

ADRIAN VON BUTTLAR

Sanssouci und der »Ewige Osten«

Freimaurerische Aspekte im Garten Friedrichs des Großen¹

Friedrichs Sanssouci und seine Gartenanlage sind baugeschichtlich mehrfach detailliert bearbeitet worden². Aussagen zur ikonographisch-ikonologischen Sphäre beschränken sich jedoch auf eine recht allgemeine Deutung als arkadisches Refugium des jungen Königs, das – unter der eigenwilligen Regie des Bauherrn – letztendlich in der Tradition des Grand Trianon bzw. der französischen *Maison de plaisance* entstand und den Genüssen von Natur, Kunst und Kultur im geistreichen und aufklärerischen Kreise der Tafelrunde vorbehalten war. In seinem Gedicht »Sanssouci« (1747)³, das er dem Freunde Marquis d'Argens widmete, hat Friedrich den Horaz'schen Topos der Flucht aus dem höfischen Zeremoniell in die Freiheit ländlichen Lebens im Kreise gleichgesinnter Freunde und die Stimmung des *carpe diem* in glühenden Versen geschildert. Das Motiv des terrassierten Weinbergs, die von Friedrich selbst konzipierte Gestalt des Gartenschlosses und die von Permosers Dresdner Zwingeratlanten angelegten bacchantischen Karyatiden und Schlußsteine versinnbildlichen dieses – den Zwängen der Staatsräson und den Bedrohungen der schlesischen Kriege bewußt entgegengesetzte – Lebensideal. Wie die literarische und ikonographische Tradition des »*Et in Arcadia ego*« seit der Renaissance zeigt, liegt einer solchen Lebenshaltung stets die geistige Überwindung des Todes zugrunde, dem als Wesenheit des natürlichen Lebens aller Schrecken von Gericht und Verdammnis genommen ist. Insofern bietet Dubois' Supraporte im Konzertsaal des Schlosses (1746, [Abb. 1]) mit dem fiktiven Todesmotiv des Freigrabes in Sarkophagform diesseits der Havel eine überzeugende arkadische Deutungsperspektive für Sanssouci⁴. Doch weist die davon auffällig abweichende Grabgruft Friedrichs auf der Schloßterrasse noch auf eine andere lebensphilosophische Sphäre, die einen Schlüssel für einige ikonographische Merkwürdigkeiten innerhalb des Gartenprogramms liefern könnte: auf den deistischen Sinnhorizont der »königlichen Kunst« der Freimaurerei. Nicht zuletzt aus wechselhaften ideologischen Gründen hat die Sanssouci-Forschung nach ihm bisher nicht gefragt.

Neuere Untersuchungen, insbesondere zum Landschaftsgarten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, haben vielschichtige Bezüge zwischen dem politisch und naturreligiös begründeten Natur- und Gartenideal der Frühaufklärung und den in England

ab 1717 entstehenden und sich rasch auf den Kontinent ausbreitenden Freimaurerlogen aufdecken können⁵. Demzufolge sind zahlreiche Gartenpartien in stärkerem Maße als bisher vermutet als Szenen einer allegorischen Wanderung vom Dunkel der chaotischen Urkräfte der Natur über Stationen sittlicher Läuterung zum Lichte des Tugendideals einer vollendeten Humanität, gleichsam als metaphorischer Prüfungsweg, zu lesen. Der Konfrontation mit dem Tod fällt dabei eine entscheidende Rolle zu. Das echte Grab im Garten, das parallel zu den ersten aufklärerischen Initiativen für Bestattungsreformen ab den 1770er Jahren in Mode kam, bot aber nicht nur einen idealen Ort melancholisch-empfindsamer Betrachtungen über die Vergänglichkeit im Sinne des Arkadientopos, wozu sich auch bloße Grabstaffagen hinreichend eigneten, sondern verkörperte als wirkliche Bestattung in ungeweihter Erde am radikalsten ein aufklärerisch-naturreligiöses Bekenntnis: den Glauben an eine Transzendenz in die göttliche Ordnung des natürlichen Universums. Zwar waren Garten-Bestattungen nicht ausschließlich Freimaurern vorbehalten, doch zeigt sich eine auffällig häufige Koinzidenz, zumal in deren Einweihungsriten der symbolische Tod und die nachfolgende geistige Wiedergeburt des Adepten eine zentrale Rolle spielen⁶.

Die früheste solcher Garten-Bestattungen mit extrem unchristlichem Habitus hätte potentiell schon ab dem Jahre 1744, zumindest aber 1786 stattfinden sollen. Sie wurde jedoch erst 1991 zelebriert und sorgte vor dem Hintergrund der deutschen Wiedervereinigung für Schlagzeilen: Das Begräbnis Friedrichs des Großen auf der Gartenterrasse von Sanssouci. 205 Jahre nach seinem Tod wurde damit der testamentarische Wille des Königs aus den Jahren 1752, 1758 und 1769 erfüllt. Am Ostende der Terrasse, der aufgehenden Sonne zugewandt, hatte Friedrich noch vor Beginn des Schloßbaus 1744 durch seinen Baumeister Diterichs eine vergleichsweise bescheidene, unter dem Rasen versteckte Gruft ausheben lassen: »Ich habe als Philosoph gelebt und will als solcher begraben werden« (1752)⁷. Friedrich bestimmte 1749 die Skulpturengruppe mit der Gartengöttin Flora und dem Westwind Zephir von F.G. Adam zur Markierung seiner Gruft, die – wie das westliche Ende der Terrasse – von römischen Kaiserbüsten (1748) gerahmt wird [Abb. 2]. Hier sollten die Gebeine des Königs in einem schlichten Sarg am dritten



1 C.A. Dubois: Supraporte im Konzertsaal von Sanssouci (1746)
[Foto: Kunsthistorisches Institut der Universität Kiel]

Tage nach dem Tode kurz vor Mitternacht ohne jede Zeremonie beigesetzt werden. Auch verbat sich Friedrich die Öffnung seiner Leiche oder eine Einbalsamierung. Philippe Ariès weist in seiner »Geschichte des Todes« darauf hin, daß die Ablehnung des feierlichen Begräbnisses stets mit einer geistigen Hinwendung zur »wohlthätigen Natur« verbunden war⁸. Eine solche Haltung war damals – noch dazu für einen Monarchen – geradezu revolutionär, zumal Friedrich gleichzeitig die Hohenzollerngruft im neuen Berliner Dom einrichtete. Ausdrücklich schreibt der König in seinen Testamenten von 1752 bzw. 1769: »Gern und ohne Klage gebe ich meinen Lebensodem der wohlthätigen Natur zurück, die ihn mir gütig verliehen hat, und meinen Leib den Elementen, aus denen er besteht.« Er berief sich beiläufig auf das Vorbild des

2 Floragruppe über der Gruft von F.G. Adam (1749)
[Foto: v. Buttlar]



Grabmals seines Ahnen Johann Moritz von Nassaus-Siegen »sous les bois« am Rande der Gärten von Kleve – eine antikisierende Grablege nach dem Vorbild der Via Appia »extra muros«, die Friedrich 1762 eigens besichtigte, obwohl Moritz letztendlich doch in der 1679 errichteten kirchlichen Fürstengruft in Siegen bestattet worden war⁹.

Friedrichs Begräbniswunsch wird auch in der kürzlich erschienenen Monographie von Giersberg und Krüger über seine Ruhestätte nicht erschöpfend gedeutet¹⁰. Für eine freimaurerische Interpretation der Grablege sprechen mehrere Anhaltspunkte. Schon die strikte Geheimhaltung der von einem Trauerhain aus Lerchen (anstelle der 1746 bestellten Zypressen) hinterfangenen Gruft¹¹ deutet darauf hin; unmittelbar nach der Ausmauerung wurde Diterichs (im April 1745) entlassen und –höchstwahrscheinlich – auch zum Schweigen verpflichtet, denn von diesem Bauwerk ist in keinem der Dokumente die Rede und es ist in keinem der zahlreichen Pläne vermerkt¹². Auffällig ist auch die Position des Grabes auf der Ostseite der Terrassenanlage: In den »Ewigen Osten« nämlich (im Gegensatz zu den im Westen liegenden Elysischen Gefilden der antiken Mythologie) geht der verstorbene Freimaurer ein, der Osten als Ursprung des Lichtes ist der Sitz des Meisters¹³.

Friedrich der Große war schon am 14. August 1738 als einer der ersten zukünftig regierenden Herrscher (nach seinem Beinahe-Schwager, dem englischen Kronprinzen Frederick Louis, und Franz Stephan von Lothringen, dem Gatten Maria Theresias) auf eigenen Wunsch in Braunschweig von Mitgliedern der späteren Hamburger Loge »Absalom« aufgenommen worden und protektionierte fortan bis zu seinem Tode, ungeachtet seiner späteren Skepsis über deren obskure Entwicklung, die Freimaurerei in Preußen. Anlaß zu seinem Beitritt waren die Angriffe seines Vaters gegen die Freimaurer während eines Banketts auf Het Loo in Geldern gewesen, denen der sich als Maurer offenbarende Graf von der Lippe-Bückeburg mutig widersprochen hatte¹⁴. Der aufklärerisch-progressive Friedrich, der 1739 nach dem Vorbild von James Thomsons drei Jahre älterem Politepos »Liberty« England andichtete als »hochbeglücktes Land, wo Wahrheit, Geist und alle Künste blüh'n ... Des Chaos Nacht erhellet ihr mit Licht, Ihr findet der Natur Mysterien ...«¹⁵ und der ein Jahr später seinen »Antimacchiavell« veröffentlichen sollte, blieb wohl zeitlebens den ursprünglichen maurerischen Idealen geistiger Freiheit, Toleranz und Menschenliebe verpflichtet. Gerade aus der fast schizoiden Spannung zu seiner Gegenrolle als unerbittlicher Kriegsherr und als despotische Personifikation der Staatsräson erklärt sich vielleicht sein zunehmender Alterszynismus.

Die freimaurerische Interpretation des Friedrichsgrabes stützt sich vor allem auf ein allerdings erst posthum entstandenes und immer wieder publiziertes Gemälde Johann Christoph Frischs (1802 [Abb. 3]), das bisher lediglich als Historiendarstellung der aufblühenden Friedrichsanekdotik mißverstanden wurde¹⁶. Es zeigt den König mit seinem Freund Marquis d'Argens bei der Ausmauerung seines Grabes und illustriert seinen Ausspruch, erst wenn er hier unten liege, werde er wirklich ohne Sorge – »sans souci« – sein¹⁷. Nun stellt ein offenes Grab schon per se ein freimaurerisches Symbol der Wiederauferstehung dar¹⁸. Auffällig sind darüber hinaus im Vordergrund die Bauarbeiter mit

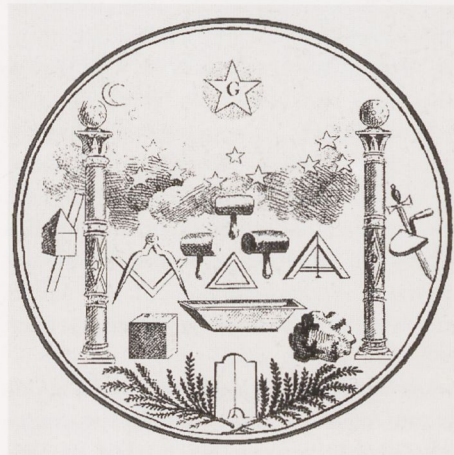
3 oben: Johann Christoph Frisch: Friedrich II. und der Marquis d'Argens besichtigen den Gruffbau in Sanssouci (1802) [Foto: Stiftung Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci]



4 unten links: Logenabriß 1777 aus: Amusements des francs-Maçons, Paris 1777 [Foto: Kunsthistorisches Institut der Universität Kiel]

5 unten rechts: Meisterritual (Ausschnitt) aus: J.M. Bernigeroth: Les Coutumes des Francs-Maçons dans leur assemblées ..., Leipzig 1745 [Foto: Kunsthistorisches Institut der Universität Kiel]

ihren Werkzeugen hervorgehoben, und zwar all jenen Symbolen, die im Maurerritus eine wichtige Rolle spielen, wie der Vergleich mit einem französischen Logenabriß von 1777 [Abb. 4]¹⁹ belegt: Hammer, Kelle, Lineal, Winkelmaß, Trog und Lot. Links im Vordergrund wird der Mörtel zubereitet, der »beim geistigen Bau des Tempels der Humanität die gegenseitige Achtung und Würdigung (versinnbildlicht), die zur alles verbindenden Bruderliebe wird«²⁰. Weitere auffällige Symbole sind die Leiter als Sinnbild der Stufen zum Licht und der Kranz der Rosen, den Flora hält, als Zeichen der »Sehnsucht des Menschen nach einem neuen höheren Leben«, insbesondere im Zusammenhang mit »der Grablegung eines Bruders«²¹. Hingegen hat Friedrich den Degen, der beim Eintritt in die Loge abgelegt werden mußte²², mit einem angespitzten Stock vertauscht. Wo aber finden wir den Zirkel, das wichtigste Instrument der Königlichen Kunst? Erst bei nähe-



rem Hinsehen fällt ins Auge, daß Friedrich mit dem Stock in seiner Gesamtgestalt selbst den Zirkel verkörpert! Diese Verrätselung ist eindeutig: Seine zunächst kavalierrmäßig elegant erscheinende Fußstellung und die nach unten weisende Hand sind – wie der Vergleich mit einer Logenabbildung von Bernigeroth (1745) zeigt – zugleich als symbolischer Zirkel-Schritt im Ritual der Wiederauferweckung zum Meistergrad zu identifizieren [Abb. 5]²³. Nach dem rituellen, auf die Ermordung des Tempelbaumeisters Hiram anspielenden Tod erlebt der Adept seine Wiedergeburt als neuer Baumeister des Salomonischen Tempels – Metapher der Humanität und somit Ziel aller Logenarbeit. Entsprechend ist der Baum am rechten Bildrand als Akazie (symbolischer Wiederauferstehungsbaum der Freimaurer) zu deuten. Des weiteren fällt der Gegensatz in der Haltung Friedrichs und in der seines Freundes, dessen Standmotiv völlige Bodenhaftung und dessen verschränkte Arme Abwehr signalisieren, ins Auge. Wiederholt hatte Friedrich den Marquis d'Argens als bindungslosen Freigeist und Materialisten kritisiert: »Nennen Sie meine Gefühle wie Sie wollen. Ich sehe wohl, daß wir uns in unseren Anschauungen nicht begegnen, gehen wir doch von zu verschiedenen Grundsätzen aus. Sie leben als Sybarit, ich betrachte den Tod wie ein Stoiker ...« (1760)²⁴. Unübersehbar ist analog zum Logenabrisß auf Seiten d'Argens' der rohe, ungeordnete Steinhaufen, zu Seiten des Freimaurers Friedrich jedoch der säuberlich zum Kubus geschichtete –Symbol ethischer Selbsterziehung und geläuterter Gemeinschaft – plazierte, der allerdings noch »unvollendet« ist²⁵. Jedem Eingeweihten muß der emblematische Hintergrund des Bildes damals verständlich gewesen sein.

Sicherlich könnte man hier eine nachträgliche Interpretation von Friedrichs Lebens- und Todesethos, möglicherweise seitens der preußischen Logen, vermuten, wenn nicht der ursprüngliche ikonographische Kontext der Grabanlage weitere Anhaltspunkte liefern würde. Unterstrichen nämlich wird der naturreligiöse Aspekt des Grabarrangements durch die bald nach Fertigstellung der Gruft erfolgte Aufstellung der antiken Statue des »Betenden Knaben« (erworben 1747) im östlichen Treillage-Pavillon [Abb. 6]. Der Pavillon, den der König schon in seiner eigenhändigen Skizze²⁶ konzipiert hatte, trägt das Emblem der Sonne im Strahlenkranz – nicht mehr im Sinne der apollinischen Herrschafts-Allegorik Ludwigs XIV., sondern als Signum der Erleuchtung und Auferstehung (lux in tenebris) neben dem Meister eines der drei Lichter der Loge²⁷. Aus der Bibliothek, die dem Turmzimmer von Rheinsberg auf Friedrichs ausdrücklichen Wunsch nachgestaltet war, fiel der Blick somit nicht nur auf das Grab, sondern auch auf den »Betenden Knaben«, den Friedrich sehr gezielt aus dem Nachlaß des Prinzen Eugen erworben hatte²⁸. Darin eine rein ästhetische oder erotische Motivation zu sehen, wie Gerald Heres²⁹, scheint allzu banal, es sei denn, man nähme den platonischen Gedanken ernst: Aus dem Rückzug in die Philosophenhöhle wird der Blick auf Grab, Jüngling und kosmische Anbetung gelenkt – im Gestus vergleichbar der über ein halbes Jahrhundert später entstandenen »Frau in der Morgensonne« Caspar David Friedrichs³⁰.

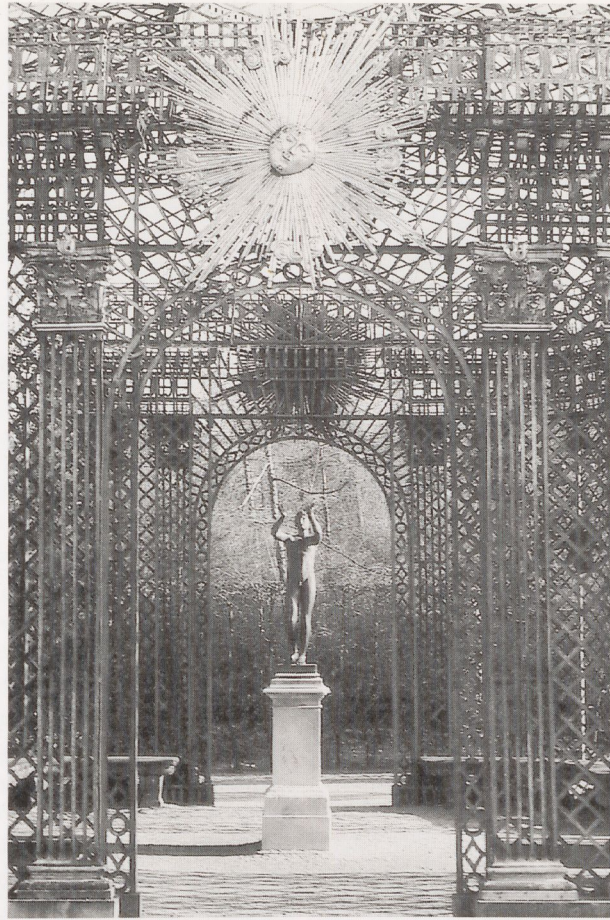
Dem Auferstehungsmotiv der Floragruppe über dem Grab im Osten entspricht im Westen Adams wenig beachtete Kleopatra-Gruppe (1750). Sie verkörpert keineswegs einen »Tod in Ver-

zweiflung aus Liebesleidenschaft« (Willy Kurth)³¹, sondern ist analog zur untergehenden Sonne als Sinnbild stoischer Todeshaltung im Sterben zu verstehen. Der Kreislauf der Sonne symbolisiert somit die Abfolge bewußten Sterbens und einer Wiedergeburt in der frühlinghaften Erneuerung der Natur. Daß Friedrichs Testament nicht erfüllt wurde³², ist wohl auf den Widerspruch zwischen den offiziellen Erfordernissen der Staatsräson und seiner deistisch geprägten Weltanschauung zurückzuführen, die er in späten, den aufklärerischen Rationalismus attackierenden Versen festhielt:

*»Er der Allmächt'ge setzte Dir die Schranken,
die all Dein Vorwitz nimmer bringt ins Wanken.
Vielleicht will er durch diese Finsternisse
demüt'gen die Vernunft, die selbstgewisse,
die schon froblockte, wenn sie hie und da
im Streiflicht eine Wahrheit dämmern sah.
Vermehnes Menschenkind, rebellisches Atom!
Wie viel fehlt dir, daß sich dein Glück erfüllte
und deinem blöden Blicke sich enthüllte
das ewige Gesetz im Weltenstrom!
Daß ganz Du Gottes Ratschluß könntest preisen,
müßst' er dir erst sein ganz Geheimnis weisen.«³³*

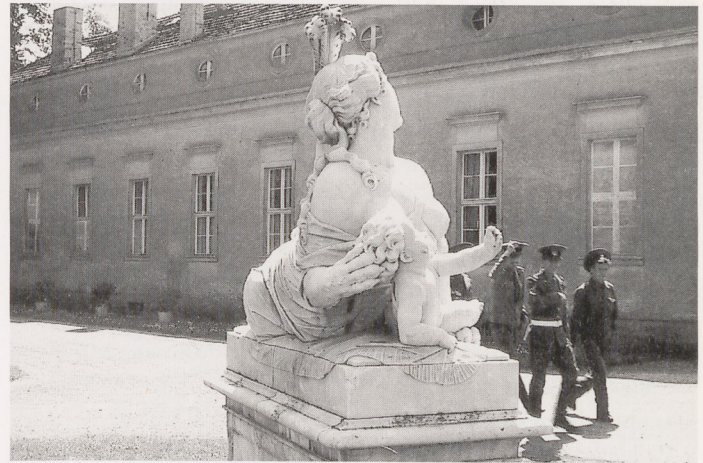
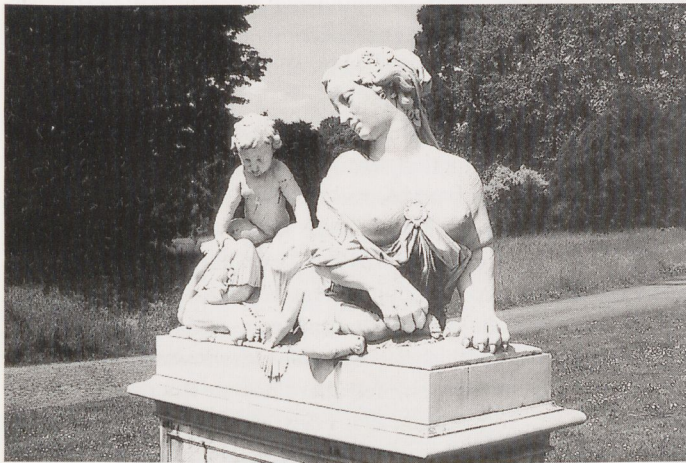
Unter der Prämisse des »Geheimnisses« verdient auch die zentrale Zugangsachse zum Schloß erneute Aufmerksamkeit: Zwei berühmte Sphingen, geschaffen von Hofbildhauer Ebenhech, bewachen spätestens seit 1754 den Zugang zum Terrassenberg³⁴. Sowohl Ikonographie als auch künstlerische Herkunft blieben, soweit ich sehe, bislang ungedeutet³⁵. Immerhin heißt es noch in einem Potsdam-Führer von 1850: »Nicht ohne tiefe Bedeutung hat Friedrich der Große diese Symbole eines geheimnisvollen Isisdienstes hier aufgestellt, am Eingang der dunklen Doppelallee von majestätischen Ulmen und Linden«³⁶ (die allerdings mit ihrem Kugelschnitt ursprünglich keineswegs so »dunkel« war wie im 19. Jahrhundert). Natur – gerade unter freimaurerischen Vorzeichen im 18. Jahrhundert häufig symbolisiert durch Isis oder die Diana von Ephesos, erscheint im Gartenheiligtum, wie noch Kant es unter dem Einfluß Hamanns und der Mystik Jakob Böhmes ausdrückte – als »Chiffre«³⁷, die es seit jeher für den Gott- und Weisheitssucher zu entziffern galt. In der Einheit von Physik und Metaphysik liegt ihr Geheimnis, in das der Suchende eingeweiht werden muß. Solche, rationale Erkenntnis übersteigenden »Grenzen« wurden schon in den Renaissance- und Barockgärten, insbesondere aber in den späteren Landschaftsgärten häufig durch Sphingen bewacht³⁸. Sie stellen keinesfalls nur eine dekorative Konvention³⁹ dar, sondern markieren in der Regel die Schwellen des Todes und mystischer Initiation⁴⁰. Die von den stärker ägyptisierenden Rheinsberger Vorläufern abweichende Kombination eines betont erotischen Sphingentypus mit spielenden Putten in Sanssouci, der auf barocke Vorbilder, etwa in Versailles, im Wiener Belvedere-Garten oder in Pillnitz zurückgeht, zeigt bei näherem Hinsehen eigentümliche Details: Die linke der beiden Sphingen [Abb. 7] wendet sich zu einem der Knaben, der das Gesicht spielend mit einem Schleier verhüllt hält und zunächst an den »Blinden Amor« erinnert. Seine ikonographischen Vorbilder sind jedoch im Thema der »die Wahrheit enthüllenden Zeit« zu suchen, wie es beispielhaft der venezianische

6 oben: Betender Knabe im östlichen Treillage-Pavillon [Foto: v. Buttlar]



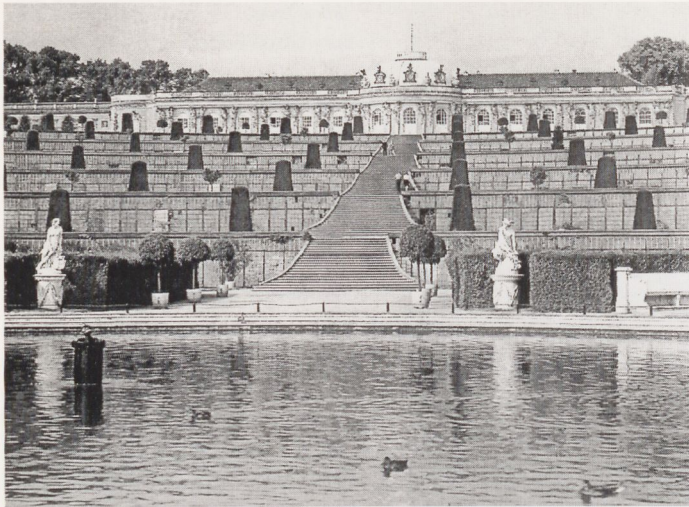
7 unten links: G.F. Ebenhech: Westliche Sphinx von Sanssouci (1754) [Foto: v. Buttlar]

8 unten rechts: G.F. Ebenhech: Östliche Sphinx von Sanssouci (1754) [Foto: v. Buttlar]

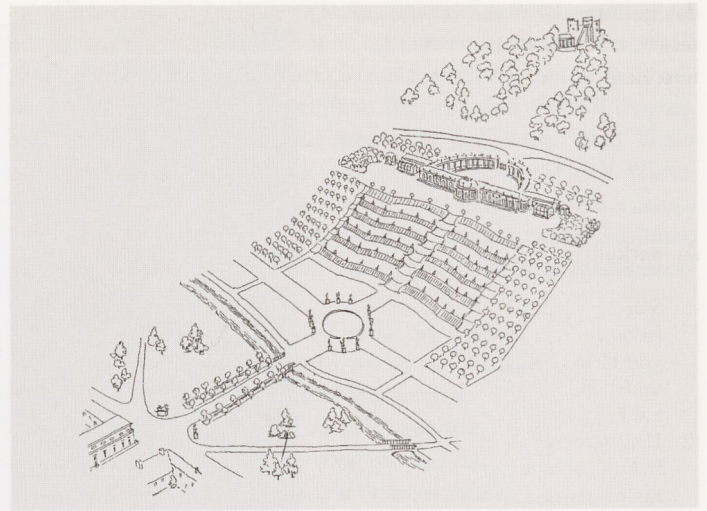


Bildhauer Antonio Corradini (1668-1752) – ein Spezialist des Motivs der »donna velata« – im Großen Garten zu Dresden (vor 1719) gestaltet hatte⁴¹. Wenige Jahre zuvor hatte Ebenhech auf Wunsch Friedrichs in freier Nachbildung Corradinis dortige Prunkvase für Sanssouci kopiert. Vielleicht ist es kein Zufall, daß Corradini um 1750 ein dem Potsdamer Sphingenpaar vergleichbares Doppelthema der Ver- und Entschleierung in der Capella Sansevero in Neapel für den Logengroßmeister Raimondo di Sangro schuf⁴². Die zweite Potsdamer Sphingen-Gruppe [Abb. 8] zeigt nämlich gleichsam als Fortsetzung der ersten das Erschaun des Knaben, der den Schleier hat fallen lassen und schmerz-

verzerrt die Augen weit aufreißt. Dies ist Kurth, der der Sphinx »mütterliche Wärme« bescheinigt⁴³, entgangen. Erst von der Rückseite wird erkennbar, daß die Sphinx dem Knaben durch den Griff ins Haar mit Gewalt den Kopf hochreißt und ihn zum Schauen zwingt – ein nicht unbekannter ikonographischer Topos des erzwungenen Blicks⁴⁴: Das »gnothi seautón«, für das die Sphinx seit jeher steht, bedeutet nicht nur Angenehmes. Die ungewöhnliche – wenngleich galant verpackte und gewiß spielerisch relativierte – hermetische Ikonographie, die übrigens im Giebelschmuck der Orangerie Parallelen haben sollte⁴⁵, läßt sich nicht zuletzt mit dem freimaurerischen Ritual in Verbindung bringen:



9 Figurenrondeel mit Venus und Merkur und Terrassenberg (Zustand vor 1935) [Foto: Kunsthistorisches Institut der Universität Kiel]



10 Schema der Gesamtanlage [Foto aus: Willy Kurth, 1962 (Anm. 2)]

Die Initiation des Lehrlings wurde auf Vorschlag eben jener Hamburger Loge, die Friedrich aufgenommen hatte, seit 1753 durch das Verbinden bzw. Abnehmen der Augenbinde symbolisiert⁴⁶.

Angesichts dieser aktuellen Bedeutung des Schleiers fällt auch das merkwürdige Spiel mit der Draperie ins Auge, die den sarkophagförmigen Sockel der Florastatue über der Gruft Friedrichs gerade da geheimnisvoll verhüllt, wo man eine Inschrift oder einen Namen erwarten würde [Abb. 2]. Dabei handelt es sich nicht um das in Barockepitaphien häufig gebräuchliche, aus dem geöffneten Sarkophag hervorquellende Leichentuch, das die tabula überspielt, sondern um ein sorgfältig aufgehängtes velum, das sie ganz verdeckt⁴⁷: An die Stelle barocker Apotheose und Fama ist im Falle Friedrichs gerade das Gegenteil getreten, nämlich das Mysterium der Transformation des historischen Helden und seines individuellen Ich in die völlige Anonymität eines Fortlebens in der Natur – ein Gedanke, der Goethes Monadenlehre vorwegzunehmen scheint⁴⁸ und nicht als persönliche Wiedergeburt verstanden werden soll:

»Doch denke nicht, daß aus dem großen Nichts
Des Grabes ich mich eitel sehn'
Im Schimmer des Verklärungslichts
Neu zu erstehn«

schreibt Friedrich in seiner Epistel an d'Argens (1757)⁴⁹.

Es hieße, den Boden relativ gesicherter Beobachtungen zugunsten zunehmender Spekulationen zu verlassen, wollte man die freimaurerische Deutungsperspektive auf weitere Teile des Gartenprogramms, dessen eher additive Entstehung stets hervorgehoben wird, ausdehnen. Immerhin läßt sich versuchsweise einmal die Frage stellen, ob und inwieweit nicht auch das um 1746 festgelegte Achsenkreuz der Gartenanlage mit seinen Bezugspunkten: dem den Sphingen gegenüberliegenden Ruinenberg (1748), Knobelsdorffs hieroglyphengeschmücktem Obelisken im Osten (1748/49)⁵⁰ und der um 1750 geplanten und später aufgegebenen Grotte im Westen sowie das Figurenrondeel am großen Bassin in derartige ikonologische Überlegungen einzubeziehen wären. Die entsprechenden Skulpturen-Gruppen von Feuer, Was-

ser, Luft und Erde – ein traditionelles Thema barocker Gärten, das aber als Elementen-Probe (Seele, Leben, Geist, Materie) auch aus freimaurerischer Sicht etwa ab den 1740er Jahren eine besondere Rolle zu spielen begann (man denke an Abbé Téraisons Initiationsroman »Séthos« (1731)⁵¹ und an die Prüfungen in Mozarts »Zauberflöte«) – würde sich jedenfalls ebenso gut in eine solche Perspektive einfügen wie die ihnen zugeordneten Götterpaare. Die zum Teil einige Jahre zuvor entstandenen Statuen – Geschenke Ludwigs XV – erhielten offensichtlich nach Übernahme des Zyklus durch den jüngeren Adam 1749 einheitliche Sockel, welche Matthias Österreich in seinem Katalog 1775 etwas unsicher als »mit einer Bekleidung als eine Fruchtschnur (en feston) ausgeziert« beschreibt⁵². Daß es sich dabei aber keineswegs um Festons, sondern wie an Adams Flora-Sarkophag um aufgehängte Draperien handelt, die (als bloßes Ornament wohl undenkbar) Grab und Götterwelt formal und inhaltlich miteinander verknüpfen sollen, scheint keineswegs abwegig (Abb. 9). Schließlich gibt der Ascensus von den Sphingen über das Elementen-Rondeel und die Schloßterrassen zum Ruinenberg (Abb. 10) Anlaß, über die Verwandtschaft mit dem emblematischen Topos des Tugend-, Weisheits- oder hier: des Ruhmestempels auf dem Berge⁵³ nachzudenken, der allerdings zu einer Vanitasszene umgedeutet ist: Vom Ruhm, den Friedrich 1734 noch als Quelle jeder zukünftigen Tat besang⁵⁴, wollte er als Schüler der Wahrheit bald nichts mehr wissen:

»Fahrt hin, fahrt hin, Truglorbeer, Heldenkränze! ...
Wahnträume ihr der Größe, fahret hin! ...
Den werdenden im Lebensmorgenlicht
Hat euer falscher Glanz betört;
Da blühten Wünsche auf, töricht, vermessen –
Der Wahrheit Schüler hat sie längst vergessen,
Erkenntnisreife machte sie zunicht ...«⁵⁵

Sanssouci – ein Arkadien, aber im Fadenkreuz freimaurerischer Wert- und Wegallegorien? Daß Vorsicht bei solchen Überlegungen angebracht ist, versteht sich ebenso wie die Möglichkeit, daß Willy Kurths Urteil, die Allegorie führe in Sanssouci »mehr an

das geistige Dasein heran als an die sinnenfrohen Reize der Götter«⁵⁶ sich bei weiterführenden Forschungen zur Ikonographie und Ikonologie konkreter bestätigt – zumal wenn man bedünkt,

daß gerade in Sanssouci überwiegend Friedrich selbst als Urheber der Konzeptionen von Architektur, Gartengestaltung und Figurenprogrammen glaubhaft gemacht werden konnte.

Anmerkungen

- 1 Stark erweiterter Auszug aus einem 1991 zuerst in Wolfenbüttel gehaltenen Vortrag über »Das Grab im Garten«, der demnächst in dem von Heinke Wunderlich herausgegebenen Tagungsband »Landschaft und Landschaften im 18. Jahrhundert« der Deutschen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts in Heidelberg erscheinen wird.
- 2 U.a. Willy Kurth, Sanssouci. Ein Beitrag zur Kunst des deutschen Rokoko, Tübingen 1962; D. Karg, Die Entstehungsgeschichte der Terrassenanlage und des Parterres vor dem Schloß Sanssouci, Potsdam 1980; F. Mielke, Potsdamer Baukunst. Das klassische Potsdam, Berlin 1981; H.J. Giersberg, Friedrich als Bauherr. Studien zur Architektur des 18. Jhs. in Berlin und Potsdam, Berlin 1986; Ausst.Kataloge Friedrich II. und die Kunst, Potsdam-Sanssouci 1986 und Potsdamer Schlösser und Gärten – Bau- und Gartenkunst vom 17.-20. Jahrhundert, Potsdam-Sanssouci 1993.
- 3 »Sanssouci«, in: Ausgewählte Werke Friedrichs des Großen, Bd. 4, Berlin 1918, S. 30-34.
- 4 Vgl. Giersberg/Krüger [Anm.10], S.9ff.
- 5 Verf. (Der Landschaftsgarten. Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik, München 1980, Köln 1989; Der englische Landsitz 1715-1760. Symbol eines liberalen Weltentwurfs, Mittenwald 1982) und Günter Hartmann (Die Ruine im Landschaftsgarten. Ihre Bedeutung für den frühen Historismus und die Landschaftsmalerei der Romantik, Worms 1981) haben seit längerem auf diesen Zusammenhang hingewiesen. Magnus Olausson (Freemasonry, Occultism and the Picturesque Garden towards the End of the Eighteenth Century, in: Art History No. 4, 1985, S. 413-433), Anthony Vidler (The writing of the walls. Architectural Theory in the late Enlightenment, Princeton 1987, insbes. im Kapitel »The Architecture of the Lodges«, S. 83-102) und Géza Hajós (Romantische Gärten der Aufklärung – Englische Landschaftskultur in und um Wien, Wien/Köln 1989) haben zahlreiche weitere Belege und Aspekte zu diesem Themenkreis publiziert. Eine sehr knappe Kompilation zum Thema gibt H. Reinhardt (Der Einfluß der Freimaurer auf die Anlage und Gestaltung der Gärten im 18. Jahrhundert, in: ICOMOS-Nationalkomitee, Gartenkunst und Denkmalpflege, Mainz 1988, S. 109-118). James S. Curl (The Art and Architecture of Freemasonry, London 1991) bleibt in seinem Kapitel »Elysian Fields«, S. 169-205, ebenfalls relativ kursorisch. Die Dissertation von Cornelia Limpricht, Platzanlage und Landschaftsgarten als »begehbare Utopien«. Ein Beitrag zur Templum-Salomonis-Rezeption im 16. und 18. Jahrhundert (Diss.Phil. Köln 1993, Frankfurt/M. u.a. 1994) und zahlreiche einzelne Garteninterpretationen beziehen sich inzwischen auf den freimaurerischen Hintergrund der Gartenkunst des 18. Jahrhunderts.
- 6 Vgl. A.v. Buttlar, Das Grab im Garten ... [Anm. 1]
- 7 Aus dem Testament von 1752, vgl. Friedrichs Testamente, in: Ausgewählte Werke ... [Anm. 3], Bd. 3, S. 88-96.
- 8 Philipp Ariès, Geschichte des Todes, München 1980, S. 400ff., 412ff.
- 9 Zur Grabanlage in Kleve vgl. Ausst.Kat. Soweit der Erdkreis reicht. Johann-Moritz von Nassau-Siegen 1604-1679, Städtisches Museum Kleve, Kleve 1979, S. 205ff.
- 10 Hans-Joachim Giersberg/Rolf-Herbert Krüger, Die Ruhestätte Friedrichs des Großen zu Sanssouci, Berlin 1991.
- 11 D. Karg, Die Entwicklungsgeschichte ... [Anm. 2], S. 9.
- 12 H.J.Giersberg/R.H. Krüger [Anm. 10], S. 19ff.
- 13 E. Lennhoff/O.Posner, Internationales Freimaurer-Lexikon, Wien 1932, Nachdruck Dießen 1980, S. 934, S. 1167.
- 14 Lennhoff/Posner [Anm. 13], S.706ff. Nach Ausst.Kat. Friedrich der Große, West-Berlin 1986, Nr. 78a/b S. 46 beendete Friedrich seine Logentätigkeit bereits 1740/1743, doch wurde er später als auch im Alter noch praktizierender Freimaurer dargestellt. Aus seiner näheren Umgebung gehörten Graf Keyserlingk, Graf Algarotti, Prinz August Wilhelm und sein Page Möllendorf seiner Loge »Aux trois Globes« an, die 1772 zur »National-Mutter-Loge der Preußischen Staaten, genannt zu den drei Weltkugeln«, umbenannt wurde. Zur Fortsetzung der Logentätigkeit bis 1786 vgl. Allgemeines Handbuch der Freimaurerei Bd. 1, Leipzig 1863, S. 452-457.
- 15 Epistel an den Lord Baltimore Über die Freiheit, in: Max von der Boehn, Ausgewählte Werke Friedrichs des Großen, Berlin 1921, S. 311ff.
- 16 Potsdam-Sanssouci GK I 9415. Ausst. Kat. Friedrich und die Kunst [Anm. 2], Bd. 1, Nr. III.7, S. 35, S. 38; H.J. Giersberg, Friedrich als Bauherr ... [Anm. 2], S. 83 und ders., Die Ruhestätte ... [Anm. 10], S. 9f.; Rainer Michaelis, Friedrich der Große und der Marquis d'Argent besichtigen den Gruftbau von Sanssouci. Ein Gemälde des Malers Johann Christoph Frisch (1738-1815), in: Jahrbuch f. Brandenburgische Landesgeschichte, 42. Band, Berlin 1991, S. 102-110. Ich danke Heinrich Hamann, daß er mir kurzfristig den Aufsatz zugänglich machte.
- 17 Überlieferung nach dem Katalog der Akademie-Ausstellung 1802 (Nr. 2), auf der Frischs Bild gezeigt wurde. Reprint hrsg. von Helmut Börsch-Supan, Berlin 1971.
- 18 D. Binder, Die diskrete Gesellschaft. Geschichte und Symbolik der Freimaurer, Graz/Wien/Köln 1988, S. 216.
- 19 Aus: Amusements des francs-Maçons, Paris 1777.
- 20 Lennhoff/Posner [Anm. 13], S. 1066.
- 21 Edt. [Anm. 13], S. 911, S. 1329.
- 22 Edt., S. 326.
- 23 Nicht erkennbar ist, ob es sich bei dem Stock möglicherweise um ein zeremonielles Logenschwert handeln könnte, wie es Friedrich besessen haben soll (vgl. Lennhoff/Posner [Anm. 13], S. 951). Nur in der Hochgradmureerei, der Friedrich nicht angehörte, spielte der Degen eine symbolische Rolle, wie auch der französische Logenabriß (1777) zeigt. Allgemeines Handbuch der Freimaurerei, Leipzig 1863, Bd.I., S. 218. Zur Schrittstellung vgl. Abb. 20 aus J.M. Bernigeroth, Les Coutumes des Francs-Maçons dans leurs assemblées ..., Leipzig 1745, in: J.S. Curl [Anm. 5], S. 60f.
- 24 Friedrich an Marquis d'Argens, 28. Oktober 1760, in: Ausgewählte Werke Friedrichs des Großen [Anm. 15], S. 438.
- 25 Noch Friedrich Gilly spielt darauf an, wenn er den König 1796 für sein bekanntes Denkmalsprojekt in heroischer Zeus-Pose auf einem Kubus darstellt. Zum freimaurerischen Umfeld Gillys vgl. Hella Reelfs, in: Ausst.Kat. Friedrich Gilly und die Privatgesellschaft junger Architekten, Berlin 1984, S. 174f.
- 26 Original verschollen, Faksimilie in der Plankammer der Stiftung Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci. Vgl. u.a. Ausst.Kat. Potsdamer Schlösser und Gärten ... [Anm. 2], Nr. I.45, S. 66f.
- 27 Die ursprünglich mit plastischen Kindergruppen geschmückten hölzernen Kabinette und Treillagen wurden schon um 1770 bzw. 1775 durch eiserne ersetzt, so daß die Frage, ob die emblematische Dekoration heute noch dem Urzustand folgt, überprüft werden müsste. Vgl. H. Hoffmann/S.Hüneke (Bearb.), Bauten und Plastiken im Park von Sanssouci, Potsdam-Sanssouci 1990, S. 34.

- 28 Matthias Oesterreichs Beschreibung und Erklärung der Gruppen, Statuen etc., welche die Sammlung Sr. Majestät, des Königs von Preußen ausmachen, Berlin 1775 (Nachdruck Potsdam 1990), S. 21 Nr. 113, deutete ihn als Antinous, »in der Stellung, wie er sich, einem zur Genesung des Adrian gethanen Gelübde zufolge, in den Nilfluß stürzen will ... Man kann sie zu den schönsten Antiken von Bronze-Arbeit, die nur zu finden sind zählen ... Sie gehörte dem Prinzen Eugen von Savoyen, welcher sie vom Papst Clemens XI geschenkt erhalten. Nach seinem Tode verkauften sie dessen Erben an den König, welcher sie von Wien nach Sanssouci bringen ließ«. Vgl. auch Ausst.Kat. Berlin und die Antike, Berlin 1979, S. 38 und Nr. 52, S. 51f. Die Bedeutung der Statue zeigt ein für Rauchs Friedrichsdenkmal entworfener Reliefzyklus, der als letzte Station aus dem Leben des Königs ihre Ankunft und Besichtigung durch den Alten Fritz (er war damals aber erst 34!) in Sanssouci wiedergibt. Vgl. Ausst. Kat. Friedrich der Große, West-Berlin 1986, Nr. 73, S. 140f.
- 29 In: Ausst.Kat. Friedrich II. und die Kunst [Anm. 2], Bd. 1, S. 65.
- 30 Das Bild (Essen, Folkwang-Museum um 1818/20, vgl. Ausst.Kat. Caspar David Friedrich, Hamburg 1974, Nr. 137, S. 222) wird unterschiedlich gedeutet; für H. Börschs-Supans These einer Abendzene spricht, daß auch der »Betende Knabe« nach Westen (zur Todeseite) ausgerichtet ist und sich in der Anbetung der untergehenden Sonne somit die Hoffnung auf eine Wiederauferstehung im Osten ausdrückt.
- 31 W. Kurth [Anm. 2], S. 91.
- 32 Die Beisetzung in der Gruft der Garnisonkirche erfolgte schon am Tage nach dem Tode, nach Friedrich Laske, Die Trauerfeierlichkeiten Friedrichs des Großen, Berlin 1912, S. 12 auf Veranlassung Friedrich Wilhelms II. Auch dieser soll jedoch den Wunsch gehegt haben, in seinem Neuen Garten beim Marmor-Palais begraben zu werden, vgl. C. A. Wimmer, in Ausst. Kat. Potsdamer Schlösser und Gärten [Anm. 2], S. 167 ohne Quellenangabe.
- 33 Zit. nach Ausst.Kat. Friedrich der Große [Anm. 24], S. 303.
- 34 Normalerweise 1755 datiert. Vgl. H. Günther, in: Ausst. Kat. Friedrich II. und die Kunst, Bd. 2 [Anm. 2], S. 182. Ihre Postamente und die beiden Gärtnerhäuser sind bereits in einem Plan des Jahres 1752 eingezeichnet. H.-J. Giersbach, Friedrich als Bauherr [Anm. 2], S. 116. Schon in Rheinsberg hatte Friedrich um 1739 das Orangerie-Parterre mit Sphingen geschmückt.
- 35 Willy Kurth, Sanssouci ... [Anm. 2], S. 210 schreibt, in die Sphingen habe man »unnötig viel hineingeheimnist«. Sie wollten das Rätsel lösen und hätten sich selbst darin verstrickt (der Schleier über dem Gesicht des einen Kindes!) ...«, doch geht er generell auf die Ikonographie der Gartenskulpturen in keiner Weise ein und erkennt den Zusammenhang der Gruppen nicht. Allerdings war mir Sibylle Badstübler-Grögers ungedruckte Dissertation, die Potsdamer Plastik des Spätbarock, Diss.Phil. Berlin 1971, noch nicht zugänglich.
- 36 Einen Nachmittag in Sanssouci, Potsdam 1850 (Nachdruck Potsdam-Sanssouci 1987², S. 6.
- 37 Kritik der Urteilskraft (1793), nach Gernot Böhme, Für eine ökologische Naturästhetik, Frankfurt a.M., S. 121ff. (Sprechende Natur, die Signaturenlehre bei Paracelsus und Jakob Böhme).
- 38 Vgl. Heinz Demisch, Die Sphinx, Geschichte ihrer Darstellung von den Anfängen bis zur Gegenwart, Stuttgart 1977.
- 39 F.E. Carl, Kleinarchitekturen in der deutschen Gartenkunst, Berlin 1956, S. 56.
- 40 Vgl. A. v. Buttler [Anm. 1]. Dort Hinweise auf ihren möglichen freimaurerischen Kontext, etwa in Lord Burlingtons Chiswick-Garten (um 1725/30), Bendix von Ahlefeldts Jersbek (um 1735/45) etc.
- 41 Nach A.E. Brinckmann, Barockskulptur (= Handbuch der Kunstwissenschaft), Berlin-Neubabelsberg 1917, Abb. 406, S. 379f. um 1735. Vgl. den Nachweis der frühen Datierung in T. Hodgkinson, Two garden sculptures by Antonio Corradini, in: Victoria and Albert Museum Bulletin Reprints 11, London 1970. Permosers verhüllter Putto im Dresdner Nymphenbad (um 1720) könnte somit unter Corradinis Einfluß entstanden sein. Zum Thema des Veritas-Filia-Temporis-Typus unter Berufung auf Fritz Saxl (1936) RDK, Bd. 3 (1954) unter »Chronos«, sowie A. Perrig, Das Frontispiz der »Encyclopédie« oder die hohe Kunst der Verblümmung, in: Idea IX (1990), S. 67-92.
- 42 M. Fagiolo, Architettura e Massoneria, Firenze 1988, S. 74.
- 43 [Anm. 2], S. 209.
- 44 Beispielsweise in Hans Baldung-Griens »Tod und das Mädchen« (1517) im Kunstmuseum Basel.
- 45 Ein freimaurerisches Motiv wählte Friedrich aus den 4 Alternativentwürfen von J.Chr. Hoppenhaupt (1746/47), in: Ausst. Kat. Potsdamer Schlösser und Gärten ... [Anm. 2], Nr. I.146, S. 148.
- 46 Lennhoff/Posener [Anm. 13], S. 931.
- 47 Abzuleiten von den vela an den Thron- oder Altartabernakeln, die – nicht zuletzt im Salomonischen Tempel – zur Verhüllung des Allerheiligsten gebräuchlich waren. Auch an die Umhüllung des Sarges in den feierlichen Begräbnisritualien wäre zu denken.
- 48 Vgl. J. Göres, Goethes Gedanken über den Tod, in: Hans Helmut Jansen, Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst, Darmstadt 1978, S. 202-212. Von daher gewinnt auch die häufig bespöttelte Tatsache, daß Friedrich über und neben seinem Grab seine Lieblingshunde beisetzen ließ, eine verständlichere Dimension, zumal Tiergräber in Gärten mehrfach nachweisbar sind.
- 49 In: Ausgewählte Werke, Bd. 4 [Anm. 3], S. 62-67.
- 50 Die Hieroglyphik spielt eine besonders wichtige Rolle im Selbstverständnis der Freimaurerei, nicht zuletzt als Hinweis auf einen ihrer Ursprünge in den ägyptischen Weisheitslehren. Der preußische Kriegsrat Friedrich Karl Köppen, der im gleichen Jahre 1749 in Friedrichs Loge »Zu den drei Weltkugeln« aufgenommen wurde, gründete später darauf sein System der »Afrikanischen Bauherrn«. Vgl. Lennhoff/Posner [Anm. 13], S. 862, S. 25; C. Limpricht [Anm. 5], S. 91f.
- 51 »Séthos, histoire ou vie tirée des momumens anecdotes de l'ancienne Égypte«.
- 52 Matthias Österreich (1775 [Anm. 28]), S. 33.
- 53 Vgl. u.a. W. Kelsch, Geheime Weisheiten und redende Denkbilder (Der Ursprung freimaurerischer Denkformen im Zeitalter der Renaissance), in: Quatuor Coronati Jahrbuch Nr. 17 (1980), S. 7-99, ders., Der Salomonische Tempel, Realität, Mythos, Utopie, ed. Nr. 19 (1982), S. 107-198, zusammenfassend C. Limpricht (1994 [Anm. 5]); A.v. Buttler [Anm. 1].
- 54 Ode auf den Ruhm, in: Ausgewählte Werke, Bd. 4 [Anm. 3], S. 7-9.
- 55 Epistel an d'Argens (1757), in: Ausgewählte Werke, Bd. 4 [Anm. 3], S. 62.
- 56 [Anm. 2], S. 179.