

## »Höfliche Freyheit« und »blühende Freyheit«

Reiffenstein, Winckelmann und die deutsche Ornamentkritik um 1750

*The strong and traditional interest of art history in ornament and its function in the practice of 18<sup>th</sup> century architecture and decoration has now been replaced by a more theoretical approach advanced by other disciplines, such as linguistics, philosophy and aesthetics. This essay discusses Winckelmann's three antithetical statements on ornament in his early writings composed in Dresden. However, his interest in the topic was based on two earlier German texts published in Leipzig in 1746 and 1747, which already focused on the critique of ornament. In any case, Winckelmann's shifting between two extremes (the ›antique‹ and the ›modern‹) anticipates the setting of this famous debate, which was characteristic of the Baroque but was overtaken by Neoclassicism.*

*L'intérêt profond et traditionnel que l'histoire de l'art porte à l'ornement et à sa fonction en architecture et décoration appliquées au XVIII<sup>e</sup> siècle fut relayé par une approche plus théorique, mise en avant par d'autres disciplines telles que la linguistique, la philosophie ou l'esthétique. Cet essai se penche sur trois énoncés antithétiques sur l'ornement avancés par Winckelmann dans ses premiers écrits rédigés à Dresde. Mais son intérêt pour le sujet était fondé sur deux textes allemands plus anciens, publiés à Leipzig en 1746 et 1747, qui avaient déjà pour thème central la critique de l'ornement. Dans ce contexte, l'intérêt alterné de Winckelmann pour deux extrêmes (l'›antique‹ et le ›moderne‹) anticipe l'émergence de ce célèbre débat qui fut emblématique de l'époque baroque avant d'être dépassé par le néoclassicisme.*

Der wissenschaftliche Diskurs über den Ornamentbegriff ist in den letzten Jahrzehnten zu einem zentralen Thema der ästhetischen Debatte über die ›deutsche Klassik‹ geworden.<sup>1</sup> Die Transformation des Ornaments und der ›Arabeske‹ als seiner Sonderform<sup>2</sup> zur Metapher der freien Schönheit und zum Sinnbild für das Absolute der schöpferischen Phantasie stehen im Fokus eines textkritischen und theoretischen Diskurses, der jedoch die künstlerische Realität weitgehend ausblendet, aus der sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts die Ornamentdebatte entwickelt hatte.<sup>3</sup> Dagegen beschränkt sich die Perspektive der Kunstgeschichte beim Blick auf die Ornamentik des 18. Jahrhunderts weitgehend auf empirische Aspekte, das heißt auf die morphologischen, chronologischen und funk-

1 Gérard Raulet: »Von der Allegorie zur Geschichte. Säkularisierung und Ornament im 18. Jahrhundert«. In: *Von der Rhetorik zur Ästhetik. Studien zur Entstehung der modernen Ästhetik*. Hg. Ders. Rennes 1992, 145-166; Helmut Pfotenhauer: »Klassizismus als Anfang der Moderne. Überlegungen zu Karl Philipp Moritz und seiner Ornamenttheorie«. In: *Ad naturam adiuuans: Festschrift für Matthias Winner zum 11. März 1996*. Hg. Victoria von Flemming, Sebastian Schütze. Mainz 1996, 583-597.

2 Der aus dem Französischen abgeleitete Begriff Arabeske (*arabesque*), der sich im Deutschland des ausgehenden 18. Jahrhunderts einbürgerte, ist ein Synonym für den im Italienischen gebräuchlichen Begriff *grottesca* und bezieht sich auf vegetabile, im Stil der Antike gehaltene Rankenornamente.

3 *Kritische Theorie des Ornaments*. Hg. Gérard Raulet, Burghart Schmidt. Wien, Köln, Weimar 1993.

tionalen Zusammenhänge.<sup>4</sup> Eine Ausnahme davon bildeten die Untersuchungen von Hermann Bauer zu Beginn der 1960er Jahre, in denen die Rocaille als strukturelles Leitmotiv des künstlerischen Wandels um 1750 interpretiert und zu einer »kritischen Form« gekürt worden war, die auf den »Eindruck der Ironie« ziele und das »Spiel mit den Kunstmöglichkeiten« liebe.<sup>5</sup> Dass dennoch methodische Neuansätze ausblieben, die auf diesen Prämissen aufbauten, war eine Folge der Ausschließlichkeit, mit der die Stilgeschichte die mittleren Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts über die Ornamentik definiert und periodisiert hat.<sup>6</sup> Nach dem Ende dieser Periodisierungsmanie fiel es der mit den deutschen Territorien befassten Kunstgeschichte schwer, die künstlerischen Phänomene dieser Zeit mit den intellektuellen Tendenzen zu verbinden, die mit dem Begriff »Aufklärung« assoziiert werden.<sup>7</sup> Kann die Kunstgeschichte heute von der Theoretisierung der Ornamentdebatte profitieren, die sich außerhalb ihres Horizonts ereignet hat, so könnte dies umgekehrt aber auch für die literarische und ästhetische Ornamentforschung gelten, würde sie stärker als bisher die kunsthistorisch relevanten Realien heranziehen.<sup>8</sup> Ein geeigneter Fall für die Demonstration der reziproken blinden Flecken ist die kontrovers diskutierte »Verspätung« der deutschen Aufklärung gegenüber Frankreich.<sup>9</sup> Aus der Sicht der Kunstgeschichte ist eine solche Verspätung obsolet, vor allem im Hinblick auf die Architektur und den Dekorationsstil in den wichtigsten deutschen Kunstzentren des 18. Jahrhunderts. Dies gilt auch für die mit dieser Realität unmittelbar verbundene intellektuelle Debatte über den Stil und die Beschaffenheit des architektonischen Dekors. Sie war, wie hier gezeigt werden soll, im europäischen Kontext durchaus »up to date«. Im Mittelpunkt des Beitrags stehen die Aussagen Winkelmanns zu den Verzierungen, die in seinen Dresdner Schriften enthalten sind.<sup>10</sup>

4 Zu den Definitionsfragen des Ornaments in der Kunstgeschichte: Günter Irmscher: »Das Ornament als Kunstgattung«. In: Ders.: *Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments in der frühen Neuzeit (1400-1900)*. Darmstadt 1984, 1-9 und 19-21.

5 Hermann Bauer: *Rocaille. Zur Herkunft und zum Wesen eines Ornament-Motivs*. Berlin 1962, 20.

6 Richard Sedlmeier: *Grundlagen der Rokoko-Ornamentik in Frankreich*. Diss. Würzburg 1916. Straßburg 1917.

7 Vgl. Mareike Bückling: »Hauch und Windstöße der Aufklärung. Die Teilnahme der bildenden Kunst an der kunsttheoretischen Debatte um 1770«. In: *Das achtzehnte Jahrhundert* 29 (1999), 59-78. Ein neuer anthropologisch und universell argumentierender Ansatz, der allerdings im Hinblick auf die europäische Ornamentik der Renaissance und des Barock sehr allgemein bleibt, in James Trilling: *Ornament. A modern Perspective*. Washington 2003, 158-161. Eine aktuelle Übersicht zum Stand der Forschung in: Günter Irmscher: »Style rocaille«. In: *Barockberichte, Informationsblätter des Salzburger Barockmuseums zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts* 51-52 (2009), 339-414.

8 Speziell zur Terminologie im 18. Jahrhundert: Ulrich Schütte: »Ordnung« und »Verzierung«. *Untersuchungen zur deutschsprachigen Architekturtheorie des 18. Jahrhunderts*. Heidelberg 1979.

9 Dazu Urs Müller: *Feldkontakte, Kulturtransfer, kulturelle Teilhabe. Winkelmanns Beitrag zur Etablierung des deutschen intellektuellen Feldes durch den Transfer der »Querelle des Anciens et des Modernes«*. Diss. Göttingen 2003. Leipzig 2005, 883-912.

10 Helmut Pfothenhauer, Markus Bernauer, Norbert Miller: »Johann Joachim Winckelmann«. In:

Winckelmanns Texte, die seitens der Literaturwissenschaft als richtungsweisend für die späteren Phasen der Ornamentdebatte in der deutschen Klassik und Romantik gelten<sup>11</sup>, erscheinen aus kunsthistorischer Sicht eher als marginal, da sie »prima vista« die bereits etablierten Positionen bestätigten und daher im Spektrum der zeitgenössischen Kritik keine Sonderstellung beanspruchen können. Zu diesem Ergebnis kam die bislang einzige übergreifende Untersuchung zu den deutschsprachigen Quellen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in denen sich die Kritik am Repertoire und an der Verwendung der »Zierrate« in der Architektur niedergeschlagen hat.<sup>12</sup> Die zweite Ausgabe der »Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke«, die Mitte des Jahres 1756 in der »Waltherischen Handlung« in Dresden und Leipzig erschien<sup>13</sup>, wurde bekanntlich durch das als Antithese konzipierte »Sendschreiben über die Gedanken von der Nachahmung« und durch die darauf antwortende »Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung« ergänzt. Als eines der Vorbilder, von dem Winckelmann zu dem seit langem gebräuchlichen Kunstgriff der Replik in Gestalt der Antithese angeregt wurde, die er um eine Art von Synthese erweiterte, gilt die im Dezember 1754 im *Mercure de France* anonym erschienene Attacke auf die Pariser Goldschmiede, Ziseleure und Holzschnitzer, die den überladenen und unpassenden Schmuck der barocken Zimmerausstattungen tadelte.<sup>14</sup> Die Replik darauf war, ebenfalls anonym, in der gleichen Zeitschrift im Februar 1755 erschienen.<sup>15</sup> Beide Texte stammten von Charles Nicolas Cochin, der am 25. Januar 1755 zum Sekretär der Pariser Académie Royale ernannt worden war.<sup>16</sup> Die epochale Bedeutung der beiden französischen Texte, mit denen Cochin die bis dahin nur unterschwellige französische Kritik an den Exzessen der Rokoko-Ornamentik in die publizistische

---

*Frühklassizismus. Position und Opposition. Winckelmann, Mengs, Heinse.* Hg. Dies. Frankfurt a. M. 1995 [= *Bibliothek der Kunstliteratur*, 2], 11-148 (Text) und 344-428, 428-485 (Kommentare). Den in diesem Beitrag zitierten Stellen liegt zugrunde: Johann Joachim Winckelmann: *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe.* Hg. Walter Rehm, Hellmut Sichtermann. Berlin 1968. Zur Gegenüberstellung der unterschiedlichen Argumente in den drei Schriften und ihrer Quellen: Gottfried Baumecker: *Winckelmann in seinen Dresdner Schriften.* Berlin 1933.

- 11 Gert Ueding: »Imitatio-Perfectio-Ornatus. Die rhetorische Grundlegung von Winckelmanns Ästhetik«. In: *Kritische Theorie des Ornaments* (= Anm. 3), 45-54; s. a. Pfothenhauer: »Klassizismus« (= Anm. 1) und *Frühklassizismus. Position und Opposition* (= Anm. 10).
- 12 Mario-Andreas von Lüttichau: *Die deutsche Ornamentkritik im 18. Jahrhundert.* Hildesheim, Zürich, New York 1983 (= *Studien zur Kunstgeschichte*, 24), 66.
- 13 Winckelmann: *Kleine Schriften* (= Anm. 10), 324-325.
- 14 Zuerst von Carl Justi bemerkt, dem aber noch nicht bekannt war, dass Cochin der Autor ist und dass Pamphlet und Replik aus der gleichen Feder stammen (*Winckelmann und sein Jahrhundert* [1855]. Köln 1956, I, 493-494), s. a. Lüttichau: *Die deutsche Ornamentkritik* (= Anm. 12), 66.
- 15 [Anonymus]: »*Supplication aux Orfèvres, Ciseleurs, Sculpteurs en bois pour les appartements et autres, par une société d'Artistes.*«. In: *Mercure de France*, décembre 1754, 178-187; [Anonymus]: *Lettre a M. l'Abbe R\*\*\*[aynal]*. In: *Mercure de France*, février 1755, 148-171.
- 16 Ludwig Tavernier: *Das Problem der Naturnachahmung in den kunstkritischen Schriften Charles Nicolas Cochins d. J. Ein Beitrag zur französischen Kunsttheorie und Kunstkritik des 18. Jahrhunderts.* Hildesheim 1983 (= *Studien zur Kunstgeschichte*, 20), 2-4.

Öffentlichkeit getragen hat,<sup>17</sup> ist seit langem gesehen worden.<sup>18</sup> Angesichts der Tatsache, dass die Niederschrift der *Gedanken*<sup>19</sup> nur um wenige Monate auf die beiden Artikel im *Mercur de France* folgte, ist die Annahme naheliegend, dass es deren Lektüre war, die Winckelmann zu seinen der Argumentation des Pro und Contra folgenden Stellungnahmen zur Ornamentik angeregt hat, obwohl er nicht wissen konnte, dass sie von ein- und derselben Person stammten. Bemerkenswert an dieser Konstellation ist im gegebenen Zusammenhang jedoch vor allem der Umstand, dass Cochins Schrift wesentlich später als die beiden frühesten deutschen Attacken auf die Zierrate erschien.<sup>20</sup> Der Hintergrund der in diesen Jahren zunehmenden Stellungnahmen zu den Verzierungen war die Debatte über divergierende künstlerische Prinzipien, die als Vorboten und Begleiterscheinung des sich um 1750 vollziehenden künstlerischen Umbruchs zu deuten ist.

Für die Positionen der Ornamentkritik, an denen sich die Architekturtheorie um die Mitte des 18. Jahrhunderts orientierte<sup>21</sup>, war neben Vitruvs Begriff des ›decorum‹<sup>22</sup> Leon Battista Albertis Definition des ›ornamentum‹ als verschönerndes Element maßgeblich, das nachträglich dem in sich schönen Gegenstand hinzugefügt wird und sich ihm unterordnet.<sup>23</sup> Nach der klassischen Doktrin erfordern die unterschiedlichen Funktionen der Gebäude verschiedene Stile der Ausschmückung, die ihren jeweiligen Zwecken entsprechen und sie sichtbar machen.<sup>24</sup> In diametralem Gegensatz dazu stand die Rokoko-Ornamentik, die sich aus der formalen und funktionalen Bindung an die Architektur befreit und dadurch die Doktrin der Gattungshierarchie ausgehebelt hatte.<sup>25</sup> Der Siegeszug der Dekoration über die Architektur hatte das Verhältnis zwischen Architektur und Dekor ins Gegenteil verkehrt. Durch die Verschleifung von Wand und Decke hoben sich in den Interieurs die Gesetze der anschaulichen Tektonik auf, während Ornamentkonstellatio-

17 Die beiden Artikel wurden von Jombert in seinen Katalog der Schriften Cochins aufgenommen: Charles Antoine Jombert: *Catalogue de l'oeuvre de Ch. N. Cochin*. Paris 1770; Christian Michel: *Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières*. Rom 1993, 598-599.

18 Paul Schumann: *Barock und Rococo. Studien zur Baugeschichte des 18. Jahrhunderts mit besonderem Bezug auf Dresden*. Leipzig 1885, 65.

19 Niederschrift und Publikation nahmen nur acht Wochen in Anspruch. Im März 1755 begonnen, lag die erste Auflage am 18. Mai 1755 dem Kurfürsten vor; vgl. Pfothenhauer, Bernauer, Miller: »Winckelmann« (= Anm. 10), 365.

20 Schumann: *Barock und Rococo* (= Anm. 18), 65.

21 Hanno-Walter Kruft: *Geschichte der Architekturtheorie*. München 1985, 158-165.

22 Michael Tiemann: »Decorum«. In: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. Hg. Ulrich Pfisterer. Stuttgart, Weimar 2003, 65.

23 Alexander Markschie: »Ornament«. In: *Lexikon Kunstwissenschaft* (= Anm. 22), 260.

24 Götz Pochat: *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*. Köln 1985, 234-236.

25 Bauer: *Rocaille* (= Anm. 5), 21, charakterisiert die Rocaille als »mikromegalische Struktur«: »In ihr prägt sich entschieden eine Grundmodalität des Rokoko aus, nämlich künstlich eine Spannung innerhalb der Realitätsgrade zu erzeugen. Diese Realitätsgrade sind Ornament-Modus und Bild-Modus. Untrennbar verquickt, einander stets aufhebend, changierend, sich gegenseitig in der Schwebe haltend, erzeugen sie den Eindruck der Ironie, die letztlich ein Spiel mit den Kunstmöglichkeiten, mit der Kunst schlechthin ist.«

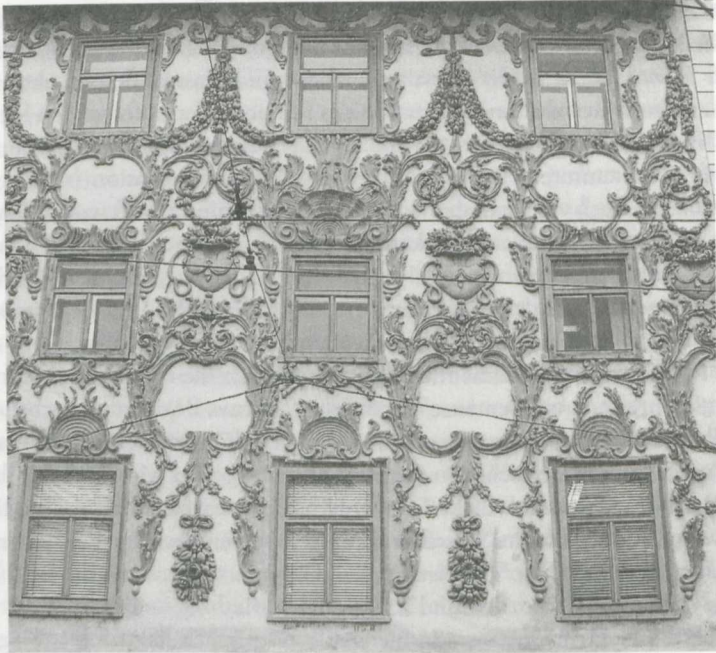


Abb. 1: Wohnhaus in Graz, Herrenstraße 2,  
Stuckdekoration der Fassade, um 1740. Foto: Steffi Roettgen.

nen als Stuck, Schnitzerei, oder Flächendekor im Außenbereich jede Art von freier Fläche überwucherten (Abb. 1). Dies erklärt, dass im Fokus der deutschen Texte, die zwischen 1746 und 1759 erschienen sind, die Auswüchse der »jetzigen Mode in den Auszierungen« stehen, die durch die Beachtung der Regeln des »guten Geschmacks« beseitigt werden sollten.<sup>26</sup> Neben dem Verstoß gegen die Bildungen und Proportionen der Natur war es diese Herauslösung der Verzierungen aus ihrer dienenden Rolle gegenüber der Architektur, die im Visier der deutschen Kritiker stand.<sup>27</sup>

Die Emanzipation der Ornamentik von der Architektur und von der Tektonik ging in den deutschen Territorien zeitlich und formal weit über die französischen und die italienischen Vorbilder hinaus, was mit der breiten Diffusion und handwerklichen Rezeption der graphischen Vorlagen erklärt wird.<sup>28</sup> Welches Eigenleben die Zierrate entfalteten, indem sie sich zu eigenständigen kompositorischen Gebilden entwickelten, die sich die Architektur unterwarfen, zeigen die Stiche aus dem Verlag von Johann Esaias Nilson mit ihren phantasievollen Interpretationen französischer Vorlagen. Augsburg war das wich-

26 Joseph von Petrasch: *Versuch von der Erfindung in den freyen Künsten. Vorlesung gehalten in Augsburg vor der Kaiserlich-Fanciscischen Akademie* [1757]; hier zit. nach Lüttichau (= Anm. 12), 88 f.

27 Dazu Schütte: »Ordnung« und »Verzierung« (= Anm. 8), bes. 38 f.

28 Günter Irmscher: *Ornament in Europa 1450-2000. Eine Einführung*. Köln 2005, 144.

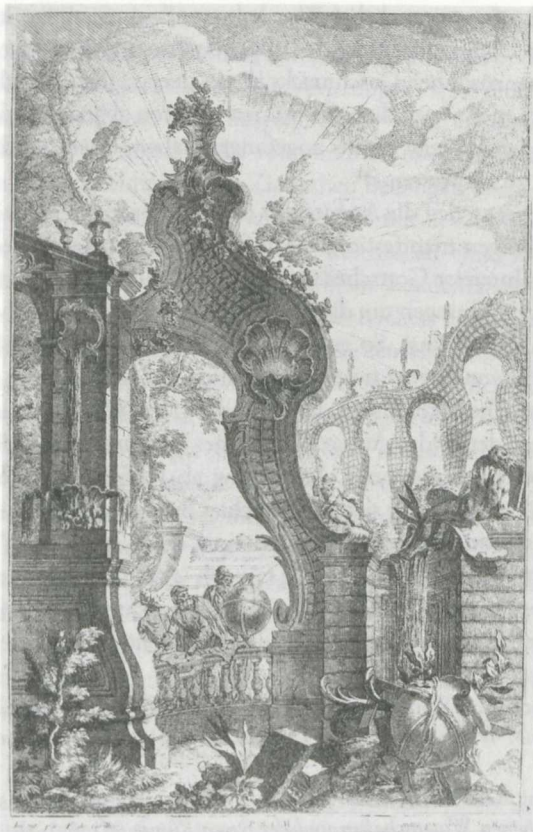


Abb. 2: François Cuvilliés, *Morceau de caprice à diverse usages*, unpag., Paris um 1770, Nachdruck Paris 1890. Foto: Kunsthistorisches Institut Bonn.

tigste Zentrum der kommerziellen Herstellung der ornamentalen Vorlageblätter. In enger Zusammenarbeit mit prominenten Architekten, unter denen der Münchner Hofarchitekt François Cuvilliés der Ältere herausragt (Abb. 2), wurde das im Dienst der Höfe entwickelte Ornament-Repertoire mit Hilfe der Stiche wohlfeiles Allgemeingut.<sup>29</sup> Die weite Streuung der graphischen Vorlagen war ein wesentlicher Grund für das Beharrungsvermögen im Gebrauch dieses Repertoires, das nicht nur im sakralen Kontext zu beobachten ist, sondern auch in der Baupraxis reicher Bürgerstädte wie Leipzig, dessen bürgerliche Architektur bis über die Mitte des Jahrhunderts dem Rokokogeschmack folgte.<sup>30</sup> Diese Situation erklärt den permanent beklagten Retardierungsfaktor gegenüber

<sup>29</sup> Rudolf Berliner: *Ornamentale Vorlagenblätter des 15. bis 19. Jahrhunderts*. Leipzig 1926.

<sup>30</sup> Nikolaus Pevsner: *Leipziger Barock: Die Baukunst der Barockzeit in Leipzig* [1928]. Leipzig 1990.

Frankreich, der sich oft – so auch bei Winckelmann<sup>31</sup> – mit einem kulturpatriotischen Unterton vermischt. Typisch dafür ist der folgende Text aus dem Jahr 1767: »Die blinde Nachahmung des französischen Geschmacks ist ein unerträglicher Fehler unserer Nation, und zwar um so viel mehr, weil diese fortfahren in ihren abgeschmackten Auszierungen Schönheiten zu finden, da jene bereits angefangen haben, ihren Geschmack in der Baukunst, Malerey etc. zu verbessern.«<sup>32</sup>

Die deutsche Kritik an den die Architektur überwuchernden Zierraten hat sich erstmalig in zwei Abhandlungen manifestiert, die auf Veranlassung Gottscheds verfasst und erschienen sind.<sup>33</sup> Das Interesse Gottscheds an der Debatte über das Ornament steht in enger Relation zu seinen Bemühungen um die Einführung eines festen Regelwerks in der Literatur und in der Schauspielkunst. So erscheint die Kritik an den Schnörkeln als Pendant seines Angriffs auf die von Regeln freie Improvisation auf dem Theater, die 1737 in Leipzig durch die sprichwörtliche Verbannung der Figur des Hans-Wurst von der Bühne zelebriert wurde. Für den ersten der beiden Aufsätze<sup>34</sup> zeichnet Johann Friedrich Reiffenstein verantwortlich, der 1745 durch Gottscheds Vermittlung als Hofpagenmeister an den Hof von Kassel berufen worden war.<sup>35</sup> Wie sich anhand eines Briefes von Reiffenstein an Gottsched nachweisen lässt<sup>36</sup>, stammt der zweite, 1747 anonym erschienene Text<sup>37</sup> von dem seit 1746 in Kassel tätigen Architekten Johann Georg Fünckh (1721-1757), der zuvor in Berlin unter Knobelsdorff gearbeitet hatte. Lange Zeit wurde dieser durch Reiffenstein überarbeitete Text<sup>38</sup> dem Dresdner Architekt Friedrich August Krubsacius zugeschrieben<sup>39</sup>, der aber erst

- 31 Zum Kulturpatriotismus Winckelmanns Verf.: »Winckelmann, Mengs und die deutsche Kunst«. In: *Johann Joachim Winckelmann*. Hg. Thomas W. Gaehgtens. Hamburg 1986, 161-178, bes. 168 f. und 173.
- 32 Anonyme Rezension der Schrift von Krubsacius: »Kurze Untersuchung« (= Anm. 40). In: *Neue Bibliothek der Schönen Wissenschaften und der freyen Künste* 6 (1767); zit. nach Lüttichau: *Die deutsche Ornamentkritik* (= Anm. 12), 156.
- 33 Brief Reiffensteins an Gottsched vom 14. April 1747; s. Friedrich Bleibaum: *Johann August Nahl*. Wien 1933, 10 ff., 177; dazu Lüttichau: *Die deutsche Ornamentkritik* (= Anm. 12), 83.
- 34 »Anmerkungen über die neuerfundnen Zierathen in den Werken der Maler und Bildhauer«. In: *Neuer Büchersaal der schönen Wissenschaften und freyen Künste* 3 (1746), 5. St., 399-416; s. a. Lüttichau: *Die deutsche Ornamentkritik* (= Anm. 12), 120-131. Der Verfasser wird am Ende des Textes durch den Buchstaben »R« kenntlich gemacht.
- 35 Zu den persönlichen Beziehungen zwischen Reiffenstein und Gottsched: s. Lüttichau: *Die deutsche Ornamentkritik* (= Anm. 12), 55, 67.
- 36 Brief Reiffensteins an Gottsched vom 24. März 1746 (zuerst abgedr. bei Theodor W. Danzel: *Gottsched und seine Zeit*. Leipzig 1848, 288); s. Lüttichau: *Die deutsche Ornamentkritik* (= Anm. 12), 69.
- 37 »Betrachtungen über den wahren Geschmack der Alten in der Baukunst und über derselben Verfall in neuern Zeiten«. In: *Neuer Büchersaal der schönen Wissenschaften und freyen Künste*, 4 (1747), 5. St., s. a. Lüttichau: *Die deutsche Ornamentkritik* (= Anm. 12), 132-138.
- 38 »ob ich dieselben gleich wegen der fast durchgängig fehlenden Order wenigstens verworfener Sachen und Wortverbindungen aufs neue umschmelzen müssen«. Reiffenstein an Gottsched, 14. April. 1747; zit. nach Bleibaum: *Nahl* (= Anm. 33), 177.
- 39 Die Zuweisung der Schrift an Krubsacius noch in Kruft: *Architekturtheorie* (= Anm. 21), 210 und in Gerald Heres (*Winckelmann in Sachsen. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte Dresdens und zur Bio-*

1759 eine Schrift zum Thema der Verzierungen veröffentlicht hat, die allgemein als wichtigste deutschsprachige Attacke auf die Zierrate gilt.<sup>40</sup> Krubsacius erwähnte auch ein sehr prominentes Beispiel für die geschmacklichen Verirrungen: »Auf diese Art giebt es Häuser in Wien, den eugenischen Pallast nicht ausgenommen<sup>41</sup>, und in allen Städten, besonders aber in einer berühmten Handelsstadt, die von unten bis oben aus mit einer erstaunlichen Menge Tändeleyn, und durchbrochenen Zierrathen behangen und bekleibt sind.«<sup>42</sup> Der in Dresden lebende und arbeitende Autor erlaubte sich mit dem zweiten Tadel vermutlich einen Seitenhieb auf Leipzig<sup>43</sup>, was sich aus den kulturellen Unterschieden und aus der Konkurrenz zwischen der höfischen und prunkvollen Residenzstadt und der modernen Messe- und Handelsstadt mit ihren üppigen und neureichen Bürgerbauten erklärt.

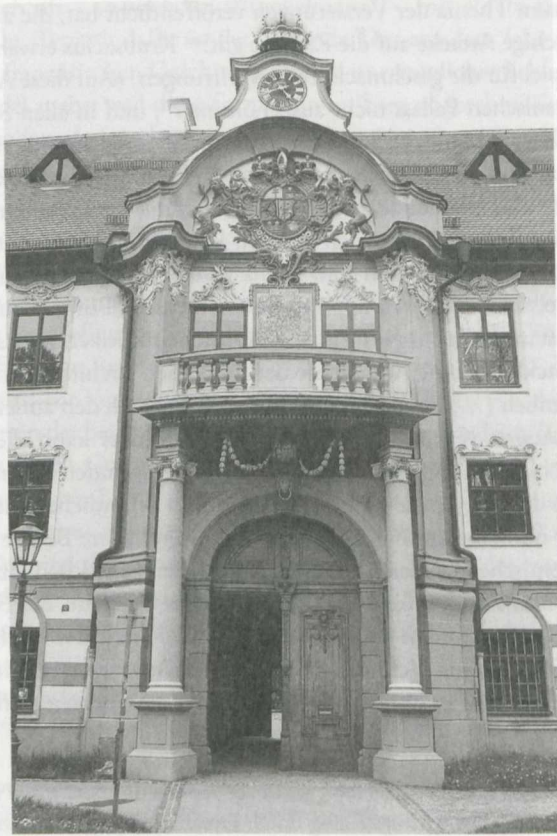
Neben Leipzig stand Augsburg im Visier der Ornamentkritiker, wie das Urteil zeigt, das Johann Georg Fünckh über die Auswüchse der modernen Architektur fällt: »Wie unnatürlich und unförmlich [...] dergleichen Ausschweifungen an den äußern Theilen großer Gebäude, in die Augen vernünftiger Kenner fallen; solches kann diejenige berühmte Stadt, welche die Nachahmung und Herausgebung dieser fremden Erfindungen am meisten befördert, mit dem Beyspiele eines ihrer schönsten öffentlichen Gebäude beweisen. Dieses Haus hätte nun eine desto ernsthaftere und gründlichere Bauart erfordert, indem es außer den akademischen, zugleich zu unterschiedlichen geistlichen Übungen gewidmet ist, und auch überdem als ein öffentliches und kostbares Gebäude, der Nachwelt zugleich zu einem Beweise des gesunden und richtigen Geschmack dieser Zeiten hätte dienen müssen.«<sup>44</sup> Bei diesem bislang nicht identifizierten Gebäude<sup>45</sup>, das sich in Fünckhs Vaterstadt Augsburg befand, wie Reiffenstein in einem Brief an Gottsched erläutert<sup>46</sup>, kann es

---

*graphie Winckelmanns*. Berlin Leipzig 1991, 61) ist auf Schumann: *Barock und Rococo* (= Anm. 18), 57-62 zurückzuführen. Die Richtigstellung durch Friedrich Bleibaum (= Anm. 32) erfolgte auf der Grundlage des Briefes von Reiffenstein an Gottsched, s. Lüttichau (= Anm. 12), 83.

- 40 »Kurze Untersuchung des Ursprungs der Verzierungen der Veränderung und des Wachstums derselben, bis zu ihrem itzigen Verfall; nebst einigen wohlgemeinten Vorschlägen zur Verbesserung und Richtschnur aller Zierrathen«. In: *Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit*. I-III, Leipzig 1759, 22-38, 93-99, 100-104, 175-185; s. a. Lüttichau: *Die deutsche Ornamentkritik* (= Anm. 12), 139-155.
- 41 Gemeint ist hier das zwischen 1714 und 1723 durch Johann von Lucas von Hildebrand errichtete Gartenpalais des Prinzen Eugen in Wien (Oberes und Unteres Belvedere).
- 42 Krubsacius: »Kurze Untersuchung« (= Anm. 40), 177, s. a. Lüttichau: *Die deutsche Ornamentkritik* (= Anm. 12), 147.
- 43 Pevsner: *Leipziger Barock* (= Anm. 30) betont den Unterschied gegenüber Dresden, das seit ca. 1720 von einer gemäßigeren Bauweise geprägt wurde.
- 44 Fünckh: »Betrachtungen« (= Anm. 37), 421, s. a. Lüttichau: *Die deutsche Ornamentkritik* (= Anm. 12), 134.
- 45 Lüttichau: *Die deutsche Ornamentkritik* (= Anm. 12), 84 vermutet, dass Fünckh auf das 1723 von Johann Baptist Gunezrainer errichtete Gasthaus »Zu den Drei Mohren« oder das Köpflhaus am Fuggerplatz anspielte.
- 46 »Von dem Stück überhaupt darf ich nichts mehr sagen als dass die ungenannte Stadt [...] seine eigene Vaterstadt (Augsburg) sey.« Brief Reiffensteins an Gottsched vom 14. April 1747; zit. nach Bleibaum: *Nabl* (= Anm. 33), 177.





*Abb. 3: Augsburg, ehem. Fürstbischöfliche Residenz, heute Regierung von Oberschwaben. Hauptflügel mit Portal, nach Entwurf von J. B. Ettl, 1743 vollendet. Foto: Steffi Roettgen.*

sich aufgrund der Angaben, die Fünckh zu seiner Funktion macht, nur um den Umbau der Fürstbischöflichen Residenz handeln, der von 1733 bis 1752 in drei Abschnitten erfolgte. Der 1743 durch Johann Benedikt Ettl vollendete Hauptflügel ist durch ein reich orchestriertes mittleres Portal ausgezeichnet, in dessen üppig dekorierten Giebel sich das Wappen des bischöflichen Auftraggebers Joseph von Hessen-Darmstadt befindet (Abb. 3).<sup>47</sup> Auch Reiffenstein hatte Augsburg aufs Korn genommen, als er die Ornamentstiche von Martin Engelbrecht und François Cuvilliers (Abb. 2) kritisierte, und »dergleichen Freyheiten«, die der »Wahrhaftigkeit« widersprechen. Er war der Ansicht, »daß alle diese Erfinder, indem sie einen neuen Geschmack einführen wollen, sich eben dadurch von der Bahn des guten Geschmacks entfernen.«<sup>48</sup>

47 Bernt von Hagen und Angelika Wegener-Hüssen: *Stadt Augsburg* [Denkmäler in Bayern VII/83]. München 1994, 166-172.

48 Reiffenstein: »Anmerkungen« (= Anm. 34), 410.



*Abb. 4: Dresden, Katholische Hofkirche, 1738-1750  
nach Plänen von Gaetano Chiaveri erbaut. Foto: Jens Niebaum.*

In Dresden war die Debatte um die Verzierungen in diesen Jahren auf ganz andere Weise aktuell. Der Grund hierfür waren die neueren baulichen Unternehmungen des Hofes. So deutlich wie in kaum einer anderen deutschen Residenzstadt standen hier die Gegensätze zwischen den beiden Prinzipien vor Augen, um die es in der Debatte über die Baukunst und ihre Zierrate ging. Der in den Bauten des Zwingers evidente italienische Einfluss barocker Prägung, der sich auch dem skulpturalen Dekor Balthasar Permosers verdankt, war noch während der Regierungszeit Augusts des Starken († 1733), einer strengeren, französisch geprägten Bauart gewichen, für die Jan de Bodt und Zacharias Longelune verantwortlich zeichneten. Besonders die Bauten Knoeffels, etwa das Kurländer Palais (1728-1729) folgten diesem neuen Stil, der sich in George Bährs Frauenkirche (1726-1743) auch im sakralen Bereich manifestierte. Mit Gaetano Chiaveris 1738 begonnener Hofkirche (Abb. 4) kehrte jedoch der Borrominismus nach Dresden zurück, was bei den einheimischen, durch die französische Klassik geprägten Architekten auf erhebliche Kritik stieß, die in den Kreisen des für die Hofbauten zuständigen »Oberlandbau-

amtes« in einen generellen Angriff auf Borromini und seine italienische Nachfolge mündete.<sup>49</sup> Ein 1741 datiertes anonymes Pamphlet sprach ein Verdammungsurteil über Chiaveris Projekt zur Hofkirche aus und empfahl, Vorschläge der französischen Architekten aus dem Umkreis der Akademie einzuholen.<sup>50</sup> Ein Jahr später hielt sich Francesco Algarotti in Dresden auf, wo er dem Kurfürsten das Projekt zur Neuordnung und zum weiteren Aufbau der Gemäldesammlung unterbreitete.<sup>51</sup> Als Schüler des venezianischen Architekturtheoretikers Carlo Lodoli vertrat er in Fragen der Architektur die Positionen des Neopalladianismus, wie sein 1756 verfasster »Saggio sopra l'Architettura« zeigt.<sup>52</sup> Er legt hier neben seinen eigenen Ideen Lodolis radikales Konzept zur Ornamentik dar, die dieser niemals selbst publiziert hatte. Demzufolge wäre jeder hinzugefügte Dekor in der Architektur verfehlt. Das Ornament ist für Lodoli eine »proprietà arbitraria«, die, wenn sie angewendet wird, mit dem Charakter des Bauwerks und seinen Materialien übereinstimmen soll.<sup>53</sup> Auch wenn Algarottis Urteil über die damals gerade im Entstehen begriffene katholische Hofkirche nicht überliefert ist, kann man davon ausgehen, dass ihr borrominesker römischer Stil nicht seinen Vorstellungen von einer gereinigten und rationalen Bauweise entsprach.<sup>54</sup> Dass Winckelmann später mit Lodolis Ideen vertraut war, offenbart seine 1763 verfasste »Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst«, in der er verkündet, dass ein Gebäude auch ohne Zierrate schön sein könne.<sup>55</sup> Theoretisch könnte er bereits in seinen Dresdner Jahren durch seinen Kontakt mit Ludovico Bianconi von Algarottis Ideen gewusst haben.

Obwohl Winckelmann nicht konkret auf die moderne Dresdner Architektur eingeht, muss man sich vergegenwärtigen, dass sie zu seiner alltäglichen Erfahrung der Stadt gehörte. Seine Aufmerksamkeit galt vor allem der Gemäldegalerie und ihrem Inhalt, aber sein Ausruf »Enfin wer Dresden nicht siehet hat nichts schönes gesehen« schließt wohl auch die glanzvollen Bauten des Hofes ein. So besuchte er seit 1749 an Sonntagen öfters

- 
- 49 Costanza Caraffa: *Gaetano Chiaveri (1689-1770) architetto romano della Hofkirche di Dresda*. Mailand 2006 (= *Studi della Bibliotheca Hertziana*, 1), 112-115.
- 50 »Bedencken eines Baumeisters über den neuen Kirchenbau zu Dresden«, Ms. abgedruckt in: Costanza Caraffa: »Fonti su Gaetano Chiaveri e sulla chiesa cattolica di Dresda ed uno scritto polemico del 1741«. In: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 36 (2005), 211-314, hier: 275-279.
- 51 Hans Posse: »Die Briefe des Grafen Francesco Algarotti an den Hof und seine Bilderkäufe für die Dresdener Gemäldegalerie 1743-1747«. In: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 52 (1931), Beiheft.
- 52 Vollendet laut Widmung an Malvasia am 24. Dez. 1756 in Bologna [Pisa 1763], s. Francesco Algarotti: *Opere*, Venedig 1791, III, 8, 9-52 (pass.). Vgl. auch: Luca Farulli: »Algarottis ästhetische Ansichten«. In: *Francesco Algarotti, ein philosophischer Hofmann im Jahrhundert der Aufklärung*. Hg. Hans Schumacher. Laaken 2009, 135-149.
- 53 Krufz: *Architekturtheorie* (= Anm. 21), 222 f.
- 54 Dazu: Lüttichau: *Die deutsche Ornamentkritik* (= Anm. 12), 27 f.
- 55 »In der Baukunst ist das Schöne mehr allgemein, weil es vornehmlich in der Proportion besteht: denn ein Gebäude kann durch dieselbe allein, ohne Zierrathe, schön werden und seyn.« Zit. nach Winckelmann: *Kleine Schriften* (= Anm. 10), 226.

die katholische Hofkapelle, um dort gute Musik zu hören.<sup>56</sup> Kaum umgehen konnte er auch Pöppelmanns Kronentor und die beiden Pavillons im Dresdner Zwingergarten (1711-1721), die sich mit ihrem überreichen skulpturalem und ornamentalen Dekor und ihren bizarren Formen am Formenapparat Borrominis orientieren. Da sich die Königliche Bibliothek seit 1728 in diesem Komplex befand<sup>57</sup>, wurde Winckelmann auf dem Gang zu seinen Studien in dieser Bibliothek<sup>58</sup> nolens volens mit dieser ornamental alle Register ziehenden Architektur konfrontiert. Obwohl sein Interesse an der Architektur damals noch sehr gering war, war er kritisch gegenüber dem »hiesigen Geschmack« eingestellt. So beeindruckt er sich 1749 von den Dresdner Kunstschatzen zeigte, die den »Herrlichkeiten in Berlin« weit überlegen seien, lautet sein Kommentar dazu: »Allein es wäre beßer für Sachsen wenn die Residenz nicht so brillirte.«<sup>59</sup> Es geht hierbei eindeutig um eine Kritik an der Prunksucht des Absolutismus. Da Winckelmann aber bei seinen brieflichen Äußerungen sehr vorsichtig war, um nicht durch zu »freyes Schreiben« aufzufallen, blieb dies seine einzige kritische Anmerkung zur aktuellen Situation in Dresden.<sup>60</sup> Angesichts seiner Pläne zur Romreise vermied er schriftliche Stellungnahmen, die ihm als Kritik ausgelegt werden konnten. Dies verdeutlicht sein brieflicher Kommentar zu einem kurzen Passus in den »Gedanken«, in dem er die Wahl der Verzierungen in der Baukunst getadelt hatte. Hier heißt es: »Die Wahl in Verzierungen der Bau-Kunst ist zuweilen nicht gründlicher: Armaturen und Tropheen werden allemahl auf ein Jagd-Haus eben so unbequem stehen. als Ganymedes und der Adler, Jupiter und Leda unter der erhobenen Arbeit der Thüren von Ertzt, am Eingang der Peters-Kirche in Rom.«<sup>61</sup> Was Winckelmann mit diesem vagen Hinweis sagen wollte, erläuterte er gegenüber seinem Freund

56 Briefe an Uden vom 31. Aug. 1749 und vom Spätherbst des gleichen Jahres (Johann Joachim Winckelmann: *Briefe*. Hg. Walter Rehm, Hans Diepolder. 4 Bde. Berlin 1952-1957, I, 91, 93). Die Sonntagskonzerte fanden damals noch in der alten katholischen Hofkapelle statt, die sich im ehemaligen Komödienhaus befand. Die neue Katholische Hofkirche, deren bevorstehende Weihe Winckelmann in seinem Brief vom 31. Aug. 1749 für den kommenden Winter ankündigt, wurde erst am 29. Juni 1751 geweiht, s. Caraffa: *Gaetano Chiaveri* (= Anm. 49), 98-100.

57 Harald Marx: *Matthäus Daniel Pöppelmann, Der Dresdner Zwinger vom Festbau zum Museum*. Frankfurt a. M. 2000, 74-75. Die räumliche Situation der Bibliothek innerhalb des Zwingers wird durch den Plan von Heinrich Eilenburg von 1755 verdeutlicht (Abb. in: Peter Plaßmeyer: »Liegen hir und da in der grösten confusion herum«. Die Verwahrung der Dresdner Kunstkammer im Zwinger bis zu ihrer Auflösung im 19. Jahrhundert. In: *Die kurfürstlich-sächsische Kunstkammer in Dresden. Geschichte einer Sammlung*. Hg. Dirk Syndram, Martina Minning. Dresden 2012, 142-151, hier: 145.

58 »Den gantzen Vormittag bleibe ich zu Haus: um 11 Uhr pflege ich zuweilen auf die Königl. Bibliothec zu gehen, und suche mir Bücher, welche mir willig communiciret werden.« Winckelmann an Berendis, 29. Dez. 1754; abgedr. in: Winckelmann: *Briefe* (= Anm. 56), I, 163; vgl. Heres: *Winckelmann in Sachsen* (= Anm. 39), 88 f.

59 Winckelmann an Uden, 31. Aug. 1749; abgedr. in: Winckelmann: *Briefe* (= Anm. 56), I, 91.

60 »Von anderen öffentlichen Nachrichten unterstehe mich nichts ferner zu melden weil man einige Personen nach dem Königstein wegen freyen schreibens gebracht hat.« Winckelmann an Uden, Spätherbst 1749; abgedr. in: Winckelmann: *Briefe* (= Anm. 56), I, 93.

61 Ebd., 58 und 357.

Konrad Friedrich Uden wie folgt: »Diejenigen welche den hiesigen Geschmack kennen, wissen mit welcher Freyheit ich in dem letzten Bogen dem König selbst die Wahrheit gesagt. Die Trophäen auf ein Jagd-Haus gehen auf das prächtige Schloß Hubertusburg, welches er gebauet.«<sup>62</sup> Im gleichen Brief legt er übrigens die Taktik dar, die er bei der Ausarbeitung des »Sendschreibens« und der »Erläuterung« verfolgte.<sup>63</sup> Auch hier wird offenkundig, wie sehr er darum besorgt war, sich mit einer zu radikalen Kritik unliebsam zu machen. Um niemanden zu verstören, beabsichtigte er sogar, dem König seine Vorgehensweise vorab bekannt zu machen.<sup>64</sup>

Während sich Winckelmann in den »Gedancken« auf die Seite der Anhänger einer rigorosen Funktionalisierung der architektonischen »Zierrathe« schlägt, wechselt er im »Sendschreiben« die Seite, indem er hier der künstlerischen Freiheit das Wort redet. In den »Gedancken« verkündet er: »Der gute Geschmack in den heutigen Verzierungen, welcher seit der Zeit, da Vitruv bittere Klagen über das Verderbniß derselben führete, sich in neueren Zeiten noch mehr verderbet hat.« Er macht dafür sowohl die Grottesken wie die modernen Zimmerdekorationen verantwortlich, die »mehrentheils nur da stehen, um ihren Ort zu füllen, und um die ledigen Plätze zu decken, welche nicht mit lauter Vergoldungen können angefüllet werden.« »Unsere Schnirkel« – so fährt er fort – »und das allerliebste Muschelwerk, ohne welche itzo keine Zierrath förmlich werden kan, hat manchmal nicht mehr Natur als Vitruvs Leuchter, welche kleine Schlösser und Palläste trugen.« Im »Sendschreiben« heißt es dagegen: »Unsere Künstler überschreiten ja keine in der Kunst vorgegebenen Gesetze – wenn sie neue Zierathen, die allezeit willkommen gewesen erdenken.«<sup>65</sup> Das Motiv der Muschel komme nicht nur in vielfältigster Form in der Natur vor sondern sei auch allezeit ein Gegenstand der Künstler gewesen. Die Kunst trete zur spielenden Natur und verbessere sie. Dieses Verfahren, das man auch in den Werken der Alten beobachten könne, sei der Weg »den wir in unseren Verzierungen nehmen«. Die »heutigen Künstler« hätten außerdem erkannt, dass auch in der Mannigfaltigkeit der Natur kein Teil dem anderen gleiche und »überliessen den Theilen ihrer Verzierungen, sich zusammen zu fügen, so wie Epicurs Atome gethan«. Die »Erläuterung«, die als dritter Text und als Zusatz zur zweiten Auflage erschienen, demontieren und berichtigen das »Sendschreiben« und greifen erneut die Argumentation der »Gedan-

62 Winckelmann an Uden, 3. Juni 1755; abgedr. in: Winckelmann: *Briefe* (= Anm. 56), I, 171. Die Trophäen auf den Seitenrisaliten der Hauptfront gehen auf den Erweiterungsbau durch Johann Christoph Knöffel zurück (1743-1751). Der figürliche Schmuck wurde nach Mattiellis Entwurf ausgeführt, s. Georg Dehio: *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Sachsen II*. Hg. Barbara Bechter, Wiebke Fastenrath, Heinrich Magirius. München, Berlin 1998, 1024-1027.

63 »Ich arbeite itzo an einer Schrift, worinn ich diese meine Schrift selbst angreifen [werde], um diesen Leuten, denen ich beißende Wahrheiten sagen werde, eine Freude zu gleichen Zeit zu machen. Die Zweifel sollen aufs höchste getrieben werden, und der Druck soll von jemand anders besorgt werden. In einer folgenden Schrift aber, welche ich zu gleicher Zeit entwerfen werde, soll alles beantwortet werden.« Winckelmann an Uden, 3. Juni 1755; abgedr. in: Winckelmann: *Briefe* (= Anm. 56), I, 171.

64 Ebd., 171: »Ich werde Sr. Majestät dieses dessein vorher communiciren laßen, damit ich sicher gehe, und wider Leute, dergleichen der Baron von Heineke ist, protection finde.«

65 Winckelmann: *Kleine Schriften* (= Anm. 10), 86.

cken« auf, indem nun ›Gesetze‹ benannt werden, denen der Künstler zu folgen habe: Außer der Verhältnismäßigkeit des Verzierten mit den Zierrathen sollten Architekten und Verzierer bedenken, dass »Gebäude und öffentliche Werke, die von langer Dauer seyn sollen, Verzierungen erfordern, »die einen längern Perioden als Kleidertrachten haben«, andernfalls werde es geschehen, »daß Verzierungen veralten und aus der Mode kommen, ehe das Werk, wo sie angebracht, vollendet worden.«<sup>66</sup> Die Konsequenz sei die Nachahmung des Altertums, dessen Bauwerke nur sparsam mit Verzierungen versehen seien und »die aus wenig Theilen bestehen und diese Theile sollen groß und frey ausschweifen.«<sup>67</sup>

Der sowohl von Reiffenstein wie von Winckelmann gebrauchte Begriff der »Freyheit« war für die Debatte über die Ornamentik von zentraler Bedeutung. Wenn Winckelmann im Gewand eines ›Moderne‹ die Partei der Verzierer ergreift, meint er gleichermaßen die politische und die künstlerische Freiheit.<sup>68</sup> Für die »Freyheit in diesem Theile der Kunst« sei die Nation Lehrer gewesen, die sich in neueren Zeiten »von allem Zwang in der bürgerlichen Gesellschaft zuerst frey gemacht.«<sup>69</sup> Wie in den »Gedancken«<sup>70</sup> assoziiert Winckelmann die Freiheit der Gesellschaft also auch hier mit der Freiheit der Kunst.<sup>71</sup> Allerdings bezieht er sich in diesem Fall nicht auf die griechische Antike, sondern – ohne Frankreich zu erwähnen – auf dessen gesellschaftliche Zustände<sup>72</sup>, die – vor allem in Frankreich selbst – als exemplarisch für eine moderne Zivilgesellschaft galten.<sup>73</sup> Zur Rechtfertigung der von den natürlichen Formen abweichenden Verzierungen zählt er die Argumente auf, mit denen in Paris die ›Ornamentisten‹ ihre Position gegenüber der Königlichlichen Akademie verteidigt hatten, als diese ihnen die Mitgliedschaft und den Status als Künstler verweigert hatte.<sup>74</sup> Das wichtigste Argument der damals Ausgeschlossenen war die »Mannigfaltigkeit«, die in der Natur walte und die »ohne Beobachtung anderer Regeln« sei, woraus – so Winckelmann – folge, dass die Verzierungen eine »Nachahmung des Spiels der Natur« seien: »Wenn also Verzierungen eine Nachahmung des Spiels der

66 Ebd., 140.

67 Ebd., 141.

68 Ebd., 87.

69 Ebd., 87. Obwohl der Passus eine geschickte Zusammenfassung der Exzerpte aus Dubos und De Piles ist, s. Baumecker: *Dresdner Schriften* (= Anm. 10), 125 f., mindert dies nicht seine Aussagekraft innerhalb des Textes von Winckelmann.

70 Er spricht hier von der »Freyheit der Sitten« und der »blühenden Freyheit« in der griechischen Gesellschaft, s. Winckelmann: *Kleine Schriften* (= Anm. 10), 33 und 34.

71 Allgemein zum Begriff ›Freiheit‹: Geschichtliche Grundbegriffe, historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Hg. Otto Brunner, Werner Conze, Reinhart Koselleck. Bd. 2: E–G [1972]. Stuttgart 1994, s. v. 425–542, bes. 469–488 (Diethelm Klippel).

72 Der Kontext, in dem diese auf den Exzerpten von Aussage steht, zeigt, dass Frankreich gemeint ist.

73 Zu den sozialen und philosophischen Freiheitsbestrebungen im Frankreich des 18. Jahrhunderts: Jean Starobinski: *Das Erlebnis der Freiheit*. In: Ders.: *Die Erfindung der Freiheit 1700–1789* [frz. 1964]. Dt. Hans Staub. Frankfurt a. M. 1988, 12–13.

74 Ebd., 84–85. Stellennachweise für Exzerpte aus De Piles, *Dissertations*, s. Baumecker: *Dresdner Schriften* (= Anm. 10), 26, 108.

Natur sind [...] so wird alle angebrachte Gelehrsamkeit der Allegorie dieselben nicht schöner machen, sondern vielmehr verderben.«<sup>75</sup> Mit dem »Spiel der Natur« wird hier die Freiheit der Invention assoziiert, das heisst das genaue Gegenteil der »blühenden Freyheit« einer als ideal verstandenen Gesellschaft nach dem Vorbild der griechischen Polis, die er in den »Gedancken« zur Voraussetzung und Ursache der griechischen Kunstblüte erklärt hatte.<sup>76</sup> In dieser Gesellschaft war die Kunst – so sieht es der Winckelmann der »Gedancken« – strikten »Gesetzen« unterworfen.<sup>77</sup> Diese werden anschließend in der »Erläuterung« genauer dargelegt: »Das zweyte Gesetz [i. e. nicht nach einer willkürlichen Phantasie zu zieren] schließt eine gewisse Freyheit aus.«<sup>78</sup> »Gesetze« für den Künstler sind demnach die Instrumente, die den Missbrauch der künstlerischen Phantasie eindämmen sollen. Hier folgt Winckelmann Reiffenstein, der 1746 beklagt hatte, dass »die unverschämte Dreistigkeit den Platz der höflichen Freyheit erhalten« habe.<sup>79</sup> Der »Mangel eines wahren Begriffs von dieser Freyheit« gilt ihm als »Ursache des Verfalls von dem guten Geschmacke«.<sup>80</sup> Die »wohlanständige Freyheit« habe sich bei den Ausländern in eine ungezogene Ausgelassenheit verwandelt, die die Künstler im Schutz der Höfe genießen. Passend zu seiner geistigen Prägung durch Gottsched verurteilte Reiffenstein die »höfliche Freyheit«, unter der er die von den Höfen ausgenutzten Privilegien verstand, die es den Künstlern erlaubten, sich der Kontrolle öffentlicher (das heißt städtischer oder bürgerlicher) Institutionen zu entziehen. Daran gemessen bleiben Winckelmanns Aussagen ambivalent. Sein geschicktes Jonglieren zwischen den Gegensätzen folgt den Regeln der höfischen Diplomatie und damit relativieren und entschärfen sich die Aussagen selbst. Gleichwohl haben Reiffensteins Überlegungen einen deutlichen Einfluss auf Winckelmanns Ansichten über die Zierrate ausgeübt.<sup>81</sup> Dies zeigt sich an der signifikanten Verbindung, die er zwischen den Verzierungen und einer neuen Konzeption der Allegorie auf der Grundlage der antiken Mythologie herstellt. Reiffensteins Aussage »Was für einen weitläufigen Vorrath von schönen Zierrathen gewähret einem Künstler nicht die Kenntniß der Alterthümer und der Fabeln?« wirkt wie eine Vorwegnahme von Winckelmanns Ausführungen in den »Gedancken«, in denen er die Ansätze zu seiner späteren Schrift »Versuch einer Allegorie« entwickelt hat: Die »Abscheu vor dem leeren Raum«, die die Wände fülle, könnte durch das Studium der Allegorie »gereinigt« werden, so dass »die kleinsten Verzierungen dem Ort, wo sie stehen, gemäß« seien.<sup>82</sup> Als Fazit bleibt demnach festzuhalten, dass Winckelmanns Auseinandersetzung mit dem Thema der Verzierungen

75 Winckelmann: *Kleine Schriften* (= Anm. 10), 87.

76 »In Absicht der Verfassung und Regierung von Griechenland ist die Freiheit die vornehmste Ursache des Vorzugs der Kunst.« Johann Joachim Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Alterthums* [1764]. Hg. Ludwig Goldscheider. Darmstadt 1972, , 4. Kap., I. St., 130.

77 Diese waren »Die Natur bey Strafe aufs Beste nachzuahmen« und »die Personen ähnlich und zu gleicher Zeit schöner zu machen«, s. Winckelmann: *Kleine Schriften* (= Anm. 10), 35.

78 Winckelmann: *Kleine Schriften* (= Anm. 10), 140.

79 Lüttichau: *Die deutsche Ornamentkritik* (= Anm. 12), 130f.

80 Ebd., 120.

81 Reiffenstein: »Anmerkungen« (= Anm. 34), 413.

82 Winckelmann: *Kleine Schriften* (= Anm. 10), 57. Zum Allegorieverständnis Winckelmanns in den Dresdner Schriften: Pfothenhauer, Bernauer, Miller (= Anm. 10), 389-392.

den beiden Aufsätzen in Gottscheds Zeitschrift entscheidende Anregungen verdankte. Ob er wusste, dass Reiffenstein der Verfasser der Schrift von 1746 war, muss offen bleiben. Spätestens hätte er das im Frühjahr 1762 erfahren können, als sich die beiden Männer in Rom persönlich begegnet sind. Reiffenstein trat an den inzwischen berühmten Winckelmann heran, weil er mit dem richtigen Gespür davon ausging, dass diese Bekanntschaft ihm bei seinen künftigen Studien nützlich sein werde.<sup>83</sup> Tatsächlich trat er nach Winckelmanns Tod als ›Cicerone‹ der deutschen Romreisenden in dessen Fußstapfen.

Im aktuellen Diskurs über das »Sendschreiben« wird vorrangig auf die geschickt inszenierten Publikationsstrategien hingewiesen<sup>84</sup>, mit denen Winckelmann »seinen Erstling durch die Gegenschrift als des Aufmerkens würdig« kennzeichnete<sup>85</sup>, wobei es ihm aber auch darum ging, seine ›Widersacher‹ in die Irre zu führen.<sup>86</sup> Zugleich enthält der Text allerdings Hinweise auf eine darüber hinausgehende Betrachtungsweise. Der auf die Verzierungen bezügliche Passus übertrifft allein nach seinem Umfang die Bemerkungen der »Gedanken« und in der »Erläuterung«. Auffällig ist außerdem der eloquente und freimütige Sprachmodus des »Sendschreibens«, der dem Verfasser – gewollt oder nicht – eleganter aus der Feder floss als die beiden rahmenden Texte, in denen programmatisch und doktrinär-normativ argumentiert wird. Auf jeden Fall konterkariert der Passus über die Zierrate im »Sendschreiben« das mit Winckelmann assoziierte Bild des orthodoxen Neoklassizisten<sup>87</sup> und lässt die mentale »Doppelsträngigkeit« erkennen, die Winckelmanns Auseinandersetzung mit der französischen Kunsttheorie kennzeichnet.<sup>88</sup>

Es waren die parallel lesbaren kontroversen Ansichten Winckelmanns zu den Verzierungen, die der nächsten Generation jenen neuen Blick auf das Thema ermöglicht haben, mit dem die deutsche Aufarbeitung der ›Querelle‹ abgeschlossen wurde, die, nimmt man ihre sächsischen Anfänge um die Mitte des 18. Jahrhunderts in den Blick, keineswegs so verspätet war wie dies lange angenommen wurde.<sup>89</sup> Indem er die kontroversen Standpunkte subsumiert und beide mit Argumenten und Belegen untermauert, generiert er einen neuen methodischen Ansatz, der, wie Elisabeth Décultot gezeigt hat, mit seiner spielerischen Dialektik auf die Überwindung der polarisierenden Positionen der

83 Brief Reiffensteins an die Markgräfin Karoline Luise von Baden, 13. Okt. 1762: »[...] j'ai fait une connoissance très utile pour moi avec le fameux Abbé Winckelmann, le quel dirigera mes études.« Abgedr. in: Winckelmann: *Briefe* (= Anm. 56), II, 467.

84 Müller: *Feldkontakte* (= Anm. 9), 306-326.

85 Ebd., 318.

86 Winckelmann an Uden, 3. Juni 1755; abgedr. in: In: Winckelmann: *Briefe* (= Anm. 56), I, 171, s. a. hier Anm. 63.

87 Krufz: *Architekturtheorie* (= Anm. 21), 210f.; ähnlich auch Pfotenhauer: »Klassizismus« (= Anm. 1).

88 Elisabeth Décultot: *J. J. Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'Histoire de l'art*. Paris 2000, 84. (dt. *Untersuchungen zu Winckelmanns Exzerptheften. Ein Beitrag zur Genealogie der Kunstgeschichte im 18. Jahrhundert*. Ruhpolding 2004, 58-60.

89 Justi: *Winckelmann und sein Jahrhundert* (= Anm. 14), 303f. Die Auffassung, dass die deutschen Positionen rückständiger waren als die französische Debatte, noch bei Irmscher: »Style rocaille« (= Anm. 7), 410f.



»Querelle« zielt.<sup>90</sup> Winckelmanns mehrdeutige Aussagen lieferten vor allem der späteren deutschen Ornamentdebatte wichtige Impulse. So schreibt Karl Philipp Moritz 1793: »Es ist das Wesen der Zierde selbst, die sich an kein Gesetz bindet, weil sie keinen Zweck hat als den zu vergnügen [...]«, daß die »Phantasie einmal zu spielen geneigt ist.«<sup>91</sup> Mit seiner im »Sendschreiben« formulierten Aussage, die Zierrate seien eine »Nachahmung des Spiels der Natur«<sup>92</sup>, hat Winckelmann diese für die Autonomie-Ästhetik entscheidende Sichtweise der Ornamentik vorbereitet. Verstanden die älteren wissenschaftlichen Kommentare seine Kritik am Schnörkel- und Muschelwerk als »eine notwendige Tat in einer Stadt wie Dresden«<sup>93</sup>, so legen die hier dargelegten Beobachtungen eher nahe, seine fingierten kontroversen Positionen zu diesem Thema weder als Fingerübung<sup>94</sup> noch allein als Taktik der Vermarktung und Karriereplanung zu sehen<sup>95</sup>, sondern vor allem als intellektuellen Auftakt zur Überwindung des aus der barocken Rhetorik stammenden Gegensatzes von Klassisch und Modern.<sup>96</sup> Seine eloquente Charakterisierung der Zierrate im »Sendschreiben« lässt jedenfalls einen »ästhetischen Überschuß in der differenzierten Kunstbetrachtung« erkennen, »der [...] durch die Rücknahme in der Erläuterung und durch die Einfriedung der Reflexionen ins neoklassizistische Konzept nicht aufgegangen ist.«<sup>97</sup> Vielleicht ist diese Unentschiedenheit auch der Wirkung der architektonischen Realität des augusteischen Dresdens zuzuschreiben, der sich Winckelmann ebenso wenig entziehen konnte wie seine übrigen Zeitgenossen.

Steffi Roettgen, München

- 90 »Die Verkleidung hat durchaus etwas Spielerisches. Ein Autor, der seinen Gegenstand beherrscht, erlaubt sich, zwei Rollen zugleich zu spielen: den *advocatus dei* und den *advocatus diaboli*. Doch hinter dem raffinierten Spiel erkennt man, wie sehr Winckelmann schwankt zwischen den beiden Parteien der *Querelle*. Der Verfasser der *Gedancken* steht eindeutig auf der Seite der *Anciens*, doch nicht ohne sich auch einmal ernsthaft als Freund der *Modernes* vorgestellt zu haben.« Zit. nach Décultot: *Untersuchungen* (= Anm. 88), 59.
- 91 Karl Philipp Moritz: *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente* [1793]. Faksimiledruck mit einer Einführung von Hanno-Walter Kruft. Nördlingen 1986, 25-28; vgl. auch Pfothenhauer: »Klassizismus« (= Anm. 1), 583-597.
- 92 Winckelmann: *Kleine Schriften* (= Anm. 10), 87.
- 93 Ernst Gombrich: *Kunst und Fortschritt. Wirkung und Wandlung einer Idee* [engl. *The Ideas of Progress and their impact on Art*. New York 1971]. Köln 1981, 28 f.
- 94 Nach Pfothenhauer, Bernauer, Miller: »Winckelmann« (= Anm. 10), 383, herrschte diese Ansicht von »Justi zu Baumecker« vor.
- 95 Ernst Osterkamp: »J. J. Winckelmanns Heftigkeit im Reden und Richten. Zur Funktion der Polemik in Leben und Werk des Archäologen.« In: *Akzidenzen. Flugblätter der Winckelmann-Gesellschaft* 9 (1996) [Vortrag Stendal 1995].
- 96 Dieser Ansatz wurde m. W. bisher nur von Erik Forssmann aufgegriffen (*Edle Einfalt und stille Größe. Winckelmanns »Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in Malerei und Bildhauerkunst«*. Berlin, Wien 2010, 58).
- 97 Pfothenhauer, Bernauer, Miller: »Winckelmann« (= Anm. 10), 383.