

Jan Assmann

## Hieroglyphische Gärten

### Ägypten in der romantischen Gartenkunst

#### I.

#### Ägypten-Romantik.

#### Reorientierungen des kulturellen Gedächtnisses um 1800

Die Sehnsucht nach dem Ursprung, die Versenkung ins Vergangene, die Suche nach einer verlorenen Einheit und Vollkommenheit sind Motive, die ebenso romantisch anmuten wie sie zentral sind für das Konzept des kulturellen Gedächtnisses. Gewiß, die Suche nach Herkunft, das Bedürfnis nach Verankerung in der Tiefe der Zeit und Geschichte und die Herleitung von Selbstbild und orientierenden Normen aus fundierenden Erzählungen über Ursprung und Entwicklung („Mythomotorik“) sind ein Element jeder Kultur und dem Begriff des Kulturellen Gedächtnisses inhärent. Aber in der Romantik kommt offenbar doch noch etwas Entscheidendes dazu – eine Intensivierung, eine Umorientierung, eine Neuinvestierung der Vergangenheit mit Sinn und Bedeutung.

Dafür können verschiedene Faktoren namhaft gemacht werden. Zum einen entsteht überhaupt erst jetzt, worauf R. Koselleck aufmerksam gemacht hat, um 1770 und in der von ihm deshalb so genannten „Sattelzeit“ zusammen mit anderen Kollektivsingularen der Begriff der „Geschichte“ im Singular und ohne spezifizierenden Genetiv, also Geschichte als solche und nicht von etwas. Vorher konnte Geschichte nur im Plural gedacht werden, als die Menge der Geschichten von etwas. Jetzt wird Geschichte im Sinne einer umfassenden wirkenden Macht verstanden, aus der alles Existierende seine Bedeutung gewinnt. Etwas verstehen heißt, es in seiner Genese und Entwicklung erkennen. Evolutionismus, Historismus und Geschichtsphilosophie entspringen dieser genetischen Obsession und bestimmen das Denken des 19. Jahrhunderts. Mit der Entstehung des Konzepts Geschichte einher geht eine durchgreifende Verzeitlichung des Sinns. Wie sich mit dem Begriff der Klassik die Vorstellung zeitloser Maßgeblichkeit jener Formen verbindet, die wohl in einer bestimmten Zeit verankert, aber als vollendete Erfüllung zu unüberholbaren, zeithobenen Vorbildern entrückt sind, so verbindet sich mit dem Begriff der Romantik die Vorstellung des Geschichtlichen und der ironischen Brechung, die keine zeithobene Vorbildlichkeit und Maßgeblichkeit anerkennt.

Zum anderen aber und in gewisser Hinsicht gegenläufig zu dieser Abstrahierung und Universalisierung des Begriffs Geschichte gehört zur Romantik, was man die Nationalisierung und Regionalisierung des kulturellen Gedächtnisses nennen könnte. Der Ursprung, die Vergangenheit, der jetzt Sehnsucht und Suche gelten und aus der Sinn, Orientierung, Wert und Würde bezogen werden, ist die des eigenen Volkes, der eigenen Sprache, der Nation. Aleida Assmann hat in einer Studie über Johann Gottfried Herder gezeigt, wie sich im Werk dieses Denkers zwei Paradigmen ablösen: das alte, auf die Renaissance, insbesondere Marsilio Ficino zurückgehende Paradigma der *theologia prisca*, in dem es um Ursprung und Geschichte einer noch ganz übernational gedachten Kultur geht, einer Urweisheit, die sich von Adam ausgehend in die Geschichte der Völker hinein verzweigt und dem Abendland über die Ägypter, die Bibel und die Griechen überliefert wurde, und das neue, von Herder und Winckelmann entwickelte Paradigma des Volksgeistes, demzufolge sich Kultur immer neu und spezifisch aus der ureigensten Veranlagung, dem „Genius“ eines Volkes heraus entwickelt.<sup>1</sup> Für die Rolle Ägyptens im kulturellen Gedächtnis des Abendlandes und speziell Deutschlands, auf das ich mich hier beschränken will, hatte dieser Paradigmawechsel einschneidende Folgen. Im Rahmen des ersten Paradigmas spielt es eine zentrale, oft sogar dominierende Rolle und galt als Urheimat der Kultur oder „Weisheit“ (*sapientia*), das dem Abendland durch Moses und Platon nur fragmentarisch und verwässert übermittelt wurde. Im Rahmen des zweiten Paradigmas dagegen verlor es diese Bedeutung. Ägypten galt nicht mehr als Teil der eigenen Vergangenheit, sondern als eine fremde, exotische und noch nicht zu voller geistiger Reife und Gesittung erwachte Kultur. Die Suche nach den eigenen Ursprüngen machte sich jetzt an den Griechen fest, und wenn es noch vor sie zurückging, dann nicht nach Ägypten und in den alten Orient, sondern, am Leitfaden der jetzt entstehenden indogermanischen Sprachwissenschaft, zu den Indern. Denn jetzt wurde die Verwandtschaft der indo-europäischen Sprachen entdeckt und das Sanskrit als ältestes Glied dieser Sprachfamilie identifiziert. Diese Umorientierung des kulturellen Gedächtnisses insbesondere der Deutschen und gerade auch in ihren antisemitischen Aspekten und Weiterungen ist in den letzten Jahren oft behandelt worden – ich verweise nur auf die Studien von Martin Bernal, Maurice Olender und Suzanne Marchand.<sup>2</sup> Sie soll uns aber hier nicht weiter beschäftigen. Andererseits fällt in genau dieselbe Zeit zu Ausgang des 18. Jahrhunderts eine neue Welle der Ägyptenbegeisterung, die man gemeinhin mit Napoleons ägyptischer Expedition vor 200 Jahren in Verbindung bringt. Sie beginnt aber, wie sich zeigen läßt, schon früher, und manches spricht dafür, daß Napoleons Expedition weniger Auslöser als vielmehr selbst Ausdruck dieser

<sup>1</sup> Unveröffentlichtes Vortragsmanuskript.

<sup>2</sup> Martin Bernal: *Black Athena. The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*. Bd. 1: *The Fabrication of Ancient Greece, 1785-1985*. New Brunswick 1987; Maurice Olender: *Les langages du paradis*. Paris 1988; Suzanne Marchand: *Down from Olympus. Archaeology and Philhellenism in Germany, 1750-1970*. Princeton 1996.

neuen Ägyptomanie ist. Höhepunkt dieser Strömung sind die 80er und 90er Jahre des 18. Jahrhunderts. Ihren bis heute wichtigsten und wirkungsvollsten Ausdruck findet sie in Mozarts und Schikaneders *Zauberflöte*. Diese für das späte 18. Jahrhundert charakteristische Hinwendung zu Ägypten ist unlösbar verbunden mit Freimaurerei und Illuminatentum. Ihre Schlüsselbegriffe sind Natur, Mysterium, Erkenntnis.

Die Frage ist, ob und in welchem Sinne wir es bei dieser Strömung mit einem „romantischen“ Phänomen zu tun haben. Ist die *Zauberflöte* eine „romantische“ Oper, weil sie in einem ägyptisierenden Ambiente spielt? Wäre sie nicht romantischer, wenn sie im Mittelalter, oder in Indien spielte? In seinem schönen Buch über die *Zauberflöte* spricht der Ägyptologe Siegfried Morenz ganz selbstverständlich und ohne diesen Begriff näher zu erläutern von der antiken „Ägypten-Romantik“ und meint damit die Beschäftigung der Griechen und Römer mit der altägyptischen Kultur.<sup>3</sup> Der Ausdruck scheint glücklich gewählt und vermag die von Morenz erhobenen Befunde sehr viel treffender zu charakterisieren als die üblichen Begriffe einer antiken Ägyptomanie oder auch Ägyptologie. Denn es geht um ein zwar von Faszination inspiriertes, aber nicht „manisches“, d.h. in kritiklose Schwärmerei ausuferndes Ägypteninteresse und um eine detaillierte, aber nicht unbedingt gelehrte, wissenschaftlichen Maßstäben verpflichtete Form der Darstellung, die ihren typischsten Ausdruck in Romanen findet wie dem *Goldenen Esel* des Apuleius von Madauros und den *Aithiopika* des Heliodor sowie in den anekdotenreichen, romanhaft ausgeschmückten Ägyptenbüchern des Herodot und Diodor.<sup>4</sup> Dieses „Romanhafte“ ist wohl gemeint, wenn Morenz von „Romantik“ spricht, aber wohl auch noch etwas mehr. Denn der Begriff paßt nicht nur auf die Romane und die ihnen verwandten sonstigen antiken Texte über Ägypten, sondern auch auf die ägyptisierenden Bildwerke der Antike, besonders die Nilmosaiken der pompeianischen und spätantiken Kunst sowie auf „Installationen“ wie das „Tal des Kanopus“ in der Villa Tiburtina des Kaisers Hadrian und bezieht sich auf Elemente der Sehnsucht und Verklärung in der Vergegenwärtigung einer zugleich exotischen und paradiesischen Gegend. Wie gesagt, Morenz erläutert seinen Begriff nicht und überläßt es dem Leser, herauszufinden, was genau er damit meint und warum dieser Begriff so gut „funktionierte“.

Morenz geht es darum, einen doppelten Zusammenhang aufzuzeigen zwischen der antiken „Ägypten-Romantik“ und der Ägypten-Schwärmerei der Freimaurer, insbesondere der Wiener Loge Zur Wahren Eintracht, in deren Umkreis die *Zauberflöte* entstanden ist, doppelt in dem Sinne, daß er einmal äußerlich zu

<sup>3</sup> Siegfried Morenz: Die *Zauberflöte*. Eine Studie zum Lebenszusammenhang Ägypten – Antike – Abendland. Münster/Köln 1952.

<sup>4</sup> S. zu dieser antiken Ägyptenliteratur Reinhold Merkelbach: Roman und Mysterium. München 1956, sowie ders.: Isis Regina – Zeus Sarapis. Die griechisch-ägyptische Religion nach den Quellen dargestellt. Stuttgart/Leipzig 1995; s. auch Verf.: Weisheit und Mysterium. Das Bild der Griechen von Ägypten. München 2000.

erklären ist, über das Studium antiker Quellen, und zum anderen inhaltlich, als Wahlverwandschaft zweier Epochen und Strömungen, in denen es um hohe menschheitliche Ideale ging sowie um die Dialektik der Aufklärung, d.h. die Verbindung von Rationalismus und Mystizismus. Daher spricht er im Untertitel seiner Studie von dem „Lebenszusammenhang Ägypten - Antike - Abendland“: der Ausdruck „Lebenszusammenhang“ soll verdeutlichen, daß es hier um mehr geht als um gelehrte Tradition oder modische Schwärmerei, auch wenn Morenz diese Tiefendimension nicht näher benennen, sondern nur in einer Fülle meist biologischer Metaphern umschreiben kann. Ich meine, daß Morenz hier etwas sehr Richtiges gesehen hat. Die *Zauberflöte* ist Ausdruck derselben Ägypten-Romantik, wie sie sich auch in den antiken Romanen äußert, und in derselben Weise, wie etwa die Nilmosaiken und nilotischen „Installationen“ antiker Villen den weiteren Kontext dieser Ägypten-Romantik veranschaulichen, gehört auch die *Zauberflöte* in den weiteren Kontext einer Ägypten-Romantik, der uns am anschaulichsten in den ägyptisierenden Installationen der Landschaftsgärten des ausgehenden 18. Jahrhunderts entgegentritt, wobei die Freimaurer hier dieselbe Rolle spielen wie die Anhänger des im ganzen Römischen Reich verbreiteten Isiskults in der Antike. Die Freimaurer lassen hier ein Ägyptenbild wieder „aufleben“, um mich der Metaphorik von Morenz zu bedienen, das ihnen in ihren Lieblingstexten der Antike – Diodor, Plutarch und Apuleius – entgegentrat, das Ägypten der Weisheit und der Mysterien. Die *Zauberflöte* spielt zunächst in einer Wildnis („felsichte Gegend“) und verlagert sich dann in eine gartenhafte Nillandschaft mit Tempeln und Pyramiden, aus der Natur in die Kultur, aus einer Frauenwelt in eine Männerwelt, wobei die Liebe in ihrer niederen (Papageno) und ihrer höheren Form (Pamina) die Klammer bildet, die beide Welten verbindet und die treibende Kraft, die die beiden Helden und Pamina auf ihrem Weg durch die beiden Welten vorantreibt und führt. Solche ägyptisierenden Landschaftsinstallationen, wie sie die *Zauberflöte* voraussetzt und als Bühnenbild vorschreibt, gab es nun tatsächlich in großer Fülle im ausgehenden 18. Jahrhundert, über ganz Europa verstreut, aber besonders dicht um Wien herum, und daß dies kein Zufall ist, sondern einer absichtsvollen Planung entsprang, beweist eine Landkarte der Wiener Gegend aus jener Zeit, die das ganze Gebiet schlankweg als „Klein-Egypten“ bezeichnet. (Abb. 14) Die Erbauer dieser Gärten waren Freimaurer; Mozart war mit manchen von ihnen befreundet und hat in ihren Gärten verkehrt. Auch in Aigen bei Salzburg hat ein mit der Familie Mozart befreundeter Freimaurer einen solchen Garten angelegt.<sup>5</sup>

Die europäischen Landschaftsgärten des 18. Jahrhunderts waren Orte des Gedächtnisses – lieux de mémoire – und Orte der Sehnsucht. Als Gedächtnisorte enthielten sie Gräber und künstliche Ruinen, die an Personen, Zeitalter und Stile der Vergangenheit erinnerten. Man hat sogar die Ansicht vertreten, daß der Gedächtnisaspekt des englischen Landschaftsgartens mit seinen pseudohistorischen

<sup>5</sup> Magnus Olausson: „Freemasonry, Occultism and the Picturesque Garden towards the End of the Eighteenth Century“. *Art History* 8.4 (1985) S. 413-433.

Installationen in die Vor- oder Frühgeschichte des Historismus gehört.<sup>6</sup> Aus dem Jahre 1732 stammt bereits das Gedicht von Gilbert West, das die Gedächtnisfunktion des Landschaftsgartens definiert als eine Veranschaulichung der menschlichen Kulturgeschichte.<sup>7</sup> Als Orte der Sehnsucht enthielten sie, was man damals ein „Elysium“ nannte, eine symbolische Vergegenwärtigung der Insel der Seligen. Diese Verbindung von Sehnsucht und Gedächtnis scheint mir ein zutiefst romantisches Motiv, und als Ägyptologe interessiert mich die Rolle, die Ägypten als Gegenstand dieser erinnernden Sehnsucht oder sehnsuchtsvollen Erinnerung spielt. Savary hatte in seinen *Lettres sur l’Egypte* von 1785 die These vertreten, daß die Griechen ihre Inseln der Seligen in Ägypten lokalisiert hätten. Aus der Begegnung mit der Schönheit dieses Landes inmitten endloser Wüsten und aus dem Anblick der Toten, die in Schiffen zu ihren Grabstätten übergesetzt wurden, hätte ihre Phantasie den Mythos der elysischen Gefilde geschaffen.<sup>8</sup> Wir werden sehen, wie die Gartenarchitekten der Zeit dies Ägyptenbild gestaltet haben.

August Rode erwähnt in seiner Beschreibung des Elysiums in Wörlitz, eines der frühesten und berühmtesten Landschaftsgärten in Deutschland, das Elysium in der Villa Tiburtina des Hadrian<sup>9</sup> und führt die moderne Tradition des englischen Landschaftsgartens auf römische Vorbilder zurück.<sup>10</sup> Diese Theorie ist wichtig, denn sie zeigt, daß der englische Landschaftsgarten in seiner Zeit nicht nur als die neueste Mode der Gartenarchitektur angesehen wurde, sondern auch als Wiederanknüpfung an eine klassisch-antike Tradition, also als ein Phänomen

<sup>6</sup> Günter Hartmann: Die Ruine im Landschaftsgarten. Ihre Bedeutung für den frühen Historismus und die Landschaftsmalerei der Romantik. Worms 1981.

<sup>7</sup> G. Bickham: The Beauties of Stowe, or a Description of the most noble House, garden and magnificent buildings. Ohne Orts- und Jahresangabe. Zitiert nach: Dirk Syndram: Ägypten-Faszinationen. Untersuchungen zum Ägyptenbild im europäischen Klassizismus bis 1800. Frankfurt/New York 1989, S. 206 n. 828.

<sup>8</sup> Savary denkt offenkundig an Diodor: Bibl. Hist. I, S. 96-97. Dort heißt es, Orpheus habe die ägyptischen Mysterien nach Griechenland gebracht. So habe sie Homer beschrieben (Od 24.1-2, 11-14). Die „Asphodelos-Wiese, wo die Toten wohnen“ sei der Platz am „acherusischen See“ in der Nähe von Memphis, wo es wunderbar schöne Wiesen, Sümpfe, Lotusblumen und Binsen gebe; und es sei ganz richtig, daß dort die Toten wohnen, denn dort seien die schönsten Grabstätten der Ägypter, und die Toten würden dorthin übergesetzt über den Fluß und den acherusischen See“. S. hierzu R. Merkelbach: Isis regina - Zeus Sarapis (Anm. 4) S. 232f.

<sup>9</sup> S. dazu H. Kähler: Hadrian und seine Villa bei Tivoli. Berlin 1950. Zum ägyptisierenden Element von Tivoli s. Anne Roulet: The Egyptian and Egyptianizing Monuments of Imperial Rome. Leiden 1972, S. 49-51.

<sup>10</sup> August Rode: Beschreibung des Fürstlichen Anhalt-Dessauischen Landhauses und Englischen Gartens zu Wörlitz. Dessau 1798, S. 131. Fürst Leopold Friedrich Franz, der Schöpfer des Wörlitzer Gartenreichs, gibt selbst an, Hadrian und seine Villa Tiburtina im Sinn gehabt zu haben bei der Planung von Wörlitz, s. dazu Theatrum Hieroglyphicum (Anm. 33) S. 81 (Tietze) und S. 100f. (Grimm). Zu den Gärten von Wörlitz vgl. F.-A. Bechtoldt, Th. Weiss (Hrsg.): Weltbild Wörlitz. Entwurf einer Kulturlandschaft. Wörlitz 1996. Auch der Garten von Stowe enthielt „Elysische Gefilde“.

der kulturellen Erinnerung. Diese Tradition kennzeichnet aber weniger den Landschaftsaspekt des englischen Gartens, als seinen Kulissen- oder Theateraspekt.<sup>11</sup> Der englische Garten wird allgemein dem französischen Garten gegenübergestellt, und dieser Gegensatz wird als Natürlichkeit versus Förmlichkeit gekennzeichnet. Der englische Garten ist jedoch viel mehr als nur eine natürliche Komposition aus Bäumen, Wiesen und Teichen. Er ist mindestens ebenso sehr eine Installation verschiedener Szenerien. Dazu gehören künstliche Ruinen, Grotten, Höhlen, Nympharien, unterirdische Gänge, gotische Türme, chinesische Pagoden und Pavillions, griechische Tempel und Rotunden, arabische Moscheen, Hütten, Meiereien und anderes mehr. Typischer- und geradezu kanonischerweise enthalten sie auch Pyramiden, Obelisken, Sphingen und andere ägyptisierende Skulpturen. In seinem „natürlichen“ Aspekt ist der englische Landschaftsgarten der Frühromantik zweifellos eine große Neuerung; in seinem „künstlichen“ oder „theatralischen“ Aspekt jedoch steht er in einer langen Tradition, die in letzter Instanz auf römische, vielleicht sogar hellenistische Gartenarchitektur zurückgeht.<sup>12</sup> In dieser Hinsicht unterscheiden sich auch der englische und französische Garten in keiner Weise. Besonders die ägyptisierenden Motive sind beiden Traditionen gemeinsam.

In einem ersten Teil möchte ich anhand einiger ausgewählter Beispiele den Sinn dieser ägyptischen Installationen veranschaulichen und mich dabei auf die Pyramiden konzentrieren.<sup>13</sup> Diesen Teil kann man mit „Erinnerung, Schwermut und Geheimnis“ überschreiben. Die Pyramiden erweisen sich als Erinnerungszeichen an Ägypten als urälteste Vergangenheit, als trauerumwobene Grabmäler und als freimaurerische Einweihungsstätten. Daran knüpft sich ein zweiter Teil über die Mysterien der Isis und das vollkommene Wissen als Gegenstand der romantischen Sehnsucht. Abschließend möchte ich noch einmal zu den Gärten zurückkehren und die *Zauberflöte* in ihren Zusammenhang stellen.

<sup>11</sup> S. dazu Syndram: Ägypten-Faszinationen (Anm. 7) S. 207ff. „Der Landschaftsgarten als Bühne“. Der Vergleich von Gartenanlagen und Theaterdekorationen war in der theoretischen Gartenliteratur der Zeit gang und gäbe, s. M. R. Michel: „Scenography and Perspective in Eighteenth-Century French Gardens“. In: M. Mosser, G. Teyssot (Hrsg.): *The History of Garden Design. The Western Tradition from the Renaissance to the Present Day*. London 1990, S. 243-250.

<sup>12</sup> Zur Geschichte der Gartenarchitektur gibt es eine unabsehbare Literatur. Ich stütze mich besonders auf M.L. Gothein: *Geschichte der Gartenkunst*. 2 Bde. Jena 1926; D. Clifford: *Geschichte der Gartenkunst*. München 1966 sowie auch den Begleitband zur Ausstellung: *Garten und Literatur*. Nürtinger Hochschulschriften Nr. 6, 1988 mit Texten insbes. von U. Gaier, Konstanz.

<sup>13</sup> S. hierzu Chr. Tietze: *Die Pyramide. Geschichte, Entdeckung, Faszination*. Ausstellungskatalog Potsdam 1999. Weimar/Berlin 1999, besonders Teil II: Idee und Gestalt, S. 87-135.

## II.

## Die Pyramide im Landschaftsgarten: Erinnerung, Schwermut und Geheimnis

Eine der ersten Pyramiden, die in einem Landschaftsgarten des 18. Jahrhunderts errichtet wurde, hat Philippe von Orléans, der Bruder des Königs, prominenter Freimaurer und Großmeister einer Loge, 1773-78 in seinem Park Monceau bei Paris errichten lassen.<sup>14</sup> Sie war als „tombeau“ gedacht, auch wenn sie kein echtes Grab enthielt und besaß ein monumentales Portal, durch das man eine kleine, aber reich ausgestaltete Kammer betrat. Davon besitzen wir eine Beschreibung des Architekten. Die Decke wurde von acht granitenen, zu einem Drittel in der Erde versunkenen Säulen getragen. Eine weibliche Statue in ägyptischem Stil spritzte aus ihren Brüsten Wasser in eine Brunnenschale. In den Ecken standen vier bronzene Feuerbecken. Die Brunnenstatue ist unmittelbares Vorbild der Fontaine de la régénération, die Jacques Louis David 1793 auf der Place de la Bastille errichtet hatte und stellt also Isis dar als Mutter Natur.<sup>15</sup> Die Räucherbecken deuten auf geheimnisvolle Riten hin, und vielleicht haben wir hier geradezu die Verbindung von Feuer und Wasser vor uns als Andeutung der Elemente, durch die der Initiand gereinigt wird. Man nimmt allgemein an, daß die Pyramide masonischen Einweihungsriten diene. Die zu einem Drittel verschütteten Säulen sollten den Eindruck höchsten Alters vermitteln und den Betrachter in die Tiefe der Zeit versetzen. Die Einweihung wurde in einer Grabstätte zugleich als Zeitreise in die Ur-Vergangenheit und als symbolischer Tod inszeniert. (Abb. 1)

Wenig später, 1781, ließ der Marquis von Montesquiou in Maupertuis eine Pyramide errichten, die nun ein wirkliches Grabmal war.<sup>16</sup> Sie enthielt den Leichnam des Admirals de Coligny, des Führers der Hugenotten während der Religionskriege des 16. Jahrhunderts, war also Denkmal einer Gegen-Erinnerung, die in einer Epoche kirchlicher Dominanz die Erinnerung an ein Opfer der Intoleranz wachhielt. Auch sie war, wie ein zeitgenössisches Gemälde von Chatelet zeigt, als Ruine gebaut und sollte die Spuren höchsten Alters zeigen. Ihr Inneres, in das man durch das monumentale Portal gelangte, veranschaulichte das Motiv der Initiation auf besondere Weise, denn es führte in einen „jardin pittoresque“, der mit seinen verschiedenartig komponierten Szenerien einen „illusionistischen Erlebnisraum“ (Syndram) formte und den Besucher in eine andere Welt versetzte.

Die meisten Pyramiden in Landschaftsgärten waren zugleich Gräber geliebter Angehöriger und daher Orte nicht nur der kulturellen Erinnerung an Ägypten, sondern auch der Trauer und des Totengedenkens.<sup>17</sup> Die bekannte Pyramide

<sup>14</sup> Syndram: Ägypten-Faszinationen (Anm. 7) S. 209f. mit Abb. 83.

<sup>15</sup> Hierzu s. Elisabeth Staehelin: Alma Mater Isis. In: Dies./B. Jaeger (Hrsg.): Ägypten-Bilder. Freiburg (Schweiz) 1997, S. 136.

<sup>16</sup> J. Langner: Ledoux und die ‚Fabriques‘. Zeitschrift für Kunstgeschichte 26 (1963) S. 1-36, hier S. 7f.

<sup>17</sup> S. dazu Bettina Matsche-von Wicht: „Das Grabmal im Landschaftsgarten“. In: Wie die Alten den Tod gebildet. Wandlungen der Sepulkralkultur 1750-1850. Mainz 1979, S. 45-56.

im Park von Rheinsberg<sup>18</sup> erbaute sich Prinz Heinrich 1802 als sein eigenes Grab. 1797 errichtete Graf Edzard Mauritz zu Inn- und Knyphausen eine Grabpyramide für seine 1793 verstorbene, innig geliebte Gemahlin, und zwar auf einer regelrechten Toteninsel, zu der man mit einem Kahn übersetzte.<sup>19</sup> Schon 1784 entstand eine ähnliche Toteninsel mit Pyramide, die Landgraf Wilhelm IX. von Hessen-Kassel im Park Wilhelmsbad bei Hanau errichtete.<sup>20</sup> Auch diese Pyramide ist mit Freimaurersymbolen ausgestattet. Das Konzept der Toteninsel geht zurück auf das berühmte Grab des Rousseau im Park von Ermenonville.<sup>21</sup> (Abb. 2) 1778 wurde Jean-Jacques Rousseau dort auf einer Insel (wenn auch nicht in einer Pyramide) beigesetzt, die mit Pappeln bepflanzt wurde. Von dieser Toteninsel gibt es viele Kopien, insbesondere das „Elysium“ von Wörlitz.<sup>22</sup> (Abb. 3) Einen spätromantischen Nachklang findet der Gedanke der Toteninsel dann hundert Jahre später in Böcklins berühmtem Gemälde.

Doch zurück zur Toteninsel mit Pyramide. Die eindrucksvollste Pyramide im See hat sich wohl Fürst Hermann von Pückler-Muskau angelegt.<sup>23</sup> (Abb. 4) Damit machen wir einen weiten Sprung voraus in der Zeit. Die grasbewachsene Erd-Pyramide stammt aus dem Jahre 1854; 17 Jahre später, 1871, ließ er sich darin begraben.

Der Typus der Toteninsel mit Pyramide aber hat eine lange Vorgeschichte, die auf Herodots Beschreibung des Grabmals des Sesostris auf einer Insel im Moeris-See zurückgeht. Johann Bernhard Fischer von Erlach illustrierte 1721 Herodots Beschreibung in einer Zeichnung. (Abb. 5) Eine entsprechende Anlage wollte auch Kurfürst Karl Theodor in seinem Schwetzingen Park schaffen. Hirschfeld hat im Jahre 1784 eine Beschreibung der geplanten Anlagen gegeben. In einem künstlichen See, der den Moeris-See darstellt, sollte eine bergige Insel und darauf das Pyramidenmonument des Sesostris aufgeführt werden. Im Berg sollten Gewölbe mit Gräbern und Mumien angelegt werden.<sup>24</sup>

Unbeschadet ihrer erhabenen Assoziationen konnten Pyramiden aber auch ganz profanen Zwecken dienen. Die Pyramide im Park désert de Retz, errichtet von Francois de Manville in den 80er Jahren des 18. Jahrhunderts, diente als Eiskeller. Genau dieselbe Funktion hatte auch die Pyramide, die König Friedrich Wilhelm II. von Preussen 1791 – im Jahr der Uraufführung der *Zauberflöte* – im Neuen Garten von Potsdam errichten ließ.<sup>25</sup> (Abb. 6) Auf der Zeichnung sieht

<sup>18</sup> S. hierzu Tietze: Pyramide (Anm. 13) S. 126.

<sup>19</sup> Rolf Kirsch: Frühe Landschaftsgärten im niedersächsischen Raum. Göttingen 1993, S. 57-62.

<sup>20</sup> Tietze: Pyramide (Anm. 13) S. 121.

<sup>21</sup> Matsche-von Wicht: Grabmal (Anm. 17) S. 48-50.

<sup>22</sup> F.A. Bechtoldt, Th. Weiss (Hrsg.): Weltbild Wörlitz (Anm. 10) S. 374.

<sup>23</sup> J. Pieper: „Semilassos letzter Weltgang. Der Totenhain des Fürsten Pückler-Muskau“. In: Daidalos 38 (1990) S. 60-79.

<sup>24</sup> M.L. Gothein: Geschichte der Gartenkunst (Anm. 12) II, S. 399f. Cf. Syndram: Ägypten-Faszinationen (Anm. 7) S. 227.

<sup>25</sup> Tietze: Pyramide (Anm. 13) S. 123.

man noch die reichen hieroglyphischen Verzierungen. In ihrem heutigen Zustand sind diese Hieroglyphen etwas reduziert. Wir müssen hier aber strikt zwischen Funktionswert und Stimmungswert unterscheiden. Diese Bauten sollten in allererster Linie Assoziationen wecken und Stimmungen erzeugen. Daß sie darüber hinaus auch noch zu praktischen Zwecken benutzt werden konnten, steht auf einem anderen Blatt. Bei dieser Pyramide ist nun der esoterische Kontext ganz besonders deutlich gegeben, denn der preussische König war sowohl Freimaurer als auch Rosenkreuzer.

Ägypten wurde in der Gartenarchitektur nicht nur durch Pyramiden, sondern auch noch durch andere Symbole evoziert. Ich erinnere nur kurz im Vorübergehen an die Obeliskten, die noch verbreiteter waren, z.B. den von Knobelsdorff ursprünglich in Sanssouci errichteten Obeliskten mit Phantasiehieroglyphen oder den Obeliskten in Schwetzingen als Beispiele für Dutzende ähnlicher Schöpfungen. Auch die Obeliskten tauchten zuerst in Gärten in Frankreich auf und verbreiteten sich von dort nach England und Deutschland. Wie die Pyramide diente auch der Obelisk in erster Linie als Grabdenkmal und evozierte zugleich mit Ägypten den Gedanken des Todes und der Unsterblichkeit. Wie die Pyramide galt aber auch der Obelisk als Träger uralter Weisheitsüberlieferung. Man ging davon aus, daß Hermes Trismegistus seine Weisheit in hieroglyphischen Inschriften niedergelegt habe, die auf Obeliskten geschrieben worden seien. Berühmt waren die Obeliskten in den Gärten von Bagatelle, der wie der in Potsdam mit Hieroglyphen bedeckt war<sup>26</sup>, und der Obelisk im Park Monceau, der auf einer kleinen Insel stand.<sup>27</sup>

Schließlich dürfen wir die vielen Sphingen nicht vergessen, die zu jedem dieser Parks gehörten. Auch sie sollten Ägypten assoziieren. Ihre Botschaft war aber nicht Totengedenken, Trauer, Vergänglichkeit und Unsterblichkeit, sondern Natur. Die Verbindung von Löwe und Jungfrau wurde astronomisch gedeutet als Verkörperung der beiden Tierkreiszeichen, in denen die Nilüberschwemmung stattfand. Daher stehen sie in Schwetzingen auch vor dem „Tempel der Botanik“ und vor dem „Naturtheater“. Außerdem galten sie als Symbol des Geheimnisvollen, einer esoterischen Weisheit. Plutarch berichtet in *De Iside et Osiride*, daß die Ägypter Sphingen vor den Tempeln aufstellten, um anzudeuten, daß ihre Theologie voller rätselhafter Weisheit sei.<sup>28</sup> Diese Verbindung von Natur und Geheimnis wird uns noch beschäftigen, sie bildet das Zentrum dieses frühromantischen Ägyptenbildes. Aber sie reicht auch weit zurück in die Geschichte der Gartenkunst. Eine vergleichbare Strömung von Ägyptomanie hat es

<sup>26</sup> Errichtet von Belanger zwischen 1779 und 1781. Bagatelle gehörte dem Grafen d'Artois. „On voit s'élever un Obelisque, où sont gravés des Hiéroglyphes, signes mystérieux, employés par les initiés pour se transmettre successivement les secrets de la religion & de la politique & les dérober aux yeux du vulgaire ignorant.“ – Paris-Führer von J.A. Dulaures (1786), zitiert nach Syndram: Ägypten-Faszinationen (Anm. 7) S. 222.

<sup>27</sup> Syndram: Ägypten-Faszinationen (Anm. 7) S. 222 mit Fig. 81.

<sup>28</sup> Plutarch: *De Iside et Osiride*. Kap. 9 (354C). Hrsg. von J.Gw. Griffiths. University of Wales Press 1970, S. 130f., S. 283f.

schon einmal gegeben, und auch sie stand im Zeichen von Natur und Geheimnis. Ich meine die manieristischen Gärten der italienischen Spätrenaissance. Sphingen, paarweise aufgestellt, finden sich schon im heiligen Hain von Bomarzo, den Graf Vicino Orsini in den 60er Jahren des 16. Jahrhunderts anlegte.<sup>29</sup> Der Park von Bomarzo realisiert in seiner üppigen Verwilderung und seiner labyrinthischen Anlage als Ganzes die Verbindung von Natur und Geheimnis.

Mit den Sphingen verwandt ist die Göttin Isis, die sich ebenfalls in Bomarzo findet. In der Mythologie und Ikonologie der Zeit galt Isis als die Göttin der Natur und wurde im Bildtypus der Diana von Ephesos als multimammia dargestellt. (Abb. 7) So zeigt schon Vincenzo Cartari die Göttin Isis in seinem 1556 in Venedig erschienenen Buch *Le imagini colla sposizione degli Dei dei antichi*, das in 13 italienischen, 5 lateinischen, 5 französischen, einer englischen und einer deutschen Auflage in ganz Europa verbreitet war.<sup>30</sup> Daher darf man auch in der berühmten vielbrüstigen Göttin im Garten der Villa d'Este in Tivoli<sup>31</sup> die Göttin Isis als Dea Natura erkennen. Genau dieselbe Symbolik kehrt Ende des 18. Jahrhunderts in den Freimaurergärten wieder. (Abb. 8) Auch im Neuen Garten in Potsdam steht eine Isis im Bildtypus der Diana multimammia, auf einer Lichtung im Wald, ursprünglich umgeben von 12 sogenannten Kanopen, die die Götter Ägyptens symbolisieren sollten.

Auch der Deus Canopus geht auf ein antikes Vorbild in der Villa Adriana zurück. Das Pantheon in Wörlitz enthielt im Souterrain einen Raum der ägyptischen Gottheiten, wo ein solcher Kanopus das Zentrum bildete. Der Kanopus in Wörlitz ist eine getreue Nachbildung des antiken Modells. (Abb. 9) Kanopus war der Name einer Stadt im Nildelta, in der Osiris in Form einer mit Nilwasser gefüllten Vase verehrt wurde, deren Deckel in Form des Osiriskopfes gestaltet war. Dieses Kultbild wurde als Deus Canopus bezeichnet. Der Name der Stadt war im Altertum mit der Vorstellung rauschender Feste und paradiesischer Vergnügungen verbunden, die Kaiser Hadrian gern in seinen Park in Tivoli übertragen wollte. Die Assoziationen von Fest und Fülle, Verschwendung und Vergnügung verbanden sich schon in der Antike mit der Nilüberschwemmung – nicht nur bei den Schriftstellern, sondern auch in der bildenden Kunst, wo die beliebten Nilmosaiken in den herrschaftlichen Villen ein Äquivalent zu den ägyptisierenden Staffagen der europäischen Landschaftsgärten darstellten.<sup>32</sup> In Wörlitz pflegte man dazu noch die Elbe wegen ihrer häufigen Überschwemmung als einen zweiten Nil zu bezeichnen.<sup>33</sup>

<sup>29</sup> S. Horst Bredekamp, Wolfram Janzer: Vicino Orsini und der Heilige Wald von Bomarzo. Ein Fürst als Künstler und Anarchist. Worms 2. Aufl. 1991.

<sup>30</sup> E. Staehelin: Alma Mater Isis (Anm. 15) S. 121f.

<sup>31</sup> D.R. Coffin: The Villa d'Este at Tivoli. Princeton 1960.

<sup>32</sup> S. dazu Vf.: Weisheit und Mysterium. Das Bild der Griechen von Ägypten. München 2000.

<sup>33</sup> Rode: Beschreibung (Anm. 10) S. 199f. – A. Grimm: „Götterdämmerung an der Elbe. Ein Beitrag zur Ägyptenromantik der Goethezeit“. In: Theatrum Hieroglyphicum. Ägyptisierende Bildwerke des Barock. München 1995, S. 95-108.

In Potsdam präsierte die Göttin Isis über die in 12 Kanopen dargestellte Gesamtheit der ägyptischen Götter, die lediglich als lokale Ausformungen der allumfassenden Natur verstanden wurden. Isis galt im 18. Jahrhundert nicht nur als Göttin der Natur, sondern damit auch als eine Dea Panthea, eine allumfassende, alle Götter und alles Göttliche in sich einbegreifende Gottheit. Viel zitiert wurde eine Inschrift auf einem römischen Sockel aus Capua, die Athanasius Kircher publiziert hatte und die lautete: TE TIBI UNA QUAE ES OMNIA DEA ISIS „Dich (d.h. dein Bild) dir (d.h. weihe ich dir), du Eine, die du alles bist, o Göttin Isis“.<sup>34</sup> Isis war die allumfassende, All-Eine Gottheit der Natur. Und noch öfter zitierte man eine Inschrift, die Plutarch und Proklos überlieferten und die auf einem Sitzbild oder Sockel (das griechische Wort ‚hedos‘ kann beides bedeuten) der Isis gestanden haben soll: „Ich bin alles, was da war, ist und sein wird. Kein Sterblicher hat meinen Schleier aufgehoben.“<sup>35</sup> Isis war die All-Eine und die Verborgene. Sie offenbarte sich in der Natur, die sie verhüllte. Die Natur, das war nicht die sichtbare, grünende, blühende oder auch wilde, zerstörerische, allen vor Augen liegende Wirklichkeit, sondern ein nur mit dem Auge des Geistes zu ahnendes darin wirkendes allumfassendes, allerschaffendes und allhaltendes Prinzip.

Im alten Ägypten erblickte man die Urheimat dieser wahren Religion der All-Einheit. Man dachte sie sich als eine Mysterienreligion, ja den Ursprung aller späteren Geheimlehren und Mysterienkulte. Damit möchte ich die Gärten vorübergehend verlassen und mich der Vorstellung zuwenden, die man sich im 18. Jahrhundert von den Mysterien der Isis machte. Damit betreten wir auch einen neuen Stimmungsraum, in dem nicht die Schwermut, sondern der heilige Schauer dominiert. (Abb. 10)

### III.

#### Die Mysterien der Isis

Die Mysterien der Isis dachte man sich als ein von Ehrfurcht und Andacht geleitetes Lernen und Forschen über die Geheimnisse der Natur, wie es Novalis in den *Lehrlingen zu Sais* beschreibt. Auf dem Frontispiz zu J.A. von Segners *Natur-Lehre* sind die Adepten der Natur als Putten dargestellt, die mit Zirkel und Zollstock ihre Fußspuren vermessen. So hatte schon der Rosenkreuzer Michael Maier in seiner *Atalanta Fugiens* aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts die Alle-

<sup>34</sup> Die Inschrift aus dem 1. oder 2. Jahrhundert n. Chr. lautet vollständig: Te tibi, una quae es omnia, dea Isis, Arrius Balbinus v(oti) c(ompos) „Arrius Balbinus widmet dich (d.h. dein Standbild) dir, Göttin Isis, die du als die Eine (auch zugleich) Alles bist, denn mein Wunsch ist erfüllt“, nach Reinhold Merkelbach: Isis Regina - Zeus Sarapis (Anm. 4) S. 98.

<sup>35</sup> S. hierzu Vf.: Das verschleierte Bild zu Sais. Schillers Ballade und ihre griechischen und ägyptischen Hintergründe. Stuttgart u.a. 1999. (Lectio Teubneriana VIII)

gorie der Naturforschung dargestellt.<sup>36</sup> (Abb. 11) Auf seinem Stich sieht man die Göttin der Natur, unverschleiert und frei ausschreitend, und hinter ihr in weitem Abstand einen Philosophen, der mit der Laterne in der Hand ihre Fußspuren studiert. Und so hatte schon Philo von Alexandrien den Vers in Exodus 33,23 gedeutet:

Du sollst meinen Rücken sehen, aber mein Gesicht sollst du nicht sehen, es ist genug für den Weisen, Gott a posteriori oder aus seinen Werken zu kennen; wer immer aber glaubt das unverhüllte Wesen der Gottheit zu schauen, wird geblendet werden von der transzendenten Ausstrahlung der Gottheit und dem Glanz ihrer Strahlen.<sup>37</sup>

Auch die Freimaurer – und gerade sie – rechneten sich zu den Adepten der Isis. Ignaz von Born, Meister vom Stuhl, schreibt in seiner Abhandlung *Über die Mysterien der Aegyptier*:<sup>38</sup>

Die Kenntniß der Natur ist der Endzweck unsrer Anwendung. Diese Zeugin, Nährerin und Erhalterin aller Geschöpfe verehren wir unter dem Bilde der Isis. – Nur jener deckt ihren Schleyer ungestraft auf, der ihre ganze Macht und Kraft kennet.<sup>39</sup>

Er spricht schon nicht mehr vom Vermessen der Fußspuren, sondern vom Aufdecken des Angesichts.

Auch Kant war die Segner'sche Vignette aufgefallen. Überraschenderweise sieht er darin aber eine Wiedergabe des verschleierte Bildes zu Sais:

Vielleicht ist nie etwas Erhabeneres gesagt oder ein Gedanke erhabener ausgedrückt worden als in jener Aufschrift über dem Tempel der Isis (der Mutter Natur): ‚Ich bin alles was da ist, was da war und was da sein wird, und meinen Schleier hat kein Sterblicher aufgedeckt‘. Segner benutzte diese Idee, durch eine sinnreiche, seiner Naturlehre vorgesetzte Vignette, um seinen Lehrling, den er in diesen Tempel einzuführen bereit war, vorher mit dem heiligen Schauer zu erfüllen, der das Gemüth zu feierlicher Aufmerksamkeit stimmen soll.<sup>40</sup>

Zwei Motive möchte ich hervorheben an diesem Zitat. Das Eine ist der Begriff des Erhabenen, der in Kants *Kritik der ästhetischen Urteilskraft* eine zentrale Rolle

<sup>36</sup> Hier nach Stanislaw Klossowski de Rola: *The Golden Game. Alchemical Engravings of the Seventeenth Century*. London 1988, S. 92 Nr. 71.

<sup>37</sup> Philo: *De fuga et inventione*. Hrsg. von Wendland. Bd. III. Berlin 1898, S. 146. Philo behandelt Ex. 33, 23 in ähnlicher Weise auch in „*De mutatione nominum*“. Ebd., S. 157f. und in „*De posteritate Caini*“. Hrsg. von Wendland. Bd. II. Berlin 1897, S. 168f.

<sup>38</sup> „Über die Mysterien der Ägyptier“. *Journal für Freymaurer*, 1 (1784) S. 17-132. Von Borns Schrift ist eine der wichtigsten freimaurerischen Quellen für Mozarts und Schikaneders „Zauberflöte“.

<sup>39</sup> Ignaz von Born: „Über die Mysterien der Aegyptier“ (Anm. 38) S. 22. Er zitiert als seine Quelle Plutarch.

<sup>40</sup> Immanuel Kant: *Kritik der ästhetischen Urteilskraft*. In: *Werke in 10 Bänden*. Hrsg. von W. Weischedel. Bd. 8. Darmstadt 1968, S. 417.

spielt, und das Andere ist die Sprache der Initiation, die er verwendet: „einführen“, in den „heiligen Tempel“, „heiliger Schauer“, „feierliche Aufmerksamkeit“. Diese Motive gehören unmittelbar zu der assoziativen Aura, die sich in jener Zeit mit dem Namen der Göttin Isis verband, und sie gehören auch zu jenen Ideen, die man mit den „ägyptischen Partien“ der Landschaftsgärten evozieren wollte.

Besser freilich als Segners unbedeutendes Frontispiz, das sich ikonographisch auf ein ganz anderes Motiv bezieht, vermag das außerordentliche Titelblatt, das der schweiz-englische Künstler des Erhabenen, Heinrich Füßli/Henry Fuseli Erasmus Darwins Gedicht mit dem bezeichnenden Titel *The Temple of Nature* (Edinburgh, 1809) voranstellte, Kants These zu veranschaulichen. (Abb. 12) Es stellt die Entschleierung einer Statue der Isis in Gestalt der Ephesischen Artemis oder Diana multimammia dar durch eine Priesterin-Hierophantin, die ihr Gesicht abwendet. Davor in Rückansicht eine kniende Initiandin, die mit Gesten der Verzückung und des Schreckens auf diesen Anblick reagiert. Der Stich versucht den Augenblick der höchsten Stufe einzufangen, wo jahrelanges Lernen und Forschen endlich in mystische Schau (*epopteia*) übergeht und der Initiand mit der Natur selbst konfrontiert wird. Darwins Gedicht basiert weitgehend auf Warburtons Beschreibung der letzten Einweihung.<sup>41</sup> Bei Füßli erfährt das Motiv vom Verschleierte Bild zu Sais nun genau die Ausdeutung, die Kant in das Frontispiz des Buches von Segner hineingelesen hatte. Hier ging es wirklich um die Einführung in den „Tempel“ der Natur und um den „heiligen Schauer“, mit dem der Initiand dabei erfüllt werden soll. Kant hatte vollkommen recht: die Begriffe „Natur“, „Isis“, „Mysterien“ und „Einweihung“ gehörten im damaligen Denken zusammen, und die Erforschung der Natur inszenierte sich auf Titelblättern mit Vorliebe als Einweihung in die Mysterien der Isis.<sup>42</sup>

Kants Einfall, dieses Motiv mit der Idee des Erhabenen zusammenzubringen, ist genial und hätte wohl in einer „Analytik des Erhabenen“ einen prominenteren Platz verdient als eine Fußnote. Vielleicht ist deshalb dieser Aspekt des Erhabenen, der mit Religion, Mysterium und Einweihung zu tun hat, bisher in der Auseinandersetzung um Kants Erhabenes auch nicht berücksichtigt wor-

<sup>41</sup> G. Schiff: Johann Heinrich Füßli 1741-1825. Zürich/München 1973, S. 337-579, Nr. 1338, Taf. 422 oben links; s. auch Irwin Primer: „Erasmus Darwin's Temple of Nature: Progress, Evolution, and the Eleusinian Mysteries“. *Journal of the History of Ideas* Bd. 25.1 (1964) S. 58-76. Primer vergleicht diesen Stich mit dem Titelbild zu Peyrards Essay „De la nature et de ses Lois“. Paris 1793, wo die ephesische Artemis selbst (und nicht eine Statue von ihr) entschleiert wird, und zwar durch einen sitzenden älteren Mann mit Bart, in dem man wohl Chronos/Kronos, die Personifikation der Zeit, erkennen darf. Dieses Bild scheint mir eher in der Tradition des Motivs „*veritas filia temporis*“ zu stehen: die Enthüllung der Geheimnisse und die Vermehrung des Wissens im Fortschritt der Zeiten. Zu den Personifikationen der Zeit siehe Erwin Panofski: „Father Time“. *Studies in Iconology*. Oxford 1939, S. 69-94.

<sup>42</sup> S. Pierre Hadot: Zur Idee des Naturgeheimnisses. Beim Betrachten des Widmungsblattes in den Humboldtschen „Ideen zu einer Geographie der Pflanzen“. Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, geistes- und sozialwissenschaftliche Klasse Abhandlung 8 (Wiesbaden 1982).

den.<sup>43</sup> Das Erhabene übersteigt die Begriffe und die Einbildungskraft und ist uns doch auf besondere Weise zugänglich. Es erfüllt uns mit heiligem Schauer, gerade aufgrund seiner Entzogenheit und „Unangemessenheit“, an der die menschliche Einbildungskraft scheitert, über die aber gleichwohl die Vernunft ins Unnachvollziehbare hinauszugreifen vermag. Ein anderes von Kants Beispielen für die Idee des Erhabenen ist das 2. Gebot.

Vielleicht gibt es keine erhabeneren Stelle im Gesetzbuche der Juden, als das Gebot: Du sollst dir kein Bildnis machen, noch irgendein Gleichnis, weder dessen was im Himmel, noch auf der Erde, noch unter der Erden ist usw. Dieses Gebot allein kann den Enthusiasmus erklären, den das jüdische Volk in seiner gesitteten Epoche für seine Religion fühlte, oder auch denjenigen Stolz, den der Mohammedanismus einflößt.<sup>44</sup>

So wie der bildlose Gott ist auch die verschleierte Isis den menschlichen Begriffen und dem Vorstellungsvermögen entzogen. Und doch ist diese Entzogenheit ein Faszinosum, das uns fesselt durch den heiligen Schauer, den das Entzogene und Geheimnisvolle einflößt. Gott ist bildlos, weil er alles ist und weil kein Name und kein Bild seine Größe fassen kann. Ebenso ist Isis notwendig verschleiert, weil sie alles ist, alles was da war, was da ist und was da sein wird. Nicht weil sie unsichtbar ist, sondern weil sie alles ist, entzieht sie sich unseren Blicken. Das Erhabene ist unabildbar, unbenennbar und unentschleierbar.

Auch Schiller geht in seiner Schrift *Vom Erhabenen* (1793) auf die Saitische Inschrift ein. Auch er erblickt den Inbegriff des Erhabenen vor allem in der Verhüllung, dem Geheimnisvoll-Entzogenen der saitischen Gottheit:

Alles, was *verbüllt* ist, alles *Geheimnisvolle*, trägt zum Schrecklichen bei und ist deswegen der Erhabenheit fähig. Von dieser Art ist die Aufschrift, welche man zu Sais in Ägypten über dem Tempel der Isis las: ‚Ich bin alles, was ist, was gewesen ist und was sein wird. Kein sterblicher Mensch hat meinen Schleier aufgehoben‘.<sup>45</sup>

Wir stoßen hier auf einen Begriff des Erhabenen, der noch wenig erforscht scheint und der seine Wurzeln in der Religionsgeschichte hat. Das Erhabene kennzeichnet einerseits den bildlosen und unsichtbaren Gott der Bibel und andererseits das Ambiente der ägyptischen Mysterien, die den Neophyten mit „heiligem Schauer“ erfüllen, um ihn zur Aufnahme des geheimnisvollen Wissens vorzubereiten. Die wahren Mysterien bestehen nicht in Geheimniskrämerei, sondern im Umgang mit dem Erhabenen, das – alle Fassungskraft übersteigend – dennoch den Weisen in den Bann unausgesetzter Kontemplation und andächtig-

<sup>43</sup> Christine Pries: Übergänge ohne Brücken. Kants Erhabenes zwischen Kritik und Metaphysik. Berlin 1995; dies. (Hrsg.): Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn. Weinheim 1989.

<sup>44</sup> Kant: Werke (Anm. 40) Bd. 8 §29, S. 125, S. 365.

<sup>45</sup> Friedrich Schiller: Sämtliche Werke V: Erzählungen/Theoretische Schriften. Hrsg. von G. Fricke/H.G. Göpfert. München 7. Aufl. 1984, S. 508.

ger Aufmerksamkeit schlägt. Nur der Weise vermag sich dieser Faszination auszusetzen; der Tor wird ihrer nie gewahr, und der Neugierige zerstört das Geheimnis und mit ihm den Sinn, der ihn bewegt und ihn geistig am Leben hält.

Diese Gedanken kristallisieren sich dann bei Schiller in seiner berühmten Ballade *Das verschleierte Bild zu Sais* aus dem Jahre 1795.<sup>46</sup> Darin geht es bekanntlich um einen Jüngling, vermutlich einen Griechen, der nach Sais reiste, um sich in die „Geheime Weisheit“ der ägyptischen Priester einweihen zu lassen. Er bringt es soweit, bis zu dem Bild der Wahrheit zugelassen zu werden, dessen Schleier, wie die Inschrift verkündet, keinem Sterblichen zu lüften erlaubt ist. Die Priester selbst dürfen hier nicht weiter vordringen; der Jüngling aber kann sich mit der erreichten Annäherung nicht zufrieden geben, lüftet den Schleier und verfällt von Stund an in umnachtete Schwermut. Die Geschichte gibt es so nicht aus dem Altertum, auch wenn sie wie ein antiker Stoff anmutet; Schiller hat sie von zwei disparaten Notizen ausgehend erfunden. Die eine steht bei Pausanias und erwähnt einen jungen Mann namens Eurypylos, der wahnsinnig wurde, als er die ‚cista mystica‘ der Mysterien unerlaubt geöffnet hatte.<sup>47</sup> Die andere steht, wie wir wissen, bei Plutarch, im 9. Kapitel seiner Schrift *De Iside et Osiride*. In diesem Kapitel behandelt Plutarch die Bedeutung von Geheimnis und Einweihung in der Religion der Ägypter und nennt drei Beispiele, wie die Ägypter dieses Prinzip zum Ausdruck bringen: erstens durch die Sphingen vor den Tempeln, womit angezeigt wird, daß „ihre Theologie eine rätselvollte Weisheit enthält“, zweitens durch das „verschleierte“ Bild zu Sais, und drittens durch den Gottesnamen Amun, der nach Manetho „das Verborgene“ bedeuten soll, was übrigens fast korrekt ist.<sup>48</sup> Das verschleierte Bild zu Sais ist nach Plutarch ein Sitzbild der Athena-Isis mit der Aufschrift: „Ich bin alles was da war, ist und sein wird; kein Sterblicher hat jemals mein Gewand (peplos) gelüftet“. <sup>49</sup> Dieselbe Inschrift überliefert auch Proklos in seinem Timaios-Kommentar, und zwar mit drei sehr entscheidenden Änderungen.<sup>50</sup> Statt „kein Sterblicher“ heißt es bei ihm „niemand“, was die Götter einschließt. Statt „peplos“ (ein Obergewand) heißt es „chiton“ (ein Untergewand), was dem Akt des „Lüftens“ (apokalypso) eine sexuelle Konnotation verleiht. Diese Konnotation wird durch den bei Plutarch fehlenden Zusatz verstärkt, der da lautet: „die Frucht meines Leibes ist die Sonne“. Der Satz hat also, so ähnlich er klingt, bei Proklos eine ganz andere Bedeutung; er bezieht sich nicht auf eine erkenntnistheoretische Aporie – die schlechthinnige Entzogenheit der Wahrheit – sondern auf die Parthenogenese der Sonne aus dem Leib einer mütterlichen Ur- und Allgottheit. Proklos hat den Satz also gewiß nicht von Plutarch abgeschrieben, sondern benutzt unabhängig von Plutarch eine an-

<sup>46</sup> Zu den Einzelheiten s. Vf.: *Das verschleierte Bild zu Sais* (Anm. 35).

<sup>47</sup> Pausanias: *Antiq.* 9, 19, 7.

<sup>48</sup> Ganz richtig wäre „Der Verborgene“.

<sup>49</sup> Plutarch: *De Iside et Osiride* (Anm. 28) S. 130f., S. 283f.

<sup>50</sup> Proklos: *In Tim.* 30, s. Plutarch (Anm. 28) S. 283. Proklos stellt das Bild zu Sais und seine Inschrift in den Zusammenhang von Solons Besuch bei den Priestern von Sais.

dere Quelle. Schiller wiederum folgt der Fassung von Plutarch. Weder bei Plutarch aber, noch bei Proklos ist von Initiation die Rede. Diesen Bezug liest erst Schiller in Plutarch hinein, indem er die Passage mit der Pausanias-Stelle kombiniert. Hier, und zwar in der Verbindung von Schrecken und Sehnen, dem unbändigen Drang nach Wahrheit und dem Schrecken des Erhabenen, liegt für ihn das eigentliche Faszinosum des ägyptischen Stoffes. Ägyptische Stoffe spielen ja bei Schiller sonst keine besonders prominente Rolle. Das zeigt, daß er dieses Thema aufgreift, weil es in der Luft liegt.

Wir sind von unserem Ausgangspunkt, den ägyptisierenden Installationen der frühromantischen Landschaftsgärten, scheinbar weit abgekommen. Aber wir haben jetzt eine Vorstellung bekommen von den religiösen und philosophischen Ideen, die sie beseelt haben. Ägypten galt als das Land der Mysterien. In den Mysterien ging es um die Wahrheit, die immer nur verhüllt zu haben und doch in lebenslangem Streben zu erforschen war. Einigen Wenigen wurde zuletzt eine mystische Schau zuteil. Am Anfang dieses Weges stand die Initiation, die man sich als eine schwere, schreckensvolle Prüfung vorstellte. Wenn der Initiand, wie es in der *Zauberflöte* heißt, „des Todes Schrecken überwinden kann,/ schwingt er sich aus der Erde himmelan./ Erleuchtet wird er dann im Stande sein,/ Sich den Mysterien der Isis ganz zu weihn.“

Wiederum ist es aufschlußreich, die Fassung, die die *Zauberflöte* der ägyptischen Initiation gibt, mit der Vorlage zu vergleichen, dem Roman des Abbé Terrasson aus dem Jahre 1731. Was dort fehlt, ist wiederum die affektive Besetzung. Für den jungen Sethos steht die Einweihung in die Mysterien der Isis auf seinem Erziehungsprogramm. Weder wird er von einer besonderen Sehnsucht dazu getrieben, noch bereitet sie ihm besondere Schreckensqualen. Die Schrecken sind allenfalls auf der Seite des empfindsamen Lesers; Sethos erträgt sie mit sportlichem Heroismus. Ganz anders bei Mozart/Schikaneder. Tamino wäre nie auf die Idee verfallen, sich diesen Prüfungen zu unterziehen, triebe ihn nicht die Liebe zu Pamina, und die furchtbarste aller Prüfungen ist für ihn, ihr gegenüber schweigen zu müssen.

Mit der *Zauberflöte* kehren wir zu den Gärten zurück. Mein Eindruck ist, daß diese Oper derselben Vorstellungswelt, demselben Imaginaire entstammt wie die ägyptisierenden Gärten der Zeit. Geheimnisvolle Riten, magische Objekte, Liebe und Sehnsucht, die Schrecken des Erhabenen, uralte, labyrinthische Verirungen, die in die Tiefe der Zeit führen und an den Ursprung des Wissens, zu dem man durch schwere Prüfungen, per aspera ad astra, gelangt; das sind die Ideen, die die Handlung der *Zauberflöte* gleichermaßen beseelen wie die Gartenarchitekten. Das ist auch kein Wunder. Der gemeinsame Nenner ist die Freimaurerei. Bei fast allen Anlagen, die wir gesehen haben, ist der maurerische Hintergrund erwiesen. Die Beispiele ließen sich reichlich vermehren. Besonders interessant ist der Park von Machern bei Leipzig, angelegt in den Jahren der *Zauberflöte* von einem prominenten Freimaurer, dem Grafen von Lindenau.<sup>51</sup> Die Pyramide

<sup>51</sup> Tietze: Pyramide (Anm. 13) S. 124.

ist wiederum Grabstätte, aber mit Innenräumen, die intimen Versammlungen und Zeremonien Platz boten. Die umgebenden Wege ergeben die Figur eines Skarabäus. Unweit der Pyramide befindet sich die „Ritterburg“, bei der es sich eindeutig um eine initiatorische Installation handelt. (Abb. 13)

Das mächtige, ehrfurchtgebietende Portal führt in eine Grotte und dann in der Tat in eine „Straße voll Beschwerden“, einen engen, gewundenen, stockfinsternen Gang, der schließlich zu einem Turm führt. In diesem Turm steigt man in einer Wendeltreppe hoch und gelangt von Stockwerk zu Stockwerk in lichtere Räume mit einer weiteren Aussicht. Der Wahlspruch der Freimaurer, *per aspera ad astra*, ist hier architektonisch umgesetzt, und nicht nur hier; ähnliche Gänge und Türme finden sich auch in anderen Freimaurergärten.

Wer das maurerische Imaginaire nicht teilte, konnte in diesen Einrichtungen nur alberne, Disneyland-artige Staffagen erblicken, und entsprechende Kritiken sind in der Literatur der Zeit gang und gäbe. Das zeigt deutlich genug, daß es hier nicht nur um den Ausdruck eines allgemeinen Zeitgeists ging, sondern darüber hinaus auch noch um etwas Spezifischeres. Auch der Landschaftsgarten war ein Tempel der Natur und eine Szenerie für die Mysterien der Isis.

Solche Gärten aristokratischer Freimaurer waren nun gerade in der Umgebung von Wien ganz besonders zahlreich, und Mozart hat sie als Logenbruder gern besucht. Manche wurden aber auch erst später angelegt und inspirierten sich dann ihrerseits an der *Zauberflöte*. In dem Garten des Freiherrn Peter von Braun, eines Mitglieds der Freimaurerloge zum Hl. Josef, angelegt 1796, in Schönau gab es eine Grotte mit einem Wasserfall und einer Statue der Isis. Der Prince de Ligne, ein anderer prominenter Freimaurer, beschreibt, wie der Besucher im Inneren der Grotte beim Fackelschein rätselhafte Inschriften und Embleme entziffert, bevor er zur verschleierte Isis vordringt.

Auch in Vöslau gab es eine solche Grotte mit Wasserfall und Isisstatue. Der zeitgenössische Bericht von F. d. P. A. Gaheis, *Wanderungen und Spazierfahrten in die Gegenden Wiens*, beschreibt sie wie folgt:

Es ist schwer, diese Anlage durch Worte nur einiger Massen zum Anschauen zu bringen, weil man nicht weiß, was man der Kunst oder der Natur zuzuschreiben hat [...] Zu dem machen die hier aufgestellten Gottheiten Isis und Osiris, und die mit ihnen übereinstimmenden Hieroglyphen den ohnehin neuen Eindruck noch dadurch frappanter, daß man sich in die Gefilde des so merkwürdigen Ägyptens versetzt zu seyn wähnt.<sup>52</sup>

Beim Grafen Kobenzl konnte man eine entsprechende Grotte bewundern, von der Mozart in einem Brief einen enthusiastischen Bericht gibt. Die freimaurerische Aristokratie verwandelte mit ihren romantischen Landschaftsgärten die Umgebung Wiens in ein imaginäres Ägypten. Und wirklich hat sich eine Land-

<sup>52</sup> Géza Hajós: *Romantische Gärten der Aufklärung. Englische Landschaftskultur des 18. Jahrhunderts in und um Wien*. Wien/Köln 1989, S. 47f.

karte der Zeit erhalten, in der diese Umgebung als „Klein-Egypten“ bezeichnet ist.<sup>53</sup> (Abb. 14) Das ist die Welt, in der die *Zauberflöte* spielt. (Abb. 15)

Das Entscheidende dieses frühromantischen Ägyptenbildes ist, daß es ganz aus griechischen und lateinischen Quellen gewonnen ist und daher einen integrierenden Bestandteil der klassischen Antike bildet. Die Tempel sind antik; auch in Schillers Ballade wird der Tempel der Wahrheit als eine „Rotunde“ geschildert wie dieser Weisheitstempel, der übrigens eine genaue Wiedergabe eines Tempels im berühmten Garten von Chiswick ist. Das Ägyptische wird durch die Spitzpyramiden und Kanopen angedeutet, die ebenfalls alle antiken Modellen wie der Cestius-Pyramide und dem Tivoli-Kanopus nachgebildet sind. Der Historismus hat in diese Welt noch nicht Einzug gehalten. Noch ist Ägypten Teil der eigenen Welt, eine Tiefendimension der klassischen Antike, die noch ein Stück weiter ins Ursprüngliche zurückreicht als diese selbst, aber nicht eine eigene, fremde, exotische Welt. Daher gibt es auch keinen Exotismus oder Orientalismus in Mozarts Musik, im Unterschied etwa zur *Entführung aus dem Serail* oder später zu Verdis *Aida*.

Die *Zauberflöte* erfindet den Mythos, zu dem die Landschaftsgärten der Zeit mit ihren ägyptisierenden Installationen den Schauplatz darstellen. Man könnte auch sagen, daß sie die Grundideen, die Semantik dieser Gärten im Medium der dramatischen Handlung und der Musik zum Ausdruck bringt. Diese Semantik, um es noch einmal zusammenzufassen, kreist um die Schlüsselbegriffe Sehnsucht, Erinnerung, Andacht, Liebe, Schauer, Geheimnis, Einweihung und Erkenntnis. Ägypten ist jene Erinnerungslandschaft auf der Landkarte der Seele, in der diese Gefühle, Stimmungen und Erfahrungen angesiedelt und durchgespielt werden. Einerseits scheint es sich hier um eine spezifisch frühromantische Strömung zu handeln, andererseits hat diese Form der Ägypten-Romantik tiefe Wurzeln, die bis in die Renaissance, bis in den Liebeskampftraum des Polifilo<sup>54</sup> zurückreichen, der bereits um die gleiche Semantik kreist und der bereits damals die Gartenkunst inspiriert hat, und über diese hinaus bis in die Antike.

<sup>53</sup> Ebd., Fig. 5 auf S. 21.

<sup>54</sup> Francesco Colonna: *Hypnerotomachia Poliphili*. Venedig 1499. Vgl. hierzu U. Gaier: Der Garten der Renaissance – Zweite Schöpfung. In: *Garten und Literatur* (Anm. 12) Tafel 21–23. Dort sind die einzelnen Stationen des Weges, den Polifilo zurücklegen muß, um zu seiner geliebten Polia zu gelangen, mit Wegstationen der Kulturgeschichte in Beziehung gesetzt, die in der Gartenbaukunst der Renaissance in Elemente der Gartenanlage umgesetzt wurden.

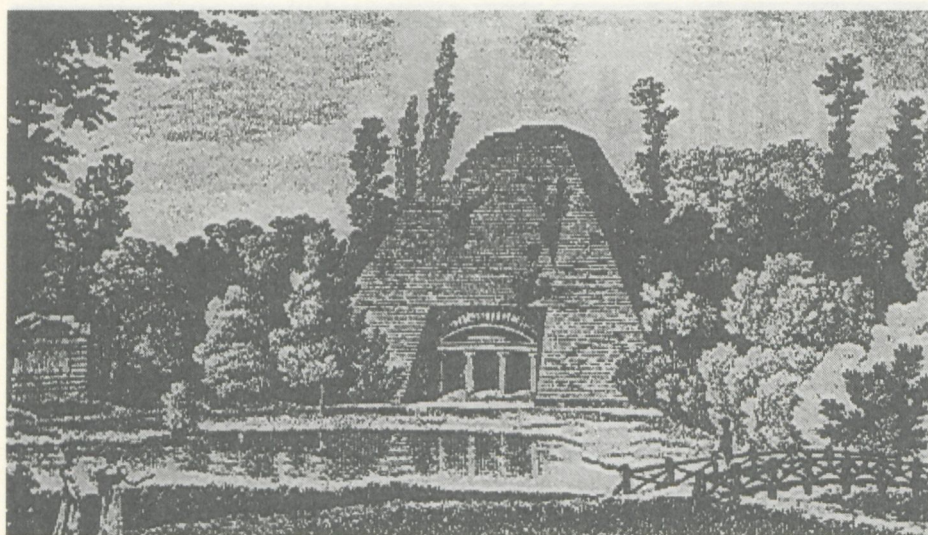


Abbildung 1: Pyramide im Garten von Maupertuis. (Nach L. Langner: Ledoux und die ‚fabriques‘. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 26 [1963] S. 1-36, Abb. 8).



Abbildung 2: Grab des Rousseau auf der Toteninsel im Park von Ermenonville [erster Zustand]. (Nach Bettina Matsche-von Wicht: Grabmal im Landschaftsgarten. In: Wie die Alten den Tod gebildet. Wandlungen der Sepulkralkultur 1750-1850. Mainz 1979, S. S. 49 oben).



Abbildung 3: Toteninsel mit „Grab des Rousseau“ im „Elysium“ von Wörlitz. (Nach F.-A. Bechtoldt, Th. Weiss [Hrsg.]: Weltbild Wörlitz. Entwurf einer Kulturlandschaft. Wörlitz 1996, S. 374).



Abbildung 4: Branitz: Seepyräme. (Nach Chr. Tietze: Die Pyramide. Geschichte, Entdeckung, Faszination. Ausstellungskatalog. Potsdam 1999, S. 131).

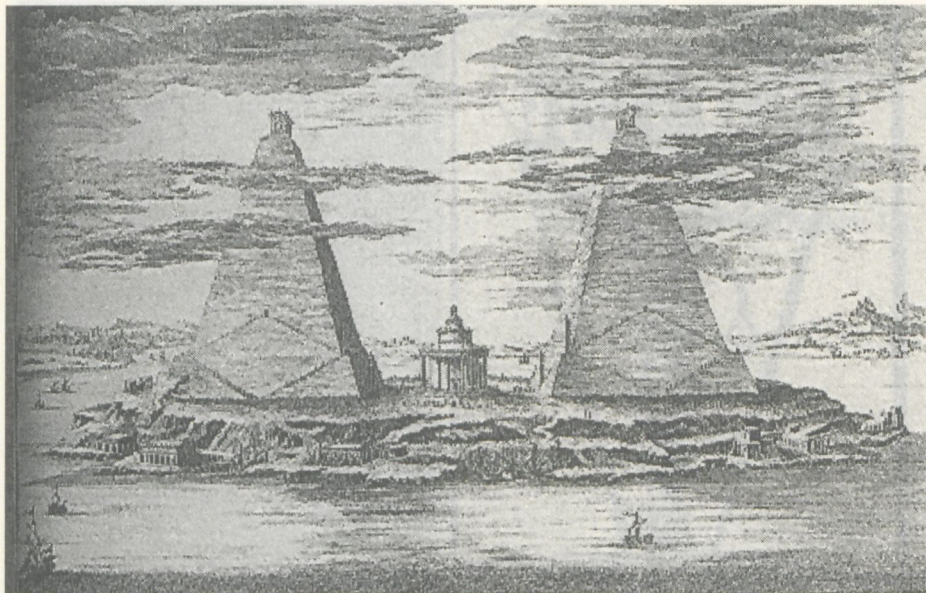


Abbildung 5. J. B. Fischer von Erlach: Die zwey Pyramiden bei dem Grabmal des ägyptischen Königs Moeris und seiner Gemahlin. (Nach G. Sievernich und H. Budde [Hrsg.]: Europa und der Orient. Ausstellungskatalog. Berlin 1989, Nr. 1/63, Abb. 501, S. 415).

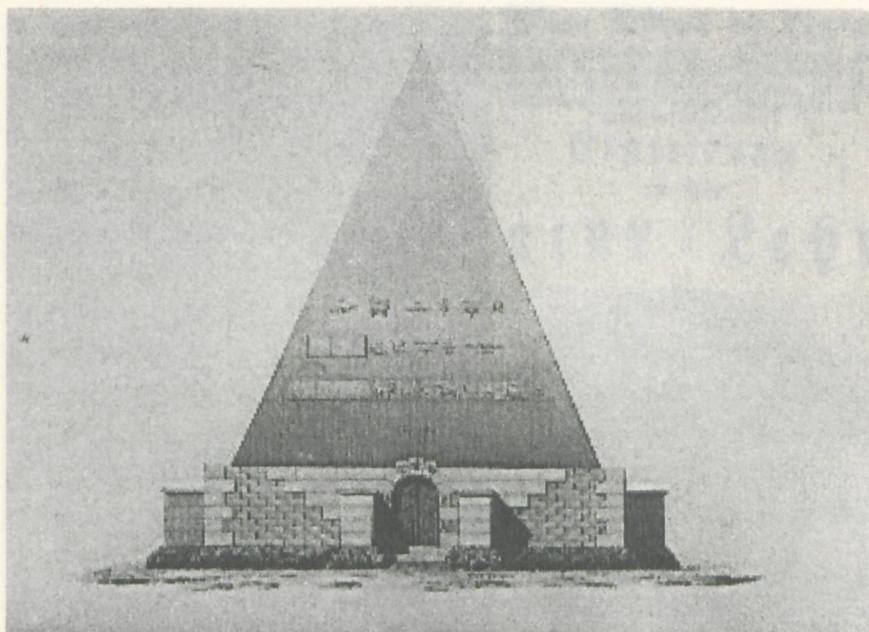
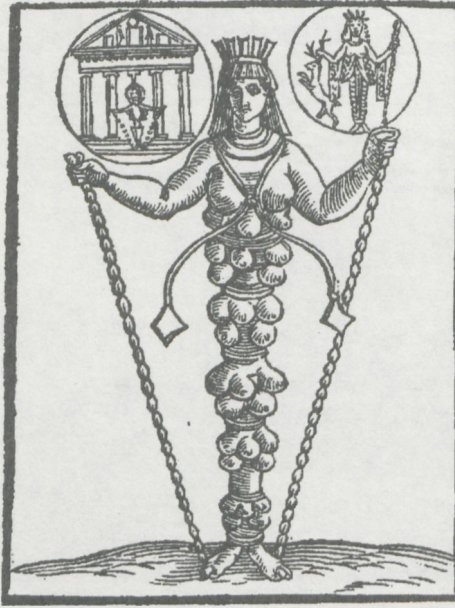


Abbildung 6: Pyramide im Neuen Garten in Potsdam (zeitgenössische Bleistiftzeichnung).



*Immagine della Dea Natura tutta piena di poppe, per  
mostrare, che l'universo piglia nutrimento dalla vir-  
tù occulta della medesima.*

Abbildung 7: Isis oder Dea Natura.  
Vincenzo Cartari: Le imagini colla  
sposizione degli Dei degli antichi.  
Venedig 1556, Venedig 3. Aufl.  
1615, S. 109. (Nach J. Baltrušaitis:  
La Quête d'Isis. Essai sur la légende  
d'un mythe. Paris 1985, S. 99,  
fig. 93).

Abbildung 8: Isis, Neuer Garten in  
Potsdam. (Nach E. Staehelin: Alma  
Mater Isis. In: Dies./B. Jaeger  
[Hrsg.]: Ägypten-Bilder. Freiburg  
(Schweiz) 1997, Tafel 33.1).





Abbildung 9: Kanopus, nach J.J. Winckelmann: Geschichte der Kunst. (Nach Chr. Tietze: Das Pantheon in Wörlitz. In: Theatrum Hieroglyphicum. Ägyptisierende Bildwerke des Barock. Sammlung Staatliche Kunst. München 1995, Abb. 13).

**Johann Andreas von Segner**  
 Er. Königl. Preuss. Maj. Geh. Rathe, ersten Lehrers der Mathematik  
 und Naturlehre bey der Königl. Friedrichs Universität zu Halle,  
 Mitgliedes der Kaiserl. Akademie zu Petersburg, der Königl.  
 Societät zu London, und der Königl. Akad. der  
 Wissenschaften zu Berlin

**Einleitung**  
 in die  
**Natur = Lehre.**



Abbildung 10: Frontispiz zu J. A. von Segner: Einleitung in die Natur=Lehre. Göttingen 3.Aufl. 1770.



Abbildung 11: Michael Maier: *Atalanta Fugiens* (1618), Bild Nr. 71. (Nach St. Klossowski de Rola: *The Golden Game. Alchemical Engravings of the Seventeenth Century*. London 1988, S. 92, Nr. 71).



Abbildung 12: Joh. Heinrich Füssli: Frontispiz zu Erasmus Darwin: *The Temple of Nature, or, The Origin of Society. A Poem*. Edinburgh 1809. (Nach G. Schiff: *Johann Heinrich Füssli 1741-1825*. München/Zürich 1973, Nr. 1338 Taf. 422, oben oben links).

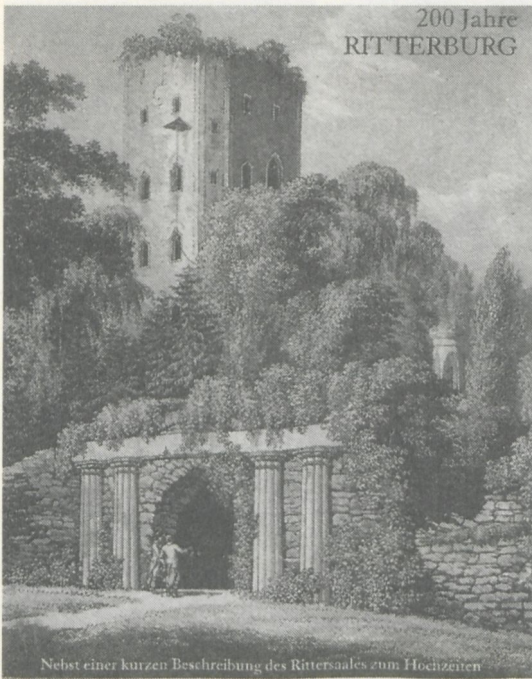


Abbildung 13: Park Machern bei Leipzig: Ritterburg (1791/92) (zeitgenössischer Stich auf einem Prospekt).



Abbildung 14: „Vnter-Oesterreich oder das Kleine Egypten“ – Landkarte der Gegend um Wien, Stich um 1800. (Nach G. Hajós: Romantische Gärten der Aufklärung. Englische Landschaftskultur des 18. Jahrhunderts in und um Wien. Wien/Köln 1989, S. 21, Abb. 5).



Abbildung 15: Bühnenbild-Entwurf zur *Zauberflöte* von Carl Maurer (1812). (Nach E. Staehelin: *Alma Mater Isis*, Tafel 47.2).