche wichtigen Vitruv-Ausgaben, die seit der Renaissance erschienen waren.<sup>29</sup> Alle Vitruv-Editionen und überhaupt alle architekturtheoretischen Schriften, die hier zitiert werden, befanden sich in seiner Bibliothek. Die Vitruv-Studien schlugen sich wäh-

rend seiner Italienreise 1766 nieder: Bei der Besichtigung der antiken Ruinen stellte er Vergleiche mit Vitruv an.<sup>30</sup> 1764 begann Erdmannsdorff sogar, Vitruv zu übersetzen. Er vollendete die Übersetzung des ersten Buchs und von Teilen des zweiten, vielleicht auch des dritten Buchs. Die begonnenen Vitruv-Studien überließ er August Rode; sie gingen in die Vitruv-Übersetzung ein, die Rode erstmals 1796 in Leipzig publizierte.<sup>31</sup> Wie konkret ihr Beitrag war, ist freilich offen, vielleicht dienten sie nur als beflügelnde Anregung. Rodes Vitruv-Ausgabe hat viel Kritik geerntet, weil sie den Text teilweise ungewöhnlich frei wiedergibt. Was die Passagen über das antike Haus betrifft, halte ich sie für interessanter als alle anderen zeitgenössischen Editionen, klug und innovativ durchdacht, auf dem neuesten Stand der archäologischen Kenntnisse. Wie wir sehen werden, verarbeitete Rode allerdings bereits Gedanken, die Erdmannsdorff noch nicht bewegten, als er das Wörlitzer Schloß plante.

Vitruv beschreibt im sechsten Buch seines Traktats ausführlich ein typisches römisches Privathaus seiner Zeit, also aus der Augustäischen Ära.<sup>32</sup> Verstreute Hinweise in vielen weiteren antiken Schriften ergänzen seine Angaben. Sie zeigen, daß die Häuser je nach Stand und finanziellen Möglichkeiten der Besitzer sehr unterschiedlich waren und im Laufe der Kaiserzeit immer aufwendiger wurden. Leider sind diese Angaben aber auch widersprüchlich, und dies gerade im Gebrauch der Begriffe für die wichtigsten Räume.

Kurz zusammengefaßt ergab sich aus den antiken Quellen für die Vitruv-Interpreten der Zeit, bevor die Ergebnisse von Ausgrabungen für die Archäologie in den Vordergrund traten, ungefähr folgendes Bild. Die Hauptachse des Hauses wurde durch eine Folge von Räumlichkeiten bestimmt, die Vestibulum, Atrium, Cavaedium und Peristyl hießen. Das Vestibulum lag am Eingang, ins Haus integriert oder davor, im Haus befand sich das Atrium, entweder auch am Eingang oder im Zentrum. Sicher im Zentrum des Hauses lag das Cavaedium. Um das Cavaedium herum lagen die Haupträume. Der Peristyl war ein Hof, der hinten an das Haus anschloß. Der Begriff Atrium wurde in der Antike manchmal, seit dem Mittelalter oft, mit Vestibulum gleichgesetzt, häufig aber auch synonym mit Cavaedium gebraucht. Viele nahmen

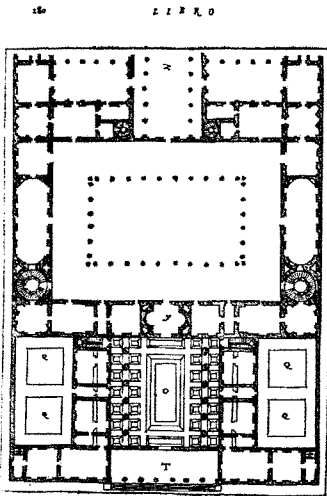


Abb. 14  
Antikes Haus, Grundriß, aus:  
Daniele Barbaro, »I dieci libri  
dell'architettura di M. Vitruvio«,  
Venedig 1570, S. 280

und nehmen bis heute an, daß schon Vitruv mit Atrium und Cavaedium dasselbe meinte. Für manche der Haupträume gibt Vitruv Proportionen an. Nur das Cavaedium beschreibt er genauer. Er differenziert hier vier verschiedene Typen, die meisten davon mit eingestellten Säulen. Zum Atrium gehörten nach Vitruv Seitenflügel (*alae*).

Über die Gestalt der Typen des Cavaediums und des Atriums bildete sich in der Renaissance weitgehend Einigkeit. Das korinthische Atrium-Cavaedium stellte man sich gewöhnlich im Grundriß wie eine Basilika vor, aber oben offen. Das Kernproblem lag darin, wo das Atrium liegen sollte: am Eingang oder im Zentrum des Hauses. Daniele Barbaro fand in seinen illustrierten Vitruv-Editionen, die ab 1556 in Venedig erschienen und bis ins 19. Jahrhundert nachgedruckt wurden, eine diplomatische Lösung (Abb. 14): Er umgab das Atrium alias Cavaedium an drei Seiten mit Wohnräumen; davor liegt nur das Vestibulum. An dieses Haus schließt hinten der Peristyl an. Obwohl Vitruv davon nichts sagt, ist auch der Peristyl von Wohnräumen umgeben.

Auf diese Weise sind, je nachdem, wie man den Grundriß liest, beide Alternativen erfüllt: Das Atrium liegt am Eingang des gesamten Hauses (einschließlich Peristyl) oder im Zentrum des »eigentlichen« Hauses (ohne Peristyl). Das Atrium-Cavaedium ist als dreischiffige korinthische Anlage dargestellt. Es bildet den formalen Höhepunkt des Hauses. Die Illustrationen Barbaros fertigte Palladio an.<sup>33</sup> Er übernahm die Rekonstruktion Barbaros in sein Buch über den privaten Hausbau<sup>34</sup> und baute diese Rekonstruktion mit kleinen Modifizierungen im Convento della Carità bewußt nach.

Barbaros und Palladios Rekonstruktion des antiken römischen Hauses machte Schule. Die wichtigste Vitruv-Edition, die zur Entstehungszeit des Wörlitzer Schlosses vorlag, war diejenige des Claude Perrault (erstmalig 1673 erschienen, 1683 erweitert, 1703 ins Englische, 1711 ins Italienische, 1756 ins Deutsche, 1761 ins Spanische übersetzt und dann noch oft in vielen Ländern veröffentlicht). Sie schließt offenkundig an Barbaro und Palladio an. Allerdings legt sie in die Mitte des vorderen Teils des Hauses getrennt voneinander ein Atrium und ein Cavaedium, das Cavaedium unbedachterweise am Eingang. Aus vielerlei Gründen hatte diese Va-

riante wenig Erfolg. Die neueste Vitruv-Edition, die beim Beginn des Baus von Wörlitz verfügbar war, stammte von dem gelehrten neapolitanischen Dilettanten Marchese Berardo Galiani. Sie erschien erstmals 1758. Auf seinen Italienreisen lernte Erdmannsdorff ihn persönlich in Neapel kennen. Galiani stützt sich weitgehend auf Barbaros Vitruv-Editionen. Das gilt besonders für die Rekonstruktion des antiken Hauses (vgl. Kat.-Nr. 169). Die zugehörigen Illustrationen bilden Überarbeitungen derjenigen Palladios mit letztlich unerheblichen Varianten.

Erdmannsdorff wird Barbaros und Palladios Rekonstruktion des antiken Hauses gut gekannt haben. Der Hof im Wörlitzer Schloß bildet sicher keine getreue Antikennachahmung. Aber mit den beiden Säulenreihen gleicht er auffällig Barbaros und Palladios Rekonstruktion des Atriums, und diese Beziehung wird um so offensichtlicher, als die Gestaltung des Hofes so eklatant aus dem Rahmen des damals Üblichen herausfällt.

Die Idee, das schöne Motiv des basilikalen Atriums in der Baupraxis wiederzubeleben, kam schon hundert Jahre vor Palladio auf. Erstmals wurde sie im Palazzo Farnese in Rom realisiert (ab circa 1514). Erdmannsdorff brachte auch der Architektur der Hochrenaissance in Rom viel Interesse entgegen. Der erste Gang nach seiner Ankunft in Rom 1766 galt der Peterskirche. Wie genau er die Villa Madama studierte, lehren nicht nur die Notizen in seinem Tagebuch, sondern auch der Sommersaal des Küchen- und Wirtschaftsgebäudes (1770/71) in Wörlitz. 1797 publizierte Erdmannsdorff eine Serie von eigenen Architekturstudien, meistens zu antiken Gebäuden. Als einziger neuerer Bau gehört zu ihnen der Palazzo Farnese, und die Illustrationen zu ihm konzentrieren sich weitgehend auf das basilikale Atrium (vgl. Kat.-Nr. 20).<sup>35</sup> Auch andere Architekten der Zeit interessierte dieses Atrium: Robert Adam etwa zeichnete 1756 eine perspektivische Ansicht von ihm. Im übrigen war die generelle Idee, einzelne Räume von Häusern nach Vitruvs Beschreibung zu gestalten, in England seit Inigo Jones verbreitet.

Wenn der Hof des Wörlitzer Schlosses als Atrium zu verstehen ist, dann soll die Rotunde am Eingang ein Vestibulum im vitruvianischen Sinn bilden. Die Vitruv-Illustrationen, die Erdmannsdorff kannte, geben dem Vestibulum ge-

wöhnlich quadratischen Grundriß. Aber Vitruv selbst legt das nicht fest. Alberti gibt dagegen an, die antiken Vestibula hätten »fast immer« einen runden Grundriß gehabt.<sup>36</sup> Obwohl das Architekturtraktat des Leon Battista Alberti schon im 15. Jahrhundert entstand, blieb es bis in die Zeit Erdmannsdorffs eines der einflußreichsten Werke auf seinem Gebiet. Erdmannsdorff besaß auch von ihm mehrere Exemplare: zwei aus der Renaissance und die Edition, die soeben, 1750, in Florenz erschienen war.<sup>37</sup>

Von Rom bzw. Neapel aus besuchte Erdmannsdorff zusammen mit Franz von Anhalt-Dessau auch die Ausgrabungen in Pompeji und Herkulaneum, die 1748 und 1738 begonnen hatten. Man darf wohl sagen, daß sie eine neue Epoche der Archäologie einleiteten. Als sie begannen, waren sie vielleicht das spektakulärste Ereignis im Bereich der Altertumforschung. Die Malereien in Pompeji wurden 1757–1765 und 1779 in vier prachtvollen Bänden publiziert (*Pitture antiche d'Ercolano*). Das Werk befand sich auch in der Bibliothek des Fürsten von Anhalt-Dessau. Winckelmann beschrieb die Malereien von Pompeji und Herkulaneum in der *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764).<sup>38</sup> Er führte Franz und Erdmannsdorff in Italien zu den antiken Stätten und bestimmte wesentlich ihren Blick auf die Antike.<sup>39</sup> Der Fürst und sein Architekt nahmen Winckelmanns epochale Kunstgeschichte als Reisebegleiter durch Italien mit. Für Franz von Anhalt-Dessau bildete sie überhaupt sein »Hauptbuch«.<sup>40</sup>

Bald kam der »pompejanische« Dekorationsstil in ganz Europa in Mode. Pompejanisch wurde er genannt, aber er gleicht manchmal mehr dem Dekorationsstil, der im Umkreis Raffaels durch Giovanni da Udine und andere seine schönste Blüte erlebte; die Zimmer in der Villa Madama oder der Engelsburg bilden berühmte Beispiele dafür. Dieser Stil wiederum orientierte sich an Dekorationen aus der römischen Kaiserzeit, wie man sie seit dem späten 15. Jahrhundert besonders von der Domus Aurea des Nero kannte. Auch die Villa Madama und die Domus Aurea besuchte Erdmannsdorff in Rom und studierte dort die Dekoration.<sup>41</sup> Aus dem Dekorationsstil der römischen Hochrenaissance und von Pompeji und Herkulaneum entwickelte sich in England während des 18. Jahrhunderts vor allem durch die Initiative

der Gebrüder Adam ein unverwechselbar eigener, gegenüber dem Rokoko strenger und doch leichter Stil. Sowohl diese neue englische Mode als auch die Ausgrabungen in Pompeji und Herkulaneum regten die Innenausstattung im Wörlitzer Schloß an.

Die Vorstellungen vom antiken Haus sind heute oft durch Pompeji und Herkulaneum geprägt. Viele archäologische Werke illustrieren das Thema mit Beispielen aus diesen Städten, und deren Räume sind dann, so gut es eben geht, mit Vitruvs Begriffen bezeichnet, auch wenn die Anordnung nicht genau dem Text entspricht. Aber Erdmannsdorff war einigermaßen irritiert, als er sah, was in Pompeji zutage kam. Er berichtet davon in einem Brief:

»Nahe beim Tor findet man die Reste einiger Häuser. Es scheint mir dennoch, daß sie keine hinreichende Vorstellung geben von den Privathäusern der Alten, von deren Bauweise und Disposition man immer noch wenig weiß. Man sieht dort überhaupt keine Fenster, das Licht kann nur durch Türen hereinfallen, keinerlei Suiten von Wohnräumen, sie sind alle innen ausgemalt, aber sie gleichen eher chinesischen Wohnungen.«<sup>42</sup>

Die spontane Reaktion ist typisch dafür, wie stark vorgefaßte Vorstellungen den Blick auf neue Dinge bestimmen. Erdmannsdorff setzte anscheinend das voraus, was er aus den Vitruv-Editionen kannte und was in der herkömmlichen Architektur üblich war (Fenster und Raumsuiten). Während seine Vorstellung von antikem Dekor durch die Domus Aurea, die Renaissance und England geprägt war, verband er mit China wohl die fremdartigen Formen der Chinoiserien, die inzwischen allgemein in Mode gekommen waren. Allerdings unterscheiden sich die Chinesischen Zimmer im Wörlitzer Schloß doch beträchtlich vom pompejanischen Dekor.

Erdmannsdorff stand damals mit seiner Haltung nicht allein. Bis weit ins 19. Jahrhundert hinein richteten sich die Archäologen eher nach den schriftlichen Zeugnissen, um sich ein Bild vom typischen antiken Haus zu machen. Die frühen Publikationen über Pompeji und Herkulaneum beschränkten sich auf die Reproduktion der Wandbilder und berücksichtigten im allgemeinen noch nicht die Architektur. Auch Winckelmann konzentrierte sich in seinen beiden Veröffentlichungen zu den Ausgrabungen

in Pompeji und Herkulaneum (1762, 1764) auf Einzelobjekte; nur summarisch erwähnte er die ausgegrabenen Häuser. Galiani, obwohl er nahe bei den Grabungsorten lebte, berücksichtigte die Funde in seiner Vitruv-Edition für die Rekonstruktion des antiken Hauses noch nicht. Erst Rode nahm die Ergebnisse der Ausgrabungen auf. Er stellt dem Text des Traktates einen Bericht über pompejanische Häuser gegenüber.<sup>43</sup> Danach richtet sich wohl teilweise seine Interpretation des Textes. Allerdings scheint der Bericht in mancher Hinsicht noch stark unter dem Eindruck von Vitruvs Angaben zu stehen.

Später konnte sich auch Erdmannsdorff mit den pompejanischen Häusern anfreunden. Davon zeugt ein Brief, den er 1790 aus Rom schrieb.<sup>44</sup> Hier erscheint er weniger geprägt von der detaillierten Auseinandersetzung mit Vitruvs Text. Die Häuser riefen nun zusammen mit den vielen antiken Schriften, die er dazu studierte, ein Bild des täglichen Lebens »jener Jahrhunderte« in seiner Phantasie wach. Er stellte sich ein idyllisches Stadtleben in glücklicher Bescheidenheit vor, voll Lebenslust und Ausgeglichenheit. Die Wohnungen seien gewiß klein und ohne viel Komfort, dennoch bequem und luftig. Und:

»So viel ist gewiß, daß sie die Kunst, das Leben zu genießen, besser, weit besser behandelten, als heut zu Tage. Sie lebten so viel als möglich im Freien, und hierzu waren auch ihre Wohnungen nach verschiedenen Jahreszeiten eingerichtet. Überall Bäder, überall ein Platz für irgend körperliche Übungen, die Alte sowohl als Junge nicht leicht einen Tag verabsäumten. [...] Nach Aussichten auf die Straße fragte man nicht, weil man nichts davon wußte, seine müßige Zeit am Fenster zuzubringen. Da man Schauspielplätze und die herrlichen Anlagen für allerlei öffentliche Zusammenkünfte in Überfluß hatte, so brauchte man keine großen Apartements zu Visiten und Conversationen. Man kannte in seinem Hause nur freundschaftlichen vertrauten Umgang. Man gab nie Dinés; denn der ganze Tag war für Geschäfte [...]. Die Abendmahlzeit aber war für Freunde, für Freude, Gespräch und Gesang, und da herrschte Freiheit und Witz, einem jeden Stande angemessen.«

Erdmannsdorff wünschte nun, pompejanische Häuser nachzubauen, angepaßt an die kli-

matischen Verhältnisse seiner Heimat. Er hatte auch schon eine Interessentin für diesen Plan gefunden: Die Herzogin von Weimar, berichtete er, die Gefühl für alles dieses empfinde, habe ihn gebeten, ihr zu Hause ein »Pompejanum« zu entwerfen.

Die Haltung, die aus Erdmannsdorffs Brief spricht, die Ruinen als Ausgangspunkt für die Vorstellungen von der alten Welt zu nehmen, ist charakteristisch für die damalige Betrachtung der Altertumszeugnisse. Winckelmann imaginierte das Land der alten Griechen, ohne es je gesehen zu haben, als einen idealen Staat. Er projizierte gewissermaßen Utopia in die Vergangenheit. John Vanbrugh führte im Memorandum von 1709, in dem er sich für die Erhaltung der Ruine von Woodstock Manor im Park von Blenheim einsetzte, als erstes Argument an: Gebäude könnten die Vergangenheit lebhafter zum Leben erwecken als die schriftliche Geschichte.

In diesem Sinn regte auch Wörlitz die Phantasie an, etwa im *Taschenbuch für Garten Freunde*, das W. G. Becker 1795 publizierte: »Kommen wir auf den Markt dieses Städtchens, so fühlen wir gleich alle längst vielleicht aus unserem Gedächtnis verschwundenen Ideen von einem alten Rom, seiner blühenden Pracht, seinem genußvollen Leben, erheiternden Spielen wieder in uns aufleben.«<sup>45</sup> Allerdings verleiteten die Reste der antiken Werke auch zu vagen Höhenflügen der Phantasie, die mit der damals so beliebten Ruinenromantik verwandt sind. Erdmannsdorff war auch davon beeinflusst. 1766 schreibt er zum Kolosseum: »Da bin ich nun oft recht froh darüber, daß von allem diesem so viel ruiniert ist. Denn wäre es vollständig erhalten, ich würde mir nicht den zehnten Theil soviel dabei selbst denken können.«<sup>46</sup>

Die sorgfältige Beobachtung antiker Architektur wirkte sich besonders in den Gartenanlagen aus. In Wörlitz zeugen davon unter anderem die Tempel der Venus (1794; vgl. Kat.-Nr. 281) und der Flora (1796–1798; vgl. Kat.-Nr. 271).<sup>47</sup> Der eine ist ein Monopteros, der andere ein Antentempel; beide sind dorisch, aber nach zwei Typen differenziert. Zwei antike Vorbilder waren für solche Gartentempelchen maßgeblich: Einmal handelt es sich um den Clitumnus-Tempel bei Spoleto (Abb. 15), einen korinthischen Antentempel, den Erdmannsdorff bewunderte, aber wegen seines schlecht gear-

beiteten und überreichen Dekors für ein Werk hielt, das nicht in »den besseren Zeiten« der Architektur entstanden sei.<sup>48</sup> Das andere Vorbild ist, auch wenn er einem anderen Bautyp folgt, der vielbewunderte, malerisch hoch über dem Wasserfall des Aniene gelegene sogenannte Sibyllentempel in Tivoli, ein runder Peripteros korinthischer Ordnung (Abb. 16; vgl. Kat.-Nr. 313). Trotz seiner geringen Größe hielt ihn Erdmannsdorff für »einen der eleganten Reste des Altertums«.<sup>49</sup>

Die Disposition des Monopteros war nur durch Vitruv überliefert;<sup>50</sup> antike Beispiele kannte man nicht. Die Säulenordnungen der beiden Tempelchen in Wörlitz folgen antiken Beispielen wie dem Herkules-Tempel in Cori oder Häusern in Pompeji und Herkulaneum, aber auch der Architekturtheorie. Besonders bei Vignola und seinen zahllosen Nachfolgern war die doppelte Art der Dorica vorgeprägt.

Die Anregung, solche Tempel nachzubilden, stammte bekanntlich wie die gesamte Idee des Wörlitzer Gartens aus England. In englischen Parks waren kleine Tempel nach den genannten antiken Vorbildern beliebt: Antentempel, runde Peripteroi und Monopteroi. Sie folgten zunächst römischen Mustern, später auch den römischen Bauten, die neuerdings außerhalb Italiens in Kleinasien und Griechenland entdeckt worden waren: Im Park von Stourhead entstand 1765 eine Kopie des Sonnentempels zu Baalbek (Abb. 17, 18). Schließlich wurde auch die altgriechische Architektur nachgeahmt, zuerst von James Stuart im Park von Hagley (1758/59). Allerdings näherte man ihren Stil zunächst oft dem römischen an und veränderte die Proportionen im Sinne Vitruvs (Abb. 19).

Der Park von Stourhead, den Henry Hoare anlegen ließ<sup>51</sup> und der als einer der schönsten seiner Art gilt, gleicht Wörlitz in vieler Hinsicht. Auch in Stourhead gibt es ein Pantheon, viele Grotten und Nachbildungen von Reiseeindrücken. Ein kleiner dorischer Antentempel im Park von Stourhead, schon 1744–1746 errichtet, ist wie in Wörlitz der Flora geweiht und mit einer Grotte verbunden (Architekt der Tempelchen: Henry Flitcroft, ein Protegé Lord Burlingtons). Franz von Anhalt-Dessau und Erdmannsdorff bauten im Wörlitzer Garten gewissermaßen nach, was sie in England gesehen hatten – nicht nur in den Parks, sondern auch außerhalb: Die Eiserne Brücke (1791) imitiert

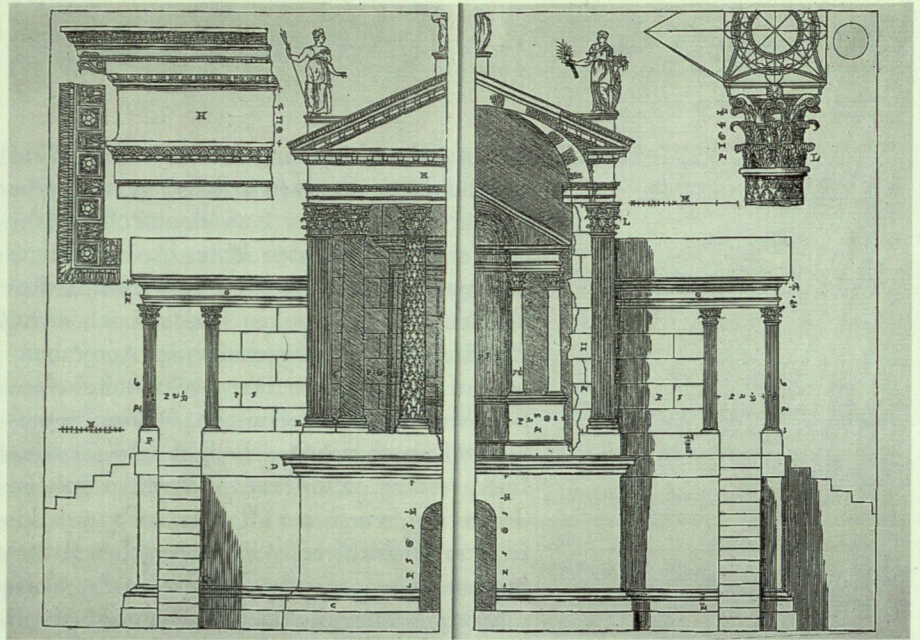


Abb. 15  
Spoleto, Clitumnus-Tempel, aus:  
Andrea Palladio, »I quattro libri dell'  
architettura«, Venedig 1570

Abb. 17  
Stourhead, Wiltshire, Apollo-Tempel



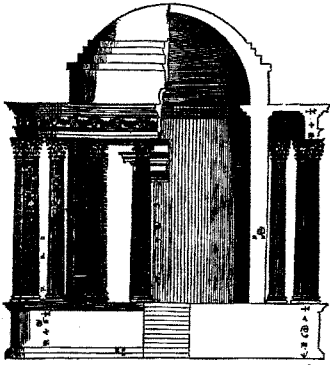


Abb. 16  
Tivoli, Rundtempel, aus: Andrea  
Palladio, »I quattro libri dell' archi-  
tettura«, Venedig 1570

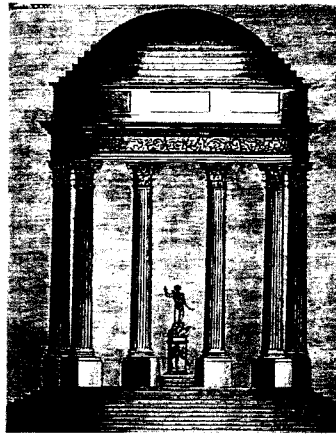


Abb. 19  
Monopteros aus: Claude Perrault,  
»Les dix livres d'architecture de  
Vitruve«, 2. Aufl., Paris 1684

die berühmte 1777/79 von Wilkinson gebaute erste eiserne Brücke der Welt, die Erdmannsdorff 1785 bei einer Reise nach England kennenlernte. Ähnlich wurden der Vesuv und andere Motive, die Franz und Erdmannsdorff in Süditalien, besonders an der Campanischen Küste, sahen, im kleinen nachgebildet (1788–1792).

Ähnlich wie beim Schloß verband sich auch beim Garten von Wörlitz die Inspiration aus England mit der Anlehnung an die Antike. Die Hadriansvilla in Tivoli erschien als ideelles Vor-

bild. August Rode kommentiert in der Beschreibung von Wörlitz, die er 1798 erstmals publizierte, die Imitation der Vesuv-Umgebung mit einer Berufung auf die Lebensbeschreibung des Hadrian in der *Historia Augusta*: »So ahmte auch Hadrian in seiner Villa zu Tivoli die berühmtesten Gegenden und Örter Griechenlands und Ägyptens nach.«<sup>52</sup> Das bestätigt Friedrich Reil.<sup>53</sup> In der *Historia Augusta* heißt es zu Hadrian:

»Seinen Landsitz in Tibur baute er auf erstaunliche Weise aus; er griff dort nämlich die klangvollsten Namen von Provinzen und Örtlichkeiten wieder auf; so schuf er sich sein Lykeion, seine Akademie, sein Prytaneion, sein Kanopos, seine Poikile und seine Treppe; und um ja nichts auszulassen, stellte er sogar die Unterwelt dar.«<sup>54</sup>

Franz von Anhalt-Dessau und Erdmannsdorff besuchten während ihrer Italienreise auch die Hadriansvilla in Tivoli. Erdmannsdorff bezieht sich in seinen Tagebuchnotizen dazu auf die neuen archäologischen Forschungen, die auch dort soeben stattfanden, und auf die Publikation, die die Gebrüder Adam gemeinsam mit Clérisseau vorbereiteten.<sup>55</sup> Beim Besuch des sogenannten Drehbergs, den Franz 1773 als fürstliche Grabstätte gestalten ließ (1826 zerstört), schweifte der Philologe Carl August Boettiger, später Direktor der Dresdner Antikensammlung, schon 1797 in der Phantasie zur Villa Hadriana und den von der *Historia Augusta* dort überlieferten Elysischen Gefilden ab.<sup>56</sup>

Die Tempelchen der Venus und der Flora geben wieder eine Frage auf. Bei seiner intensiven Beschäftigung mit Vitruv sollte Erdmannsdorff die berühmten Passagen gekannt haben, in denen Vitruv ausführt, daß sich die Säulenordnungen nach Menschenmaß richten und ihre Charaktere verschiedenen Menschentypen entsprechen: die Dorica dem Mann, die Ionica der Matrone, die Korinthia der Jungfrau. Dementsprechend sind sie verschiedenen Göttern zugeordnet – die Dorica mannhaften Gottheiten wie Herkules, die Ionica der Juno, die Korinthia der schönsten Göttin, den Blumengottheiten und Nymphen:

»Für Venus, Flora, Proserpina und die Quellnymphen werden Tempel, die in korinthischem Stil errichtet sind, die passenden Eigenschaften zu haben scheinen, weil für diese Götter wegen ihres zarten Wesens Tempel, die

Abb. 18  
Baalbek, Sonnentempel, aus: Robert  
Wood, »The Ruins of Balbec, other-  
wise Heliopolis, in Coelosyria«, Lon-  
don 1757



etwas schlank, mit Blumen, Blättern und Schnecken [Voluten] geschmückt sind, die richtige Angemessenheit in erhöhtem Maße zum Ausdruck zu bringen scheinen.«<sup>57</sup>

Unendlich oft war diese Regel wiederholt worden. Sie kehrt sogar in der *Theorie der Gartenkunst* von Christian Hirschfeld wieder, im Kapitel über Tempel (1780).<sup>58</sup> Zudem sind die beiden antiken Vorbilder für solche Bauten, der Sibyllentempel in Tivoli und der Clitumnus-Tempel bei Spoleto, korinthisch. Es stellt sich daher die Frage, wieso die Wörlitzer Tempelchen der Venus und Flora eine dorische Ordnung statt einer korinthischen aufweisen. Als Antwort reicht nicht der Hinweis aus, daß auch der Flora-Tempel in Stourhead dorisch ist – dies verschiebt höchstens das Problem. Unsere Frage führt auf das wichtigste Kapitel der Archäologie im 18. Jahrhundert: die Wiederentdeckung der griechischen Architektur.

Aus vielen antiken Schriften geht hervor, daß die griechische Kunst das Fundament für die römische bildete. Vitruv behandelt ausführlich die griechische Architektur und bezeichnet sie als Vorbild der römischen. Nach Vitruv brachten zuerst die Ägypter monumentale Architek-

tur hervor; die Griechen gaben dazu den Kunstverstand. Die Säulenordnungen, die Typen von Tempeln und vieles mehr stamme von den Griechen. Diese Darstellung wiederholt die Architekturtheorie seit der Renaissance. Aber abgesehen von einer kurzen Periode zu Beginn der Renaissance regten sich nur wenige Initiativen, Griechenland kennenzulernen. Mehr noch, das Desinteresse konnte sich geradezu bis zur Abneigung steigern: anders läßt sich wohl nicht verstehen, daß die großgriechischen Tempel in Italien bis ins 18. Jahrhundert kaum zur Kenntnis genommen wurden. Das ist am erstaunlichsten bei den drei monumentalen Tempeln von Paestum, da sie weitgehend erhalten sind, weiterhin sichtbar in der Landschaft aufragen und an einem Ort nahe bei Neapel liegen, einem der geistigen und wirtschaftlichen Zentren Italiens.

Wo überhaupt, waren es weniger Italiener als Franzosen, die in den Osten, zum Ursprung der Kunst fuhren.<sup>59</sup> Was sie berichteten, war freilich zunächst noch sehr vage. Seit dem Ende des 17. Jahrhunderts intensivierte sich allmählich das Interesse.<sup>60</sup> Wie oberflächlich die Kenntnisse von Griechenland noch waren, zeigt die Geschichte der Architektur, die Johann Bernhard

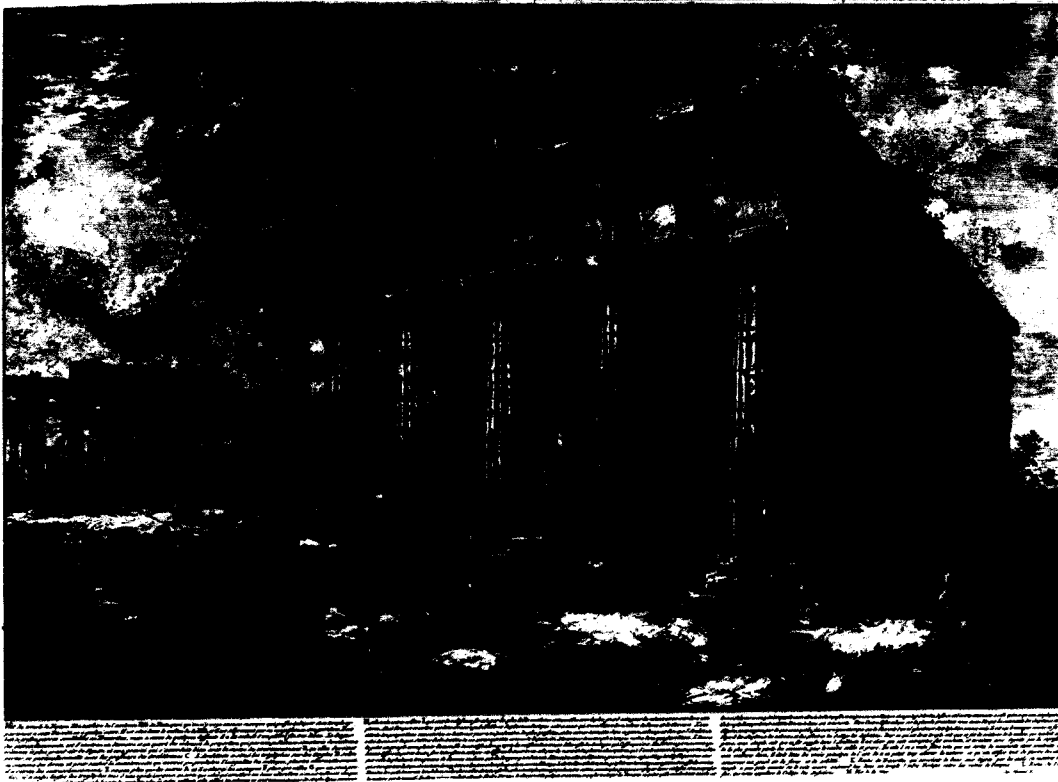


Abb. 20  
Giovanni Battista Piranesi, Tempel  
zu Paestum, Kupferstich, nach 1777



Fischer von Erlach 1721 in Wien publizierte. Die altgriechische Architektur ist, abgesehen von Phantasieveduten, nur durch die Kopie einer früheren Abbildung des Parthenon repräsentiert, die keinen wirklichen Eindruck des Baus vermittelt; zudem ist sie vermischt mit römischen Bauten in Athen.<sup>61</sup> Winckelmann war, wie gesagt, nicht in Griechenland. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts begannen ungefähr gleichzeitig mehrere Engländer und Franzosen, griechische Bauten genau zu untersuchen und aufzunehmen. James Stuart und Nicholas Revett brachen 1750 zu einer Reise nach Griechenland auf. 1762 publizierten sie den ersten Band ihrer *Antiquities of Athens*, der aber noch nicht die Akropolis enthält. Dagegen waren die großen Monumente in dem prächtigen Werk des Julien David Le Roy enthalten, das bereits 1758 unter dem Titel *Les ruines des plus beaux monuments de la Grece* erschien.

Erst im frühen 18. Jahrhundert setzten die Besuche in Paestum ein.<sup>62</sup> Um die Mitte des Jahrhunderts erschienen die ersten seriösen Studien. Auch hier machten Engländer und Franzosen den Anfang. Die Italiener fanden erst spät dazu: Piranesis Stichwerk von Paestum (1778) bildete den wichtigsten Beitrag (Abb. 20). Winckelmann gab 1760 in seinem Vorbericht zu den *Anmerkungen über die Baukunst der Alten* (Leipzig 1762) erstmals eine Beschreibung von Paestum. Franz von Anhalt-Dessau und Erdmannsdorff besuchten Paestum 1766.

Die Entdeckung der griechischen Architektur führte durchaus nicht gleich zu Stürmen der Begeisterung. Das frühere Verhalten bringt ja hinlänglich zum Ausdruck, wieviel Reserve den altgriechischen Monumenten begegnete. Gegenüber dem antiken Stil, mit dem man von Rom her vertraut war, wirkten diese Werke zunächst plump und derb. Davon zeugen viele Äußerungen von Verwunderung, Bestürzung und vehementer Ablehnung. 1740 kam in Neapel sogar der Gedanke auf, die Tempel von Paestum abzureißen und als Baumaterial für die neue Residenz von Capodimonte zu verarbeiten. Goethe notierte bei seinem Besuch in Paestum 1787: »der erste Eindruck konnte nur Erstaunen erregen«, und hielt fest, »daß uns diese stumpfen, kegelförmigen, enggedrängten Säulenmassen lästig, ja furchtbar erscheinen«.<sup>63</sup> So oder ähnlich fiel gewöhnlich auch die erste Reaktion auf den Parthenon aus. Entsprechend

bestürzt reagierten Zeitgenossen auf Stuarts Bauten im altgriechischen Stil, obwohl sie doch nur kleine Imitationen in der Gartenlandschaft darstellten.<sup>64</sup>

Aus der »plumpen« Erscheinung der altgriechischen Tempel konstruierten Winckelmann und viele andere folgende Geschichte der Kunst: Die Kunstgattungen entwickelten sich bei den Griechen nicht gleichzeitig, sondern nacheinander; zuerst gelangte die Plastik zur klassischen Blüte, dann die Malerei und zuletzt die Architektur. Während die Plastik des Phidias schon das Ideal griechischer Kunst demonstrieren sollte, schien der Parthenon, den Phidias ebenfalls errichtete, noch weit vom Ideal entfernt. Das Ideal stellten Vitruvs Regeln dar. Danach ist die Dorica erheblich schlanker und eleganter proportioniert als an den altgriechischen Tempeln.<sup>65</sup> Vitruv bestimmt die Dorica als die älteste Säulenordnung; sie sei im Lauf der Zeit schlanker angelegt worden, und dann hätten sich aus ihr noch schlankere Ordnungen, Ionica und Korinthia, gebildet.

Zu dieser Entwicklung paßte, daß der Parthenon, da er lange vor Vitruv entstand, noch gedrungener proportioniert ist, als Vitruv überhaupt vorsieht. Die Tempel von Paestum sind wiederum noch gedrungener als der Parthenon und wirkten auch urtümlicher. So lag der Schluß nahe, daß sie noch früher als der Parthenon entstanden. Solange Vitruv als Richtlinie der künstlerischen Vollendung galt, erschien der Parthenon als Werk einer primitiven Vorstufe der Klassik. Pierre Jean Grosley erkannte das hohe Alter der Tempel von Paestum auch daran, daß sie in Disposition und Proportionen den Resten der ägyptischen Architektur glichen, und so könne man sich leicht davon überzeugen, daß sie sogar noch vor der Geburt der Künste bei den alten Griechen entstanden seien.<sup>66</sup> Schon Le Roys Buch über die griechischen Altertümer von 1758 und kurz darauf in gebündelter Form Piranesi<sup>67</sup> stellten die Entwicklung der Säulenproportionen von großgriechischen Tempeln bis in die römische Zeit dar.

Daran hielt sich Rode. Er vergleicht Vitruvs Text zur Dorica mit den Ergebnissen der Untersuchungen des Parthenon und der großgriechischen Tempel und gelangt als Fazit zu der Hypothese, daß die großgriechischen Tempel allesamt noch früher als der Parthenon entstan-

den seien.<sup>68</sup> Die Korinthia, vermutet er, sei erst unter Augustus ganz ausgebildet worden.<sup>69</sup> Als Franz von Anhalt-Dessau und Erdmannsdorff nach Paestum fuhren, versprachen sie sich, um nach den damals üblichen Erwartungen zu urteilen, nicht das Erlebnis hoher Schönheit, sondern sie interessierte das hohe Alter der Tempel. Dementsprechend gibt Erdmannsdorff in seinem Tagebuch nach dem Besuch in Paestum keinerlei ästhetisches Urteil ab und notiert nur, daß die Tempel aus der frühesten Zeit der Architektur stammten und daß man außer den Monumenten der Ägypter nichts älteres kenne.<sup>70</sup>

Ein Reflex der damaligen Theorie von der Frühgeschichte der Künste findet sich im Wörlitzer Garten: am Pantheon (1794–1797; Abb. 21).<sup>71</sup> Das Wörlitzer Pantheon umfaßt den oberen Bau und eine Grotte darunter. Der obere Bau war als Museum der Klassik bestimmt; er sollte eine Skulpturengruppe des Apoll und der Musen aufnehmen, und seine Architektur folgt idealem römischem Vorbild, wie Rode in seiner Beschreibung von Wörlitz im einzelnen angibt.<sup>72</sup> Die Grotte darunter sollte an ägyptische Kultur erinnern: Sie bildet einen schmucklosen Raum mit einer Kanope in der Mitte und Darstellungen ägyptischer Götter. Das einzige architektonische Element (ein Kamin) besitzt eine ganz gedrungene, grobe tuskisch-dorische Ordnung, die hier Ägypten historisch zugeordnet erscheint. Rode weist darauf hin, daß hinter dem Ensemble eine tiefere Idee stehe, aber zunächst ist das Souterrain auch als Anspielung »auf den ägyptischen Ursprung der Wissenschaften und Künste Griechenlandes« deubar.<sup>73</sup>

Die Dorica vom Parthenon und von Paestum erscheint in Wörlitz nicht, obwohl sie bekannt und in englischen Gartentempeln schon nachgeahmt worden war. Im herzoglichen Garten zu Gotha errichtete Erdmannsdorff bereits vor dem Bau der beiden Tempelchen in Wörlitz einen Tempel der Diana nach altgriechischem Vorbild, wie es Stuart und Revett in den *Antiquities of Athens* darstellen (Abb. 22).<sup>74</sup> In Wörlitz fehlt die altgriechische Dorica, vermutlich weil der Fürst sie zu exzentrisch für sein erlesenes Ensemble fand, weil sie nach damaliger Geschichtstheorie vor der Entwicklung der guten Architektur entstanden war und weil sie nach damaligem Geschmack zu urwüchsig, abschreckend und düster wirkte. In Wörlitz soll-

ten nicht archäologische Kuriositäten zur Schau gestellt werden, sondern klassische Antike im Anschluß an Winckelmann. Mit dem klassischen Griechenland verbanden sich Helligkeit, Klarheit, Sinnenfreude.

Über die Theorie von der Entwicklung der Kunst läßt sich auch die dorische Ordnung der Tempel der Venus und der Flora verstehen. Wohl sollten die Tempelchen an frühe Architektur gemahnen – eine frühe Architektur freilich, die schon zu ihrem Regelmaß gefunden

Abb. 21  
Wörlitz, Pantheon, erbaut  
1795–1797



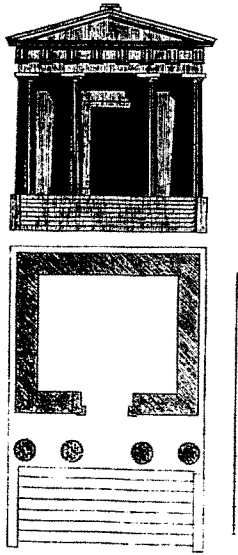


Abb. 22  
Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff, Dorischer Tempel in Gotha, aus: Christian Cay Lorenz Hirschfeld, »Theorie der Gartenkunst«, 5 Bde., Leipzig 1779–1785, Bd. 4, S. 236

hat. Das ist die ideale griechische Architektur, die Shaftesbury schon zu Beginn des 18. Jahrhunderts, noch bevor die Auseinandersetzung mit dem Parthenon und den großgriechischen Tempeln begann, den Engländern zur Nachahmung empfohlen hatte.<sup>75</sup> Sie erschien schön und edel, wenn auch durch Einfachheit gekennzeichnet. Shaftesburys Gedankengut bildete eine wichtige Grundlage für Winckelmann.<sup>76</sup>

Im Kapitel über die Tempel resümiert Hirschfeld im Anschluß an die übliche Entwicklungstheorie bündig die Wirkung der frühen klassischen Architektur: »Im Anfang wählte man die dorische Ordnung, wegen der hohen Einfachheit und des stillen Ernstes, der ihr eigen ist, und der sich nach der Meinung der älteren Baumeister am besten zu Gebäuden dieser Art zu schicken schien.« W. B. Beckers *Taschenbuch für Garten Freunde* beschwört die griechische Stimmung, die über dem ganzen Wörlitzer Park liege: »Wir glauben hier wirklich dem Götterreiche näher zu seyn, das die Griechen über Flüsse, Bäche und andere Gewässer setzten, und wodurch sie dem gemeinsten Dinge ein besonderes Ansehen von Heiligkeit gaben.«<sup>77</sup> 1794 bemerkte der Schriftsteller Friedrich Matthisson, damals einer der meistgelesenen zeitgenössischen Lyriker, daß in Wörlitz »der Freund des Alterthums, beim Anblicke der in Feldern und Hainen zerstreuten Tempel, Denkmäler und Bildsäulen, in die schönen Tage der Griechen zurück versetzt wird.«<sup>78</sup>

Die Rückbesinnung auf die Frühzeit war nicht nur archäologisch und formal gemeint. Sie hatte einen ethischen Hintergrund: Innerhalb der Antike wurde unterschieden zwischen Rom, wo die Sitten verderbt waren und dementsprechend oft Prunk das wahre Ideal von Kunst überwucherte, und der klassischen Epoche der Griechen, die Winckelmann, utopisch verklärend, durch »edle Einfachheit und stille Größe« charakterisierte. Die »attische Reinheit«, die Rode<sup>79</sup> der »tadelhaften Verschwendung« der Römer gegenüberstellte, sollte über den Bereich der Kunst hinaus das gesamte Leben in der griechischen Frühzeit bestimmt haben.

Diese Vorstellung paßt ebenso zu der arkadischen Stimmung wie zu Rousseaus Ideal der Natürlichkeit, die beide die gesamte Wörlitzer Anlage geprägt haben. An Rousseau erinnert in Wörlitz ein Denkmal, das nach dem Vorbild der

Grabstätte im Park von Ermenonville gestaltet ist. Es gilt nach seiner Inschrift demjenigen, der »die Wollüstigen zum wahren Genuß, die irrende Kunst zur Einfalt der Natur« zurückverwiesen habe. »Edel und lauter« nennt Matthisson den Geschmack, der von Wörlitz ausgehe, und vergleicht ihn mit der Wirkung, die Rousseau und Gleichgesinnte ausübten.<sup>80</sup> Die Dorica wurde damals oft mit arkadischer Frühzeit verbunden. Einige Beispiele dafür, neben vielen Tempelchen in Gärten: Das von William Kent entworfene Titelblatt zu John Gays *Poems on several Occasions* (1720) zeigt eine Schäferszene und dahinter einen dorischen Monopteros;<sup>81</sup> James Stuart errichtete um 1765 ein dorisches Tabernakel über dem *Denkmal des Schäfers* im Park von Shugborough, das ein Relief nach Poussins berühmten Bild *Et in Arcadia Ego* (zweite Version) einschließt.<sup>82</sup>

Zum Wörlitzer Garten gehörte auch das Nachvollziehen griechischen Lebens. Seit 1776 wurden am Drehberg Volksfeste veranstaltet, die man seinerzeit als Wiederaufleben der Dionysien oder der Olympischen Spiele verstand.<sup>83</sup> Ende des 18. Jahrhunderts wurde ein Programm von Einweihungen entworfen – wie es hieß, nach dem Vorbild griechischer Mysterienspiele –, das alle »mystischen Grotten« vereinigen sollte. »Beim Venustempel träte der Einzuweihende nach allen Wanderungen und Prüfungen dann zuerst ans Licht.«<sup>84</sup> Ein ähnlicher Weg der Prüfungen führt den Wanderer vom Labyrinth, bereichert um die Weisheiten Gellerts und Lavaters, durch diverse bedrohliche Grotten zur Erlösung im Elysium.<sup>85</sup> Zu den großen Leistungen Rousseaus gehört nach der Inschrift an seinem Wörlitzer Monument auch, daß er »die Zweifler zum Trost der Offenbarung« zurückverwiesen habe. Solche mystischen Weihungsprogramme, heute noch besonders durch Mozarts *Zauberflöte* bekannt, waren damals beliebt. Auch diese Strömung stammt aus England. Ein berühmtes Beispiel dafür bildet der Park von Stourhead. Als ein Zentrum der Mysterien erscheint dort die Grotte unterhalb des Flora-Tempels, in dessen Eingang die Worte der Cumaeischen Sibylle eingemeißelt sind: »Procul, procul este profani« (»Fort, fort, ihr Uneingeweihten«).<sup>86</sup>

Zur geistigen und stilistischen Wende des 18. Jahrhunderts gehörte ebenso wie die archäologischen Entdeckungen die Rückbesinnung

auf die Kunst des Mittelalters.<sup>87</sup> In Deutschland denkt man in diesem Zusammenhang oft zuerst an Goethes begeisterten Hymnus auf Erwin von Steinbach (1772) und an die Entdeckung der Gotik als deutschen Nationalstil.<sup>88</sup> Aber in England und Frankreich setzte das Interesse an der mittelalterlichen Kunst schon früher ein, und auch dort wurde die Gotik als eigener Nationalstil betrachtet.

Die Rückbesinnung auf das Mittelalter hat einiges mit der Wiederentdeckung der griechischen Architektur gemein. In beiden Fällen waren die Monumente nicht, wie Pompeji und Herkulaneum, verschüttet, sondern sichtbar. Sie wurden ignoriert oder wenig beachtet, weil sie ästhetisch abqualifiziert waren. Nun aber richtete sich der Blick zunehmend auf sie, zunächst weniger, weil ihre Schönheit wiedererkannt worden wäre, als weil sie historisches Interesse weckten. Die Parallele ist hier im Hinblick auf die Gleichzeitigkeit der Rückbesinnung sehr pointiert herausgestrichen. Im einzelnen sind die Verhältnisse, wie üblich, sehr unterschiedlich.

Während die großgriechischen Tempel in Italien, um von Griechenland gar nicht zu reden, verlassen abseits der Zivilisation lagen, spielten die mittelalterlichen Monumente immer noch eine so prominente Rolle im öffentlichen Leben, daß sie sich schwerlich ignorieren ließen. Sie befanden sich vielfach inmitten der Städte, bildeten oft deren Zentren; die alten Dome waren unverändert in Funktion, und ihre Instandhaltung beschäftigte sogar über die Zeiten hinweg die Architekten. Viele lokale Reiseführer wiesen auf sie hin und rühmten sie voll Stolz ohne Rücksicht auf die theoretische Reserve.

Die mittelitalienische Architekturtheorie der Renaissance brachte in Verbindung mit der Neuorientierung an der Antike das Verdikt über die »Gotik« auf. Sie warf der »Gotik« vor, in der gesamten Disposition und der Gliederung unharmonisch proportioniert zu sein, zu unstabil und filigran konstruiert und zu üppig geschmückt, insgesamt nicht den Maßstäben der Antike zu folgen. Hinter dieser Kritik standen aber nicht nur die offen artikulierten ästhetischen Kriterien, sondern wohl auch einfach die Ablehnung des Fremden. Einflüsse von Germanen, Goten, Deutschen, Franzosen, Griechen wurden für den Verfall der Kunst nach dem Untergang des Römischen Reiches

verantwortlich gemacht. Barbaren und Fremde erscheinen da fast als synonyme Begriffe. An der Antike interessierte in erster Linie Rom, nicht so sehr, wie wir sahen, Griechenland. Die Renaissance bedeutete für Italien auch eine Rückbesinnung auf das eigene nationale Erbe. Diese Bedeutung konnte sie in den übrigen Teilen Europas weniger gewinnen. Hier bildeten die mittelalterlichen Monumente das einheimische Erbe, und noch lange nach dem Eindringen der Renaissance in humanistische und höfische Kreise blieb ihnen eine gewisse volkstümliche Sympathie.

Die französische Architekturtheorie fand einen eigenen Weg, um die »Gotik« zu retten: Zwar stimmten die Intellektuellen den italienischen Theoretikern völlig darin zu, daß der »gotische« Dekor verfehlt sei, aber die kühne Technik der Konstruktion fand weiterhin viel Bewunderung. Diese theoretische Haltung spiegeln Bauten aus der Ära Franz I. wie etwa St. Eustache, die eigentlich gotisch disponiert und nur antikisch dekoriert sind. Claude Perrault berief sich auf die »Gotik«, um seinen für Frankreich epochalen Portikus der Louvre-Fassade (1667–1774) zu rechtfertigen, und in den Kommentaren zu seiner Vitruv-Ausgabe (1684), die Erdmannsdorff besaß, räumte er ihr einen entsprechenden Stellenwert ein. Da konnte Erdmannsdorff neben den klassischen Regeln auch erfahren: »Le goust de nostre siècle, ou moins de nostre nation, est different de celuy des Anciens, et peut-estre qu'en cela il tient un peu du Gothique.«<sup>89</sup> Um die Mitte des 18. Jahrhunderts wurden sogar Parallelen zwischen gotischer und griechischer Architektur entdeckt. Die enggestellten freistehenden Säulen in den Peristasen griechischer Tempel und im Inneren gotischer Kirchen wurden in Parallele miteinander gesetzt und als ideale Disposition gewertet, während die üblichen Pfeilerkonstruktionen der italienischen Renaissance und ihrer Nachfolge auf Kritik stießen.

Die englische Architekturtheorie des 18. Jahrhunderts fand einen einfacheren, natürlicheren Weg zur »Gotik« als die französische. Sie orientierte sich, wie damals überhaupt die englische Kunsttheorie, weniger an akademischen Traditionen, rationalen Kriterien und hergebrachten Regeln. Sie ließ vielmehr den starken Eindruck gelten, den gotische Bauten offenbar damals ähnlich wie noch heute spon-

tan hervorriefen. Von daher argumentierte sie auch umgekehrt, daß Regelmäß nicht unbedingt das entscheidende Kriterium für die Qualität von Kunst bilde, daß sogar – wie Shakespeares Dramen zu beweisen schienen – gerade die Durchbrechung der Regeln ergreifende Effekte erzeugen könne.

Auf dieser Haltung basierte auch die Vorliebe für die bewußt unregelmäßigen Parkanlagen, die sich damals allenthalben in England verbreiteten. Ihre natürliche Erscheinung wurde geradezu paradigmatisch für eine ganze Lebensweise in Kontrast zu den künstlich abgezirkelten Gärten französischer Art gestellt. Aus der Sicht der inzwischen gewohnten Klassik erschien die Gotik auch in England skurril, aber man goutierte doch ihre pittoresken Reize. Und man verstand, daß zwei unterschiedliche Einstellungen für den Zugang zur Klassik und zur Gotik nötig seien: »One must have taste to be sensible of the beauties of Grecian architecture, one only wants passions to feel Gothic« (Horace Walpole).

Während die griechischen Tempel nach ihrer Entdeckung schnell sinnvoll historisch eingeordnet wurden, blieben die Vorstellungen davon, was »Gotik« als Epoche eigentlich bedeuten sollte, bis ins späte 18. Jahrhundert höchst nebelhaft. Maßgeblich blieb weiterhin die Geschichtskonzeption, die in der italienischen Renaissance entstand. Demnach wurde die Gotik von den Germanen, speziell den Goten, erfunden und von Nordeuropa nach Italien eingeschleppt, als sie das Römische Reich vernichteten. Die barbarischen Baugewohnheiten hielten an, bis sich die Italiener von ihnen in der Renaissance befreiten. »Gotik« meinte also das gesamte Mittelalter. Die Epoche, die wir heute als Romanik kennen, war stillschweigend eingeschlossen. Aber sie wurde in der Vorstellung von der Erscheinung der Gotik kaum berücksichtigt. Obwohl mit »Gotik« das gesamte Mittelalter gemeint war, charakterisierte man sie allgemein durch die Elemente dessen, was wir heute Gotik und meist noch eingeschränkter Spätgotik nennen.

Allmählich setzten im Verlauf des 18. Jahrhunderts neue Überlegungen zur historischen Einordnung der »Gotik« ein. Aber dazu stützte man sich noch nicht auf die überlieferten Daten einzelner Bauten, obwohl das durchaus möglich gewesen wäre. Wann der Dom von Pisa, die

Abtei von Cluny oder die Kathedrale von Reims entstanden, war über die Zeiten hinweg bekannt. Das wesentliche Kriterium war vielmehr, so scheint mir, neue Fremdlinge zu finden, die für den ungewohnt wirkenden Stil verantwortlich gemacht werden konnten. Die Germanen waren schließlich nur den Italienern fremd. England, Frankreich und Deutschland hingegen entdeckten nun die Sarazenen als Erfinder der Gotik.<sup>90</sup> Die allgemeine Ausweitung des Interesses an fremdartigen Kulturen im 18. Jahrhundert erstreckte sich auch auf die Araber. Für die Rolle als Erfinder der Gotik eigneten sie sich wohl wegen des reichen, aus europäischer Warte bizarren Dekors und der filigranen Formen ihrer späten Architektur, obwohl hier natürlich die Zeit der Völkerwanderung gemeint war, als Mohammed noch lebte. »Sarazenisch« oder »arabisch«, hieß es oft, sollte man statt »gotisch« sagen. Schon 1697 spannte John Evelyn, und dann ganz ähnlich die Autoren der *Encyclopédie*, den Bogen noch weiter. Sie meinten, die »Gotik« habe den klassischen Stil verdrängt, als die Barbaren die zivilisierte Welt überrannten: Vandalen und Goten von Norden her, von Süden und Osten Araber und Mohren.<sup>91</sup>

Herder, der sich schon 1766 davon überzeugt hatte, daß die Gotik aus Asien stamme, begagnete der stürmischen Begeisterung des jungen Goethe für die Gotik als deutschen Nationalstil mit dem Anspruch, erst einmal zu untersuchen, wo die »Gotik« wirklich entstanden sei; und die Anregung zur historischen Reflektion führte den abgeklärten Goethe zu einer geistigen Wende, so daß er sich 1810 über die falsche Eingemeindung nur noch wundern konnte: »Am wunderbarsten kommt mir dabei der deutsche Patriotismus vor, der diese offenbar sarazenische Pflanze als aus deutschem Grund und Boden entsprungen gern darstellen möchte.«<sup>92</sup>

Inzwischen nahm die historische Betrachtung der mittelalterlichen Kunst aber wieder eine andere Richtung. Seroux d'Agincourt stellte eine Baugeschichte zusammen, die das Mittelalter nach Monumenten differenziert vorführt und untersucht.<sup>93</sup> Erdmannsdorff bewies bereits 1789 die Fähigkeit, historische Zeugnisse zum Ausgangspunkt einer Stilgeschichte zu nehmen. Unvoreingenommen bemerkte er damals in Ravenna vor den Monumenten des Gotenführers Theoderich: »Die Gothen brachten gewiß keine

Baukunst mit sich, denn hier ist gewiß nichts von dem, was wir gemeinlich Gothischen Stil heißen; sondern Form und Verhältnisse in der Masse des Ganzen, die der edlen Architektur nahe kommen.«<sup>94</sup>

Ungeachtet der Theorien über die Entstehung erschien die »Gotik« allenthalben als lebendiges Zeugnis der eigenen Vergangenheit, als Stil der Troubadoure, der Ritter und des Mönchtums. Das Mittelalter weckte im Laufe des 18. Jahrhunderts zunehmend Interesse. Historische Zeugnisse dieser Zeit wurden allmählich gesammelt, besonders in England und in der Schweiz. Mittelalterliche Dichtung wurde entdeckt oder, wie man sagt, gefälscht (James Macpherson, *Ossianische Gesänge*, 1760–1763) oder in neuer Form nachgeahmt (Horace Walpole, *The Castle of Otranto. A Gothic Novel*, 1764). Im Umkreis Lavaters, dem man im Wörlitzer Park ein Denkmal setzte, wurde die Manessische Handschrift gefunden.

Das Mittelalter galt auch im 18. Jahrhundert trotz des wachsenden Interesses an ihm gewöhnlich als eine dunkle Epoche, in der noch rohe Formen von Liebe, Kampf und Aberglauben die Gesellschaft bestimmten, so wie es Shakespeare in seinen Dramen darzustellen schien. Mit mittelalterlicher Kunst verband sich seit der Renaissance nicht nur das rational stilisierte Verdikt der Regelwidrigkeit, sondern allgemein die Vorstellung von Primitivität, von Grobheit und naiver Naturnähe im Unterschied zu Kultiviertheit. Das zeigte sich im normalen Sprachgebrauch an der Gleichsetzung von »gotisch« und »bäurisch« und in der Theorie an dem Gedanken, die gotische Architektur mit der freien Natur in Verbindung zu bringen: Während der antike Tempel aus der Urhütte abgeleitet wurde, soll die gotische Architektur aus lebenden Bäumen entstanden sein, deren Zweige sich in der Höhe wie Spitzbögen und Gewölbe verbinden.<sup>95</sup>

Was dem Mittelalter im 18. Jahrhundert Anziehungskraft verlieh, war gerade die vermeintliche Einfachheit, Naivität oder Ursprünglichkeit seiner Lebensformen. Sie trafen sich mit Rousseaus Ideal einer Rückkehr zur Natur, das damals, wie wir sahen, auch die Sicht auf die Antike beeinflusste. Hierin liegt wohl ein zentrales geistiges Tertium comparationis für das gleichzeitige Aufleben des Neoklassizismus und der Neugotik. Das Mittelalter erschien,



Abb. 23  
John Vanbrugh, *Vanbrugh House*,  
Greenwich

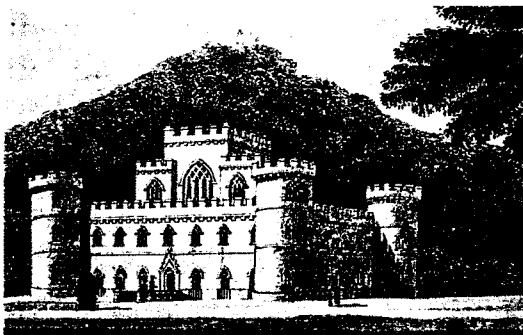


Abb. 24  
John Vanbrugh und Roger Morris,  
*Inveraray Castle*

wenn es einmal erlaubt ist, Winckelmanns Begriffe variiert darauf anzuwenden, einfältig und groß, aber nicht edel und still.

Während die griechische Antike einer arkadisch verklärten Frühzeit hell und sinnenfroh schien, verband sich die Gotik ähnlich der Vorzeit der antiken Klassik mit düsteren und mystischen Gefühlen. In diesem Sinn noch weitere Fäden knüpfend, schrieb Friedrich Reil zu Franz von Anhalt-Dessau: »Man könnte sagen, wie sein Baustil war auch seine Religion eine Verschmelzung des dunkelgehaltenen, gemüthlich-erhabenen Gothischen mit dem hellen und heiteren Griechischen, wie denn das Christenthum eine Vereinigung des orientalischen Gefühls mit dem griechischen Sinne genannt worden ist.«<sup>96</sup>

Wenn man einen Beginn der Neugotik gegenüber dem schwachen Weiterleben alter gotischer Strömungen fixieren will, so kommt als Protagonist am ehesten ausgerechnet der berühmte Architekt monumentaler barocker Anlagen John Vanbrugh in Betracht.<sup>97</sup> Er baute zunächst ein Gartenhaus (Belvedere von Claremont, Surrey, 1715) und ein großes Lagerhaus (Chatham Dockyard, 1717) in mittelalterlich wirkenden Formen und dann sein eigenes Haus in Greenwich nach der Art eines mittelalterlichen Kastells (1718/19; Abb. 23). Die ausgefallene Idee machte sogleich Schule im englischen Hochadel. Viele brauchten nun Schlösser, die wie mittelalterliche Ritterburgen aussehen sollten.

Abb. 25  
Sanderson Miller, Hagley Hall,  
Worcestershire, Gartenhaus



Abb. 26a  
Horace Walpole, Strawberry Hill,  
Middlesex



Abb. 26b  
Horace Walpole, Strawberry Hill,  
Middlesex, Bibliothek

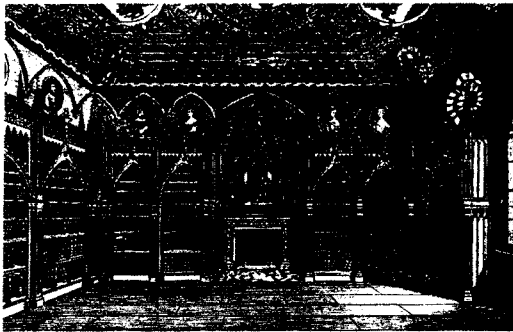
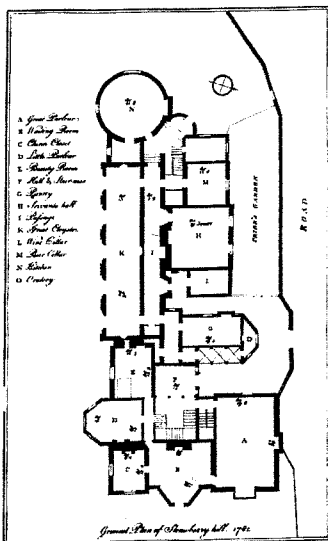


Abb. 26c  
Horace Walpole, Strawberry Hill,  
Middlesex, Grundriß



Aus der Warte der italienischen Klassik wirken sie manchmal eher wie Theaterkulissen als Wohnsitze, aber das Flair von Disneyland, das sie ausstrahlen, hat nördlich der Alpen eine Vorgeschichte, die zumindest bis in die Renaissance zurückreicht. Das Schloß von Chambord, das Franz I. errichten ließ, oder noch viel mehr Wollaton Hall, 1580 von Robert Smythson begonnen, bilden den Stil so phantastischer Anlagen wie Inveraray Castle vor, dem Sitz des Herzogs von Argyll, den schon Vanbrugh plante, aber erst Roger Morris 1745–1760 ausführte (Abb. 24). Ein reines Phantasiegebilde ohne praktischen Nutzen wie Aske Hall Temple (um 1745 von Daniel Garret nach William Kent errichtet) unterscheidet sich davon in der äußeren Erscheinung kaum. Das exzentrische Ensemble von Alnwick Castle in Northumberland bildet ein prominentes Beispiel dafür, daß auch alte Burgen in einem »ancient saxon-gothic stile« restauriert und innen im klassisch modernen

Stil mit allem Komfort hergerichtet wurden (1750–1752).

Das Gartenhaus, das Sanderson Miller 1747 im Park von Hagley in Gestalt einer gotischen Ruine errichtete (Abb. 25), charakterisierte Horace Walpole mit den Worten: »it has the true rust of the Baron's Wars«.98 Die äußere Erscheinung solcher Gebäude sollte in erster Linie Vorstellungen vom mittelalterlichen Leben wecken. Es ging weniger darum, präzise Stilelemente um ihrer selbst willen zu imitieren. Davon zeugt auch die Mischung uneinheitlicher Formen in Batty Langleys illustrierter Anweisung für den Neugebrauch gotischer Stilformen (1741/42).99

Horace Walpole, der Schöpfer des Schauerromans, der *gothic novel*, verhalf der Neugotik zu weiterer Popularität mit dem Bau seines Wohnsitzes von Strawberry Hill (1753–1776; Abb. 26 a–c) und seiner umtriebigen Public Relations dafür.100 Das Haus liegt nahe bei London in malerischer Landschaft an der Themse. Der Grundriß wirkt verschachtelt und uneinheitlich, weil ein altes Haus in den Neubau einbezogen und fortwährend erweitert wurde. Trotzdem erhielt die Hauptfassade, die auf den Park blickt, eine gewisse Symmetrie. Innen gleicht die Disposition des Hauptbaus einigermaßen normalen englischen Landhäusern. Dazu gehört etwa auch ein zentrales Treppenhaus. Hinten schließt an den Hauptbau eine große Galerie an, ein Element, das sonst eher für Schlösser verwandt wurde. Die Formen des Hauses, innen wie außen, sind durchgehend spätgotisch, zumeist vom *Perpendicular Style* abgeleitet.

Im Unterschied zu Vanbrugh strebte Walpole eine Annäherung der Bauformen an den gotischen Stil an. Er polemisierte gegen die Vermischung von Stilen: *bastard gothic* nannte er Langleys Traktat. Um zu größerer Stilreinheit zu gelangen, konstituierte er ein »Committee on Taste«, das den Bau seines Hauses lenken sollte, und trug bewundernswerte Beispiele der Gotik zusammen. In seinen Briefen kennzeichnet er entsprechend den Stil der Formen seines Hauses: »in the Westminster Abbey style« oder »good king James the first Gothic« etc. Der 1776 an die Galerie angebaute Beauclerc Tower ahmt nach Walpole »einen dieser dünnen flämischen Türme des 14. Jahrhunderts nach«. Gewöhnlich spielte der Kontext, aus dem die Formen stammten, bei der neuen Eingliederung

keine Rolle: Mehrere Kamine sind nach dem Vorbild prominenter Grabmonumente gestaltet.

In Strawberry Hill bewahrte Walpole eine Sammlung von Raritäten aller Art, darunter auch Gemälde und Kunstgewerbe, Waffen, zudem eine umfangreiche Bibliothek. Der Kontrast zwischen den Sammlungsstücken und der gotischen Ausstattung der Räume störte Walpole nicht: »Would our ancestors, before the reformation of architecture, not have deposited in their gloomy castles antique statues and fine pictures, beautiful vases and ornamental china, if they had possessed them?« Strawberry Hill stand zur Besichtigung offen (nach Voranmeldung). Walpole publizierte in eigener Druckerei Kataloge des Hauses und der Sammlung (1774, 1784).<sup>101</sup> Das Vorwort der Kataloge ist nur kurz, aber sehr aufschlußreich für Walpoles Haltung. Er schützt keine ästhetischen Richtlinien vor, um sein »small capricious house« zu rechtfertigen. Im Gegenteil zieht er sich auf den ebenso liberalen wie vornehmen Standpunkt zurück, er habe nur seinem eigenen Geschmack gefallen und seine eigenen Visionen realisieren wollen. Der »phantastische Bau« bilde die Szenerie, die den Autor des *Castle of Otranto* inspirieren würde.

Die Unbefangenheit, mit der hier der private Spleen zur Leitlinie erhoben wird, gehörte anscheinend generell zur Kultur der englischen Neugotik. Hinter dem Interesse am Mittelalter stand weniger eine normative Ästhetik als ein gewisser Sinn für Skurrilität. Er äußerte sich ähnlich in der Freude an anderen Exotismen, wie sie die Zeugnisse fremder Kulturen darstellten, speziell Chinas. Die Chinoiserie fand auch in Strawberry Hill ihren Platz. Diesen Sinn für Skurrilität bringt die zeitgenössische englische Literatur mehrfach zum Ausdruck, insbesondere Laurence Sterne in seinem chaotischen Roman *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, der ab 1759 in Serie zu erscheinen begann und ein riesiger Publikumserfolg wurde.<sup>102</sup>

Zur Orientierung am englischen Stil gehörte in Deutschland auch die Rezeption der Neugotik.<sup>103</sup> Friedrich der Große ließ in Potsdam ein neugotisches Monument errichten, das Nauener Tor (1755). Franz von Anhalt-Dessau wurde in England gerade von der Neugotik angezogen. Er lernte auch die Geisteshaltung kennen, die dahinterstand: Laurence Sterne, der

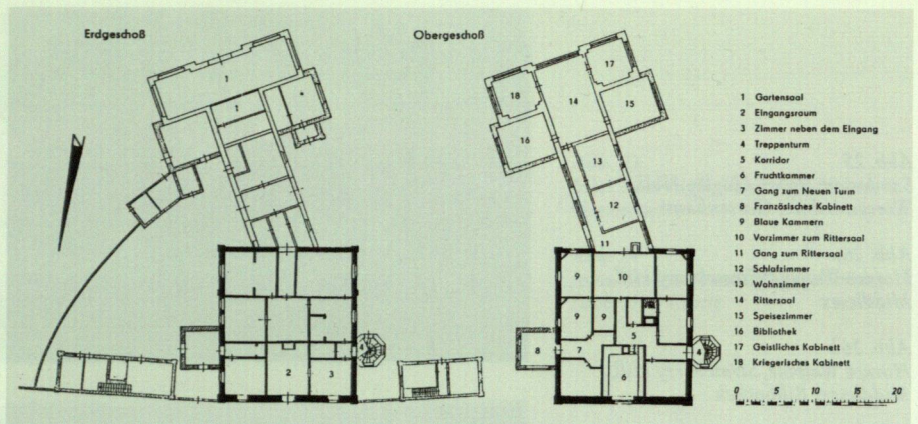


Abb. 27a  
Wörlitz, Gotisches Haus, Grundriß

Abb. 27b  
Wörlitz, Gotisches Haus, Nordwest-  
fassade

Abb. 27c  
Wörlitz, Gotisches Haus, Südwest-  
fassade



sich anscheinend ähnlich exzentrisch verhielt wie er schrieb, war sein Begleiter in England.<sup>104</sup> Auf diesem Gebiet fühlte sich der Fürst nach seiner Reise kompetent. In einem Gespräch mit Friedrich Reil beurteilte er Goethe: Als Kunstkennner und Antikenliebhaber 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.«<sup>105</sup>

Der Fürst wollte sogar ursprünglich das Wörlitzer Schloß im gotischen Stil errichten.<sup>106</sup> Nachdem ihn sein Sinn für Schicklichkeit und Erdmannsdorff von diesem Gedanken abgebracht hatten, errichtete er statt dessen, sobald das Schloß fertiggestellt war (1773), das Gotische Haus im Wörlitzer Garten.<sup>107</sup> In den folgenden Jahren entstanden dort und in der



Umgebung weitere neugotische Bauten: betont einfach gehaltene Nutzbauten wie das Küchengebäude, der Marstall, das Gestüt Luisium oder der Kuhstall in Schochs Garten und einfache Gasthäuser oder Jagdhäuser.<sup>108</sup> Hier erscheint die Gotik als einfacher, ländlicher, urwüchsiger Stil.

Das Gotische Haus in Wörlitz (Abb. 27 a–d) steht dagegen offenkundig in der Nachfolge von Strawberry Hill.<sup>109</sup> Ähnlich Strawberry Hill ist die Lage des Hauses im Garten mit Blick auf einen Fluß (Abb. 27 b); ähnlich Strawberry Hill entstand es an Stelle eines älteren Anwesens und wurde im Laufe der Zeit um Anbauten erweitert (bis 1813). Zunächst erhielt es wie ein ziemlich gewöhnliches Wohnhaus einen quadratischen, symmetrisch aufgeteilten Grundriß, dann wurde es malerischer, vielfältiger und unsymmetrisch: Ab 1785 baute man an die Seitenflanken Türme an, links einen reich dekorierten mit hohem spitzen Helm, rechts einen weniger auffälligen für die Treppe, und an die Rückseite anschließend entstand ähnlich der Galerie in Strawberry Hill ein langgestreckter Anbau, der ohne praktische Notwendigkeit schräg zum Kernbau gestellt wurde. 1811–1813 folgten die seitlichen Flügelbauten.

Auch für die Gestaltung des Gotischen Hauses wurden konkrete Vorbilder ausgewählt, um

den gotischen Stil richtig nachzuahmen, und auch hier wurde keine Rücksicht auf deren ursprünglichen Zusammenhang genommen: Die Fassade bildet eine bis in einzelne Formen hinein wörtliche Reprise der Fassade der Kirche der Madonna dell'Orto in Venedig (Abb. 27b, 28). Der auffällige Treppenturm ist vom großen Erker der Südwand des Breslauer Rathauses angeregt (vgl. Kat.-Nr. 234, 235).<sup>110</sup> Die Front des rückwärtigen Flügels folgt märkischen und norddeutschen Vorbildern (Abb. 27c). Die Innendekoration hält sich wohl eher an Strawberry Hill oder Langleys Traktat.

Das Vorzimmer zum Rittersaal vermittelt einen Eindruck davon, was die historischen Vorstellungen von der Gotik prägte, als das Gotische Haus entstand (Abb. 27d): 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 gegenwärtigen Verständnis sind. Bezeichnend für den sakralen Charakter, der damals den Eindruck von der Gotik bestimmte, ist, daß nur Kirchen dargestellt sind. Ihre Auswahl folgt nicht den Kriterien, die heutige Kunsthistoriker anlegen würden, um die gotische Baukunst exemplarisch zu veranschaulichen. Nur eine der französischen Kathedralen, die nach heutiger

Abb. 27d  
Wörlitz, Gotisches Haus, Kirchensaal



Auffassung die Entwicklung prägten, ist berücksichtigt: Notre-Dame in Paris. Es fehlen das Straßburger Münster, das Goethe so begeisterte, oder der Kölner Dom, der im 19. Jahrhundert zum Nationaldenkmal stilisiert wurde. Statt dessen erscheinen die Dome von Florenz und Mailand<sup>111</sup> und vor allem englische Kirchen: Westminster Abbey in London, die Kathedralen von Lincoln und York und dann, charakteristisch für die damalige Verbindung von Gotik und Ruine, zwei Ruinen – diejenige von Fountains Abbey und die nahe bei ihr gelegene von Kirkstall Abbey. Fountains Abbey bildet ein berühmtes frühes Beispiel für die Konservierung von Ruinen als malerischer Gartenkulisse. William Aislabie gelang es 1768 nach langen vergeblichen Bemühungen seines Vaters, die Abtei zu erwerben und als Blickpunkt in seinen Park von Studley zu integrieren.

Wie Strawberry Hill diente das Gotische Haus zugleich als Wohnsitz für den Bauherrn (der Fürst residierte lieber hier als im Schloß) und als Museum. Das Museum barg, auch hierin Strawberry Hill ähnlich, eine historische Sammlung von Artefakten, um nicht den Begriff Kunstsammlung zu gebrauchen, der nach damaligem Verständnis nur teilweise angemessen wäre. Den Katalog besorgte August Rode.<sup>112</sup> Neben diversen Kuriositäten trug der Fürst alte deutsche Gemälde zusammen, wenn auch noch keine Sammlung Boissérée. Den Höhepunkt bilden aus heutiger Sicht die alten Glasfenster, die Franz mit Hilfe von Lavater in der Schweiz erwarb. Das Gotische Haus imitiert nicht einfach Strawberry Hill. Neu ist die Ausdehnung der stilreinen Nachahmung relativ kleiner Vorbilder für einzelne dekorative Elemente, Kamäne etwa, auf ganze Bauteile und besonders die Adaption der gesamten Fassade der Madonna dell'Orto (Abb. 28). Neu ist vor allem, daß Sammlung und Haus mehr zusammenstimmen. Beide sind nach damaligem Verständnis gewissermaßen gotisch.

Das Gotische Haus bildete einen Höhepunkt des Wörlitzer Gartens. Viele Beschreibungen geben den Eindruck wieder, den es seinerzeit hinterließ. Bei aller Bewunderung für die Anlage kamen die Betrachter nicht etwa auf die Idee, der Gotik künstlerische Anerkennung zu zollen. August Rode 1798: »Man bemerkt daran all das Mühsame, Gezierte, Seltsame und einigermäßen Abentheuerliche, nebst der unbe-

schreiblichen Verschwendung der Arbeit, so dem sogenannten gothischen Geschmacke eigen ist.«<sup>113</sup> Die Beschreibungen berücksichtigen gewöhnlich auch nicht die sorgfältige Auswahl der Vorbilder für den Bau. Ihre Bewunderung gilt der Konsequenz, mit der die Gotik rezipiert schien, und dem Zusammenstimmen der Sammlung mit dem Haus. Charles Joseph de Ligne 1799: »alles ist da so consequent, daß man sich um dreihundert Jahre jünger glaubt.«<sup>114</sup>

Auf diese Weise erschien das Gotische Haus geeignet, die Phantasie dazu anzuregen, eine Vorstellung der vergangenen Zeiten zu bilden. Für Rode trug es »ganz das Gepräge jener Jahrhunderte des Aberglaubens, der Zwietracht und der Galanterie, worin hauptsächlich die doppelte Ritterpflicht galt«, und erschien »gleichsam mit tausend Erinnerungen aus jenen finsternen Zeiten der Pfaffenherrschaft und des Ritterschwinds überschattet.«<sup>115</sup> Charles Joseph de Ligne zog eine Parallele zum Charakter des Fürsten: »Ritterwert und Rittertreue« habe er zum Erbteil erwählt.<sup>116</sup> Über den Eindruck, den die Außenansicht machte, schreibt Beckers *Taschenbuch für Garten Freunde* (1795): »Man denkt an die Vesten und Burgen der Ritter, wenn man zu diesem Gebäude kömmt, wie sie mit ihren Knappen und ihrem Heere von Schildträgern auszogen, oder sich selbst in ihren Vesten verwahrten«,<sup>117</sup> und im Stil dieser Phantasien geht es noch lange weiter. Im Inneren des Hauses wurde »die Erinnerung nur noch lebhafter«. Hinzu kam »the delightful horror«, die Kulmination des Sublimen. Gleich beim Eintritt wurde der Besucher durch zwei Harnische empfangen, aber nicht wie üblich künstlich aufgestellt, sondern auf dem Boden liegend, so daß sie täuschend ähnlich »wie todtte Ritter ausgestreckt« wirkten.

Carl August Boettiger betrachtete die ganze Anlage am kühlsten und kritischsten.<sup>118</sup> Er geriet über der Außenansicht noch nicht in so schwärmerische Stimmung wie Becker. Mehr als die Vorderansicht, die er »kahler und eintöniger« fand, reizte ihn die »hintere, mannigfaltiger aufgeputzte und durch Türmchen, ausgezackte Fenster und Türbögen und hunderterlei gotisch-sarazenisches Schnörkelwerk kraus und bunt zusammengewürfelte Fronte«. Aber beim Eintritt übten die ausgestreckten Rüstungen auf ihn eine ähnlich intensive Wirkung wie auf Becker aus: »Dies versetzt gleich in die



Abb. 28  
Venedig, S. Maria dell'Orto, Fassade

rechte Stimmung: du wandelst hier in lauter Denkmälern altdeutscher Vergangenheit! Tische, Stühle und alle übrigen Gerätschaften sind mit unglaublichem Studium hier in Einklang und Übereinstimmung gebracht. Alles ist in vieleckigen, pyramidaisch zulaufenden Zickzack zierlich und doch mit Masse verschnörkelt. Es ist der höchste Geschmack im Ungeschmack.« Trotz seiner ästhetischen Reserve bewunderte Boettiger das Gotische Haus:

»Fast jeder Hof hat seine eigenen Kunstkammern und Rüstkammern. [...] So sind, der großen Dresdner und Berliner Sammlungen nicht zu gedenken, in Gotha und Cassel eigene Kabinette für solche Merkwürdigkeiten, die aber [...] nur immer mit spöttischem Lachen gezeigt und viel zu sehr verachtet werden [...]. Wie weit zweckmäßiger ist aber der Gedanke des Fürsten v. Dessau, für alle dergleichen Sachen, die für die noch mit so mancher Dunkelheit behaftete Kunstgeschichte des 15. und der folgenden Jahrhunderte bei aller Unscheinbarkeit und Geschmacklosigkeit oft unschätzbare Belege des Kunstsinns unserer Vorfahren enthalten, ein eigenes Haus zu erbauen, das sogleich durch sein gotisches Ansehen dem Eintretenden sagt: hier findest du nichts Transalpinisches, hier ist alles teutsche, nordische Art und Kunst, hier wandelst du unter den Trümmern und Liebhabereien deiner Vorfahren. Dadurch steht nun alles an seinem Orte, und der ekle Geschmacksmäkler muß hier wenigstens dulden, was er neben Werken besserer Zeiten unausstehlich gefunden haben würde.«<sup>119</sup>

Boettigers Urteil mag im einzelnen nicht durchgehend stimmig sein, aber es zeugt davon, wie die hergebrachten ästhetischen Normen allmählich durch historische Relativierung ihre absolute Geltung verloren, auch wenn die herkömmliche Sicht noch den Geschmack bestimmte. Die altgriechischen Tempel bewirkten eine ähnliche Wende. Goethe überwand das Erstaunen über die Tempel von Paestum, indem er den abschreckenden Eindruck, den sie 1787 auf ihn ausübten, durch lange Gewohnheit erklärte:

»Denn wie die Jahrhunderte sich aus dem Ernsten in das Gefällige bilden, so bilden sie den Menschen mit, ja sie erzeugen ihn so. Nun sind unsere Augen und durch sie unser ganzes Wesen an schlankere Baukunst hinangetrieben und entschieden bestimmt, so daß uns diese stumpfen, kegelförmigen, enggedrängten Säulenmassen

lästig, ja furchtbar erscheinen. Doch nahm ich mich bald zusammen, erinnerte mich der Kunstgeschichte, gedachte der Zeit, deren Geist solche Bauart gemäß fand, vergegenwärtigte mir den strengen Stil der Plastik, und in weniger als einer Stunde fühlte ich mich befreundet [...].«<sup>120</sup>

Auch von anderer Seite relativierte sich der klassische Maßstab so, daß sich die Wirkung des Gotischen Hauses trotz des mittelalterlichen »Ungeschmacks« künstlerisch würdigen ließ. Das angenehme Vergnügen am Schönen, durch Harmonie und Regeln erzeugt, wurde nicht mehr als ausreichend empfunden. Gegenstände, die verdienten, als schön qualifiziert zu werden, sollten lebhaftere Gefühlsbewegungen erregen.<sup>121</sup> In diesem Sinn apostrophierte schon François Fénelon das Phänomen: »Le beau qui n'est que beau [...] n'est beau qu'à demi.« Noch breiter und akzentuierter als in Frankreich setzte sich das »Sublime« als ästhetische Kategorie während des 18. Jahrhunderts in England gegen die akademische Tradition durch. Die Gotik, und ebenso wieder die altgriechischen Tempel, konnte als »sublim«, überwältigend, empfunden werden. Durch Überraschungseffekte wie die beiden liegenden Rüstungen im Gotischen Haus ließ sich der starke Eindruck steigern.

Die Emotionalisierung der Kunsttheorie ging von dem Bedürfnis nach Unterhaltung aus, die die Langeweile der Muße vertreibt. In der englischen Gartenkunst kommt dieser Hintergrund besonders deutlich zum Ausdruck. Davon zeugen auch die zeitgenössischen Besprechungen des Wörlitzer Gartens. Die gleichzeitige Rezeption von Gotik und Antike mochte der äußeren Form nach der normativen Ästhetik widersprechen, aber sie war kohärent im angestrebten Effekt der gepflegten Unterhaltung. Auch die Antike war in diesen »Lustgefilden«, wie Boettiger beschreibt,<sup>122</sup> weniger dazu bestimmt, die Ratio künstlerischen Sachverständes anzusprechen, sondern sollte ebenso wie die gotischen Anlagen Emotionen wecken. Bei einer Bootspartie auf den Kanälen zwischen den Spazierwegen, auf denen sich »Lustwandelnde« ergingen, erschien Boettiger der ganze Garten wie ein »ungeheueres Operntheater«. Die Tempel, Grotten, mit Baumgruppen besetzten Altarhügel wirkten wie Kulissen. Alles sei »absichtlich auf Operndekoration berechnet und der Charakter der [einzelnen] Anlage oft dem Effekt [des Ganzen] aufgeopfert«.

In der Architektur und den bildenden Künsten wurden Rangunterschiede zwischen den Genres traditionell danach getroffen, ob sie mehr unterhaltenden oder repräsentativen Charakter besaßen. Letztlich im Anschluß an Alberti, aber mit starkem Akzent auf der Ungebundenheit im privaten Bereich, riet Inigo Jones zu entsprechender Differenzierung in der architektonischen Gestaltung: An den Fassaden von Häusern und überhaupt in der Öffentlichkeit sollte man Gravität zur Schau stellen; hier hatte sich der Dekor nach den Regeln zu richten, statt den Emotionen zu folgen. In Privaträumen oder Gartenlauben dagegen sei es angebracht, die Phantasie anzuregen und frei spielen zu lassen, wie es die Natur selbst oft verschwen- derisch tue, um uns zu unterhalten, zu überraschen, zum Lachen, zur Besinnung oder zum Erschrecken zu bringen.<sup>123</sup>

Die Tradition, die Jones vertrat, behielt vielfach Geltung. Der vorhin mehrfach zitierte Charles Joseph de Ligne empfiehlt in seinem Buch über europäische Gärten, Stil und Aufwand von Residenzen nach dem Rang der Bauherren zu differenzieren.<sup>124</sup> Die Ränge sind für ihn, in absteigender Reihenfolge: regierender Herr, Mann von großem Rang, Staatsmann, reicher Edelmann. Dem regierenden Herrn gebührt ein Palast aus Quadersteinen (die hier wohl für »klassisch« stehen); zum Mann von großem Rang gehört ein Schloß mit vier Türmen und einer Zugbrücke, nur verputzt, anscheinend etwas mittelalterlich geprägt; für die übrigen reichen *maisons de plaisance* und Landhäuser.

Die englischen Schloßherren des 18. Jahrhunderts waren meist Privatiers. Als solche konnten sie sich leisten, in Phantasieburgen zu residieren. Am Schloß dagegen erschien der gotische Stil unangemessen; hier war die Rezeption der Klassik als Ausdruck der Würde des Fürsten nötig. Im Park waren jedoch alle Freiheiten erlaubt, soweit sie zur gepflegten Unterhaltung beitragen. Und selbst im Schloß konnte die Antikenrezeption spielerische Formen annehmen, wenn sie den offiziellen Bereich verließ. Im Flur, der die Privatzimmer im Obergeschoß des Wörlitzer Schlosses miteinander verbindet, stehen vorzüglich gearbeitete Kopien römischer Sarkophage (aus Holz, aber ursprünglich steingrau gestrichen), die als Behältnisse für das Nachtgeschirr dienten: »worein die Commo-

ditäten gesetzt, und, vermittels einer Winde, in das Souterrain hinabgelassen werden«,<sup>125</sup> damit das Dienstpersonal sie entleerte. Eine ähnlich sinnige Kopie eines antiken Sarkophags überraschte im Garten den Wanderer, der dort durch andere Grabmäler auf Besinnlichkeit eingestellt war, wie Beckers *Taschenbuch für Garten Freunde* ausführt:

»Wir glauben hier ein Begräbnis eines armen Einwohners zu sehen, den die ins Innere geflüchteten armen Wilden an dieses äußerste Ende begraben, und dem sie dieses Denkmal aus Wehmut errichtet haben. Man nähert sich dieser Stelle mit einem ernsten und unruhigen Gefühl; und dieser Sarkophag ist – die Bedeckung einer Eisgrube. Man wird in der That überrascht, wenn man an einem Orte, wo man nichts dergleichen vermuthet, etwas trifft, was gegen den vorigen Eindruck so sehr contrastirt, und statt der vorigen feierlichen Empfindung, Lachen und Vergnügen erregt. Dies ist aber auch eine große Kunst des Gartenkünstlers, daß er uns durch Formen täuscht, und unter denselben selbst nützliche und vergnügende Anstalten verbirgt.«<sup>126</sup>

Eine ähnliche Differenzierung im Gebrauch der Stile wie in Wörlitz kehrt noch bis zum Ende der Gründerzeit in reichen bürgerlichen Wohnhäusern wieder: Der Empfang als der offizielle Trakt ist da oft klassisch gehalten, während die Privaträume altdeutschen – »gotischen«, wie man im 18. Jahrhundert sagte – oder barocken Stil annehmen. Obwohl sich inzwischen längst keine ästhetischen Normen mehr abzeichnen, wird immer noch gewichtig zwischen Kunst und Unterhaltung wie zwischen Ernst und Unernst unterschieden. Diese Unterscheidung wirkt sich auf die Betrachtung der Neugotik des 18. Jahrhunderts gelegentlich so aus, daß den Vertretern der normativen Ästhetik, speziell den französischen Akademikern, die »serious judgements« zugesprochen werden, während die freimütige Freude am Pitoresken, wie sie auch Horace Walpole vertrat, nur als »popular view« erscheint.<sup>127</sup>

- 1 E. P. Riesenfeld, *Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff, der Baumeister des Herzogs Leopold Friedrich Franz*, Berlin 1913, S. 41–67; H.-J. Kadatz, *Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff*, Berlin 1986, S. 64 ff.; *Die Kunstdenkmale des Landes Anhalt*, Bd. 2, 2: *Stadt, Schloß und Park Wörlitz*, bearb. von M.-L. Harksen, Burg 1939; Katalog *Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff. Zum 250. Geburtstag*, Staatliche Schlösser und Gärten Wörlitz · Oranienbaum · Luisium, Wörlitz 1986; M.-L. Harksen und R. Alex, *Schloß Wörlitz*, Führer der Staatlichen Schlösser und Gärten Wörlitz · Oranienbaum · Luisium, 3. Aufl., Wörlitz 1989; R. Alex und P. Kühn, *Schlösser und Gärten um Wörlitz*, 3. Aufl., Leipzig 1995; N. Eisold, *Das Dessau-Wörlitzer Gartenreich. Der Traum von der Vernunft*, Köln 1993.
- 2 *Taschenbuch für Garten Freunde*, hrsg. von W. B. Becker, Leipzig 1795, S. 157.
- 3 Vgl. neben der oben genannten Literatur die Entwürfe in: Katalog *Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff 1736–1800. Sammlung der Zeichnungen*, Staatliche Galerie Dessau, Schloß Georgium, Dessau 1986, S. 26 f.
- 4 A. Rode, *Beschreibung des Fürstlichen Anhalt-Dessawischen Landhauses und Englischen Gartens zu Wörlitz*, Dessau 1798, S. 18.
- 5 A. Rode, *Leben des Herrn Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff*, Dessau 1801, S. 19.
- 6 Ebd.
- 7 R. Wegner, Nach *Albions Stränden. Die Bedeutung Englands für die Architektur des Klassizismus und der Romantik in Preußen*, München 1994.
- 8 Zu den Reisen von Erdmannsdorff vgl. besonders R.-T. Speler, *Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff, Begründer der klassizistischen Baukunst in Deutschland. Leben und Werk unter besonderer Berücksichtigung des Nachlasses und der Familienakten, der Italienbriefe und unveröffentlichten Manuskripte sowie einer Auswahl des zeichnerischen Ewres zu den Italienreisen*, Diss., 2 Bde., Halle 1981. Dort ist ausführlich Erdmannsdorffs schriftlicher Nachlaß zitiert. Die Reiseberichte, Manuskripte, Briefe, Akten bilden wichtige Quellen für Erdmannsdorffs Kenntnisse und Urteile. Sie verdienen, in angemessener Form vollständig publiziert zu werden.
- 9 A. Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, Venedig 1570, II.
- 10 Zu Erdmannsdorffs Bibliothek vgl. Speler 1981 (Anm. 8), S. 79 ff.
- 11 Harksen 1939 (Anm. 1), S. 19 f.
- 12 Vgl. besonders Riesenfeld 1913 (Anm. 1), S. 44; H. Keller, *Blick vom Monte Cavo*, Frankfurt am Main 1984, S. 235–264 (Goethe, Palladio und England); R.-T. Speler, »Erdmannsdorff, Palladio und England«, in: Katalog Wörlitz 1986 (Anm. 1), S. 27–38.
- 13 S. H. Monk, *The Sublime. A Study in Critical Theories in XVIIIth Century England*, New York 1935; G. Pochat, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie*, Köln 1986, S. 397 ff.; C. G. Alesch, *Geschichte der psychologischen Ästhetik. Untersuchungen zur historischen Entwicklung eines psychologischen Verständnisses ästhetischer Phänomene*, Göttingen 1987, S. 148 ff.; neuerdings die Beiträge von C. Zelle, K. Poenicke, J. F. Lyotard in: *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim 1989.
- 14 Fr. Reil, *Leopold Friedrich Franz, Herzog und Fürst von Anhalt-Dessau, ältest regierender Fürst von Anhalt, nach seinem Wirken und Wesen*, Dessau 1845, S. 27 ff.; W. van Kempen, *Dessau und Wörlitz*, Leipzig 1925; *Der Dessau-Wörlitzer Kulturkreis. Wörlitzer Beiträge zur Geschichte*, Wörlitz 1965; E. Hirsch, *Progressive Leistungen und reaktionäre Tendenzen des Dessau-Wörlitzer Kulturkreises in der Rezeption der aufgeklärten Zeitgenossen (1770–1815). Ein Beitrag zur Geschichte der Deutschen Ideologie im Zeitalter der Französischen Revolution*, Diss., Halle 1969; ders., *Dessau-Wörlitz. Aufklärung und Frühklassik*, Leipzig 1985; H. Ross, »Der Dessau-Wörlitzer Reformkreis«, in: Katalog *Barock und Klassik. Kunstzentren des 18. Jahrhunderts in der DDR*, Schallaburg, Kataloge des Niederösterreichischen Landesmuseums, N. F., 146, Wien 1984, S. 263–268.
- 15 Speler 1981 (Anm. 8), S. 198. Gemeint ist offenbar Mereworth House in Kent, errichtet von Colen Campbell 1722–1725. Varianten der Villa Rotonda bilden Chiswick House von Lord Burlington (begonnen 1725) und sehr frei abgewandelt der Turm der Winde in Castle Howard von John Vanbrugh (1724–1726).
- 16 Reil 1845 (Anm. 14), S. 5 und wieder 285.
- 17 Riesenfeld 1913 (Anm. 1), S. 20.
- 18 Harksen 1939 (Anm. 1), S. 35; Keller 1984 (Anm. 12), S. 245 f. Literatur zur Datierung bei Keller, Anm. 49. Neuerdings: D. Stroud, *Henry Holland. His Life and Architecture*, London 1966, S. 31 ff.
- 19 R. T. Gunther, *The Architecture of Sir Roger Pratt*, London 1928; N. Silcox-Crowe, »Sir Roger Pratt (1620–1685)«, in: *The Architectural Outsiders*, London 1985, S. 1–20.
- 20 Rode 1801 (Anm. 5), S. 18; Riesenfeld 1913 (Anm. 1), S. 44. Spezi-
- fiziert in: Katalog Dessau 1986 (Anm. 3), S. 29. Vorbilder sind R. Wood, *The Ruins of Palmyra, otherwise Tedmor, in the Desert*, London 1753, Tafeln 11 f., 20, 30, 40, 45, 47, 50, 53; ders., *The Ruins of Balbec, otherwise Heliopolis, in Coelosyria*, London 1757, Tafel 11.
- 21 Vgl. zu den englischen Publikationen des 18. Jahrhunderts zur Architektur: J. Dobai, *Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England 1700–1840*, 4 Bde., Bern 1974–1984; H.-W. Kruff, *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1985, S. 266 ff.
- 22 Speler 1981 (Anm. 8), S. 91, 182.
- 23 Rode 1801 (Anm. 5), S. 10. Vgl. die entsprechenden Illustrationen in R. Wood, *The Ruins of Palmyra, otherwise Tedmor, in the Desert*, London 1753, Tafel XI–XIII.
- 24 Ebd., S. 18.
- 25 Palladio 1570 (Anm. 9), II, 6.
- 26 Vgl. besonders die Entwürfe von John Webb für einen großen Palast im RIBA. J. Harris, *Catalogue of the Drawings Collection of the RIBA. Inigo Jones & John Webb*, Farnborough 1972, Abb. 196–199.
- 27 Davon berichten Zeitgenossen wie C. A. Boettiger, A. L. Hirt und besonders A. Rode. Vgl. Speler 1981 (Anm. 8), S. 258 ff.; Kadatz 1986 (Anm. 1), S. 39.
- 28 Rode 1801 (Anm. 5), S. 10 f.
- 29 Speler 1981 (Anm. 8), Anm. 236. Vgl. die kommentierte Liste der Vitruv-Editionen, zusammengestellt von L. Marcucci, in: *Studi e Documenti di Architettura*, VIII, 1978, S. 11–184.
- 30 So etwa Speler 1981 (Anm. 8), S. 219.
- 31 Vitruv, *Baukunst*, übers. von A. Rode, Leipzig 1796, Nachdruck mit kurzer Einführung von G. Germann, Zürich und München 1987.
- 32 Rode 1801 (Anm. 5), S. 10 f.
- 32 Vitruv, *De architectura libri decem*, VI, 3 ff. Grundlegende Literatur zum Thema: P. G. Hamberg, »Giovanni Battista da Sangallo detto il Gobbo e Vitruvio«, in: *Palladio*, VIII, 1958, S. 15–21; H. Wurm, *Der Palazzo Massimo alle Colonne*, Berlin 1965, S. 86 ff.; H. Biermann, »Das Palastmodell Giuliano da Sangallos für Ferdinand I., König von Neapel«, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XXIII, 1970, S. 154–195; P. N. Pagliara, »L'attività edilizia di Antonio da Sangallo il Giovane«, in: *Controspazio*, IV, 7, 1972, S. 19–55, speziell S. 22–36; Chr. L. Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen 1973, Bd. I, S. 54 ff.; P. E. Foster, *A Study of Lorenzo de' Medici's Villa at Poggio a Caiano*, New York und London 1978, S. 184 ff.; P. Pinon, »L'invention de la maison Romaine«, in: *La Lauren-*
- tine et l'invention de la ville Romaine*, Paris 1982, S. 11–51; H. Biermann, »Der runde Hof. Betrachtungen zur Villa Madama«, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 1986, S. 493–536; L. Pellicchia, »Architects Read Vitruvius. Renaissance Interpretations of the Atrium of the Ancient House«, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, LI, 1992, S. 377–416; H. Günther, *Vom Palast des Maecenas zum Palazzo Farnese* (im Druck).
- 33 Vgl. neuerdings A. Becker, *Anmerkungen zu Barbaros Vitruv*, Diss., Mainz 1990.
- 34 Palladio 1570 (Anm. 9), II, 4 ff.
- 35 *Des Freyherrn v. Erdmannsdorff Architectonische Studien, in Rom gezeichnet und zur Uebung für Bau- und andere Werk-Zeichenschulen bestimmt*, Dessau 1797, IV. Heft, Tafeln 4–6.
- 36 L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, IX, 3.
- 37 Speler 1981 (Anm. 8), Anm. 239.
- 38 J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden 1764, Nachdruck Berlin und Wien 1913, S. 268 ff.
- 39 Reil 1845 (Anm. 14), S. 19 f.; C. Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, Leipzig 1898, Bd. III, S. 281–286.
- 40 Reil 1845 (Anm. 14), S. 299.
- 41 Speler 1981 (Anm. 8), S. 188 f.
- 42 »Proche de la porte on trouve les restes de quelques maisons. Il me semble néanmoins qu'elles ne peuvent pas suffisamment donner une idée des maisons privées des anciens et de la structure et de l'arrangement des quelles on est encore peu informé. On ne peut y voir aucune fenêtre et la lumière ne doit entrer que par la porte, nulle suite d'appartements, elles sont toutes peintes en dedans, mais elles ont quelque ressemblance avec les habitations chinoises.« (Speler 1981 [Anm. 8], S. 231.)
- 43 Anm. zu Vitruv, *De architectura libri decem*, VI, 4.
- 44 Veröffentlicht in Rode 1801 (Anm. 5), S. 179–184.
- 45 Becker 1795 (Anm. 2), S. 153 f.
- 46 Rode 1801 (Anm. 5), S. 122.
- 47 Zu den Bauten im Wörlitzer Park vgl. Harksen 1939 (Anm. 1), hier speziell S. 171, 168 ff.
- 48 Speler 1981 (Anm. 8), S. 202.
- 49 Ebd., S. 219.
- 50 Vitruv, *De architectura libri decem*, IV, 8.
- 51 K. Woodbridge, »Henry Hoare's Paradise«, in: *Art Bulletin*, XLVII, 1965, S. 83–116; ders., *Landscape and Antiquity. Aspects of English Culture at Stourhead (1718–1838)*, Oxford 1971; R. Sühnel, *Der Park als Gesamtkunstwerk des englischen Klassizismus am Beispiel von*

- Stourhead, Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse, Nr. 4, Heidelberg 1977, S. 4; J. Turner, »The Structure of Henry Hoare's Stourhead«, in: *Art Bulletin*, LXI, 1979, S. 68–77; V. Hammerschmidt und J. Wilke, *Die Entdeckung der Landschaft. Englische Gärten des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1990, S. 71–80.
- 52 Rode 1798 (Anm. 4), S. 209.
- 53 Reil 1845 (Anm. 14), S. 206 f.
- 54 *Historia Augusta Hadrianus*, XXVI, 5.
- 55 Speler 1981 (Anm. 8), S. 184, 219.
- 56 C. A. Boettiger, *Reise nach Wörlitz 1797*, Nachdruck hrsg. von E. Hirsch, Wörlitz 1985, S. 23.
- 57 Vitruv, *De architectura libri decem*, II, 13 (5).
- 58 Chr. C. L. Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, 5 Bde., Leipzig 1779–1785, Bd. III, 3 (1).
- 59 Vgl. die Übersichten über die Reisen in: L. De Laborde, *Athènes aux XVe, XVIe et XVIIe siècles*, Paris 1854, I; J. Ebersolt, *Constantinople Byzantine et les voyageurs du Levant*, Paris 1918, speziell Kapitel 2.
- 60 Katalog *Europa und der Orient 800–1900*, Berlin 1989; B. G. Trigger, *A History of Archeological Thought*, Cambridge 1989; J. Erichsen, *Antique and Grec. Studien zur Funktion der Antike in der Architektur und Kunsttheorie des Klassizismus*, Diss., Köln 1975; Fr. Haskell und N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1800*, New Haven 1981; Th. Lutz, *Die Wiederentdeckung der Tempel von Paestum*, Diss., Bamberg 1991; *L'influence de la Grèce et de Rome sur l'occident moderne*, hrsg. von R. Chavallier, Paris 1977; F. M. Tsigakou, *The Rediscovery of Greece*, London 1981.
- 61 J. B. Fischer von Erlach, *Entwurf einer Historischen Architektur*, Wien 1721, Bd. I, Tafel 51. Nach der Abb. in J. Spon, *Voyage d'Italie, Dalmatie, Grèce et du Levant*, 1676.
- 62 Lutz 1991 (Anm. 60).
- 63 Ebd., S. 55.
- 64 D. Watkin, *Athenian Stuart. Pioneer of the Greek Revival*, London 1982.
- 65 Vitruv, IV, 1 (5 ff.)
- 66 »Tous ces édifices élevés sans doute par les Doriens, fondateurs de Paestum, annoncoient la plus haute antiquité par la ressemblance de leur construction et de leurs proportions avec les restes de l'ancienne architecture Egyptienne, qui subsistent encore dans la Haute-Egypte. Il est aisé de se convaincre que leur construction a précédé la naissance des Arts, même chez les Grecs.«
- (P. J. Grosley, *Nouveaux mémoires ou observations sur l'Italie et sur les Italiens*, London 1964, Bd. III, S. 88. Lutz 1991 [Anm. 60], S. 47, 53.)
- 67 G. B. Piranesi, *Della magnificenza ed architettura de' Romani*, Rom 1761, Tafel 31.
- 68 Vitruv 1796 (Anm. 31), S. 165 f.
- 69 Ebd., S. 153.
- 70 Speler 1981 (Anm. 8), S. 228 f.
- 71 Harksen 1939 (Anm. 1), S. 176 ff.
- 72 Rode 1798 (Anm. 4), S. 192.
- 73 Ebd., S. 199 f.
- 74 Hirschfeld 1779–1785 (Anm. 58), Bd. IV, Anh. 8, Abb. S. 236. Zerstört.
- 75 Dobai 1974–1984 (Anm. 21), Bd. I, S. 47 ff.
- 76 S. Lang, »Vanbrugh's Theory and Hawksmoor's Buildings«, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, XXIV, 1965, S. 127–151. Zum generellen Einfluß Shaftesburys in Deutschland: C. F. Weiser, *Shaftesbury und das deutsche Geistesleben*, Leipzig und Berlin 1916.
- 77 Becker 1795 (Anm. 2), S. 170; vgl. auch S. 175.
- 78 Fr. Matthiesson, *Briefe*, Zürich 1795, Bd. II, S. 187.
- 79 Rode 1801 (Anm. 5), S. 233 f.
- 80 Matthiesson 1795 (Anm. 78), S. 195.
- 81 M. Wilson, *William Kent*, London und Boston 1984, S. 69, Abb. 10.
- 82 Watkin 1982 (Anm. 64), S. 27 f.
- 83 Boettiger 1985 (Anm. 56), S. 77 f., Anm. 50; L. Würdig, »Das Volksfest am Drehberg«, in: *Anhaltischer Volkskalender*, hrsg. von L. Würdig, Dessau 1865, 26 ff.
- 84 Boettiger 1985 (Anm. 56), S. 37, berichtet davon unter Bezug auf Erklärungen, die ihm Rode gab. Vgl. auch Becker 1795 (Anm. 2), S. 248 f.
- 85 Rode 1798 (Anm. 4), S. 128 ff.
- 86 Nach *Aeneis*, VI, 258. Vgl. außerdem oben zitierten Literatur zuletzt: M. F. Schulz, »The Circuit Walk of the Eighteenth-Century Landscape Garden and the Pilgrim's circuitous Progress«, in: *Eighteenth-Century Studies*, 15, 1981/82; M. Kelsall, »The Iconography of Stourhead«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XLVI, 1983, S. 133–143.
- 87 H. Beers, *A History of Romanticism in the 18th Century*, London 1899, Kapitel 7; R. Haferkorn, *Gotik und Ruine in der englischen Dichtung des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1924; K. Clark, *The Gothic Revival. An Essay in the History of Taste*, London 1928; A. O. Lovejoy, »The first Gothic Revival and the Return to Nature«, in: *Modern Language Notes*, XXVII, 1932; wieder abgedruckt in: ders., *Essays in the History of Ideas*, Baltimore 1948, S. 136–165; P. Frankl, *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton 1960; M. Petzet, *Soufflôts Sainte-Geneviève und der französische Kirchenbau des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1961, S. 73 ff.; W. Herrmann, *Laugier and Eighteenth-Century French Theory*, Studies in Architecture 6, London 1962; R. D. Middleton, »The Abbé de Cordemoy and the Graeco-Gothic Ideal. A Prelude to Romantic Classicism«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXV, 1962, S. 278–320; XXVI, 1963, S. 90–123; S. Lang, »Principles of the Gothic Revival in England«, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, XXV, 1966, S. 240–267; J. Voss, *Das Mittelalter im historischen Denken Frankreichs. Eine Untersuchung zur Geschichte des Mittelalterbegriffes und der Mittelalterbewertung von der 2. Hälfte des 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, München 1972; G. Germann, *Neugotik*, Stuttgart 1972; M. Hesse, *Von der Nachgotik zur Neugotik. Die Auseinandersetzung mit der Gotik in der französischen Sakralarchitektur des 16., 17., und 18. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1984. Weitere Literatur zur englischen und deutschen Neugotik ist unten zitiert.
- 88 H. Beutler, *Von deutscher Baukunst. Goethes Hymnus auf Erwin von Steinbach*, München 1943; Keller 1984 (Anm. 12), S. 265–335 (»Goethes Hymnus auf das Straßburger Münster und die Wiedererweckung der Gotik im 18. Jahrhundert«).
- 89 Cl. Perrault, *Les dix livres d'architecture de Vitruve corrigez et traduits nouvellement en Francois, avec des notes & des figures*, 2. Aufl., Paris 1684, S. 79.
- 90 Lovejoy 1948 (Anm. 87), S. 137 ff.; S. Bertuleit, *Gotisch-orientalische Stilgenese. Englische Theorien zum Ursprung der Gotik und ihr Einfluß in Deutschland um 1800*, Frankfurt am Main 1989.
- 91 Lovejoy 1948 (Anm. 87), S. 138 ff.
- 92 Keller 1984 (Anm. 12), S. 284, 318, 321 f.; Bertuleit 1989 (Anm. 90), S. 165.
- 93 J. B. L. G. Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monuments*, Paris 1823.
- 94 Reil 1845 (Anm. 14), S. 91.
- 95 H. Günther, »Ein Entwurf Baldassare Peruzzis für ein Architekturtraktat«, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XXVI, 1990, S. 152 ff.
- 96 Reil 1845 (Anm. 14), S. 180.
- 97 J. Macaulay, *The Gothic Revival*, Glasgow und London 1975; M. McCarthy, *The Origins of the Gothic Revival*, New Haven und London 1987.
- 98 H. Walpole, *Letters*, 19 Bde., hrsg. von P. Toynbee, Bd. III, S. 186, Nr. 376; Clark 1928 (Anm. 87), Nachdruck 1974, S. 49; R. Macaulay, *Pleasure of Ruins*, London 1953, S. 27.
- 99 B. Langley, *Ancient Architecture, Restored and Improved ... in the Gothic Mode, for the Ornamenting of Building and Gardens*, London 1741; 2. Ausgabe 1742 unter dem Titel: *Gothic Architecture, Improved by Rules and Proportions ...*
- 100 W. S. Lewis, »The Genesis of Strawberry Hill«, in: *Metropolitan Museum Studies*, V, 1934–1936, S. 56–91; ders., *Horace Walpole*, New York 1960/61; N. Miller, *Strawberry Hill. Horace Walpole und die Ästhetik der schönen Unregelmäßigkeit*, München 1986.
- 101 (H. Walpole), *A Description of the Villa of Mr. Horace Walpole ... at Strawberry-Hill. ... With an Inventory of the Furniture, Pictures, Curiosities etc.*, Strawberry Hill 1784, Nachdruck London 1964.
- 102 B. S. Allen, *Tides in English Taste (1619–1800). A Background for the Study of Literature*, Cambridge, Mass., 1937.
- 103 A. Neumeyer, »Die Erweckung der Gotik in der deutschen Kunst des späten 18. Jahrhunderts«, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, II, 1928, S. 75–123, 159–185; H.-J. Giersberg, *Zur neugotischen Architektur in Berlin und Potsdam um 1800*, Dresden 1981. Vgl. neuerdings den Überblick in: E.-M. Seng, *Der evangelische Kirchenbau im 19. Jahrhundert. Die Eisenacher Bewegung und der Architekt Christian Friedrich von Leins*, Tübingen 1995, S. 113 ff. Zur Nachgotik in Deutschland vgl. H. Hipp, *Studien zur »Nachgotik« des 16. und 17. Jahrhunderts in Deutschland, Böhmen, Österreich und der Schweiz*, Diss., Tübingen 1979.
- 104 Rode 1801 (Anm. 5), S. 14.
- 105 Reil 1845 (Anm. 14), S. 282.
- 106 Ebd., S. 26.
- 107 Harksen 1939 (Anm. 1), S. 115–165; R. Alex, »Das Gotische Haus in Wörlitz und die Neugotik in Anhalt-Dessau«, in: Katalog Schallaburg 1984 (Anm. 14), S. 278–280; M.-L. Harksen und R. Alex, *Gotisches Haus Wörlitz*, Führer der Staatlichen Schlösser und Gärten Wörlitz · Oranienbaum · Luisium, Wörlitz 1989.
- 108 Harksen 1939 (Anm. 1), S. 107 f., 166, 200, Tafel 65, 100 f. Zu den neugotischen Bauten in der weiteren Umgebung von Wörlitz vgl. *Die Kunstdenkmale des Landes Anhalt*, Bd. I: *Die Stadt Dessau*, bearb. von M.-L. Harksen, Burg 1937, S. 104 f. besonders für die Heideburg (1782/83); Bd. 2,1: *Der Landkreis Dessau-Köthen außer Wörlitz*, bearb. von M.-L. Harksen, Burg 1943, S. 216, 370 f. besonders für das Gestüt Luisium (1779–1781)

- und das Schwedenhaus (1784/85; 1981 größtenteils abgebrochen).
- 109 Vgl. dazu besonders P. Clemen, »Strawberry-Hill und Wörlitz«, in: *Neue Beiträge Deutscher Forschung. Wilhelm Worringer zum 60. Geburtstag*, Königsberg 1943, S. 37–60.
- 110 Noch deutlicher wird die Beziehung im Erdmannsdorff zugeschriebenen Entwurf: Vgl. Katalog Dessau 1986 (Anm. 3), S. 29.
- 111 Erdmannsdorff würdigt den Dom von Mailand in seinen Tagebüchern. Speler 1981 (Anm. 8), Bd. I, S. 243; Bd. II, S. 173, Anm. 859.
- 112 A. Rode, *Das Gothische Haus zu Wörlitz. Nebst anderen Ergänzungen der Beschreibung des Herzoglichen Landhauses und Gartens zu Wörlitz*, Dessau 1818.
- 113 Rode 1798 (Anm. 4), S. 149.
- 114 Ch. J. de Ligne, *Der Garten zu Beloeil nebst einer kritischen Übersicht der meisten Gärten Europens*, Dresden 1799, S. 174.
- 115 Rode 1798 (Anm. 4), S. 149, 239.
- 116 De Ligne 1799 (Anm. 114), S. 174.
- 117 Becker 1795 (Anm. 2), S. 196f.
- 118 Boettiger 1985 (Anm. 56), S. 39ff.
- 119 Ebd., S. 43.
- 120 Lutz 1991 (Anm. 60), S. 55.
- 121 Vgl. die in Anm. 13 angegebene Literatur.
- 122 Boettiger 1985 (Anm. 56), S. 57ff.
- 123 J. Summerson, *Architecture in Britain 1530 to 1830*, Harmondsworth 1969, S. 67.
- 124 De Ligne 1799 (Anm. 114), S. 91ff.
- 125 Rode 1798 (Anm. 4), S. 72.
- 126 Becker 1795 (Anm. 2), S. 174f.
- 127 Frankl 1960 (Anm. 87), Kapitel II, § 9–10.