

Arbeitsgemeinschaft für geschichtliche Landeskunde am Oberrhein e.V.

(471.) Protokoll über die Arbeitssitzung am 14. Dezember 2007

Anwesend: **Balharek**, Christa, Karlsruhe; **Bögle**, Manfred, Karlsruhe; **Cämmerer**, Dr. Bernhard, Karlsruhe; **Drollinger**, Dr. Kuno, Karlsruhe; **Fahrenbruch**, Rainer, Karlsruhe; **Freyer**, Konrad, Karlsruhe; **Gensichen**, Heidelberg; **Herrbach-Schmidt**, Dr. Brigitte, Karlsruhe; **Klotz**, Jeff, Remchingen; **Kopsch**, Eleonore, Mannheim; **Kopsch**, Günter, Mannheim; **Krimm**, Prof. Dr. Konrad, Karlsruhe; **Lang**, Susanne, Karlsruhe; **Leiber**, Dr. Gottfried, Karlsruhe; **Moebus**, Stefan, Neckarsulm; **Moldenhauer**, Barbara, Karlsruhe; **Obst**, Hartmut, Karlsruhe; **Raabe**, Dr. Mirjam, Karlsruhe; **Reuter-Rautenberg**, Anne, Karlsruhe; **Roellecke**, Prof. Dr. Gerd, Karlsruhe; **Roellecke**, Elga, Karlsruhe; **Rödel**, Christine, Karlsruhe; **Rödel**, Prof. Dr. Volker, Karlsruhe; **Rumann**, Luitgarda, Waldbronn; **Schillinger**, Erich, Karlsruhe; **Schmitt**, Dr. Heinz, Karlsruhe; **Scholl-Frey**, Dr. Monika, Offenburg; **Schwarzmaier**, Prof. Dr. Hansmartin, Karlsruhe; **Schwenecke**, Walter, Karlsruhe; **Thoma**, A., Karlsruhe; **Thoma**, P., Karlsruhe.

Vortrag von

Dr. Monika Scholl-Frey, Offenburg

über

Symbolik im Schwetzingen Schlossgarten

[Vgl. auch die ausführliche Fassung dieses Vortrags in: Symbolism in 18th century gardens, Den Haag, 2006, S. 125 - 148]

Der Schwetzingen Schlossgarten zählt zum einen zu den wenigen reich und künstlerisch hochwertig dekorierten europäischen Gartenanlagen des ausklingenden 18. Jahrhunderts, die ihr originales Erscheinungsbild bis heute nahezu vollständig bewahren konnten. Darüber hinaus stellt die Gartenanlage ein einzigartiges Kulturdenkmal der Freimaurerei des 18. Jahrhunderts dar, für das in dieser Form in Europa bisher kein Äquivalent bekannt ist. Was über die Bedeutung der frühen englischen Landschaftsgärten und ihrer Nachfolger seit langem bekannt ist, - ich erinnere an von Buttlar- konnte gleichermaßen auch für den französischen Gartenteil in Schwetzingen aufgezeigt werden. Die hier vorgetragenen Ergebnisse resultieren aus gemeinsamen Forschungen mit Jan Snoek. Der Beitrag möchte exemplarisch am Parterre mit dem zentralen Arionbrunnen sowie am Minervatempel die komplexe Symbolik aufzeigen.

Einleitung

Im Verlauf des 18. Jahrhunderts entwickelte sich die Freimaurerei zu einem gesellschaftlich übergreifenden Netzwerk, dem ein Großteil der Adligen und Gebildeten wie auch Künstler und Architekten angehörten. Es zählte gewissermaßen zum guten Ton, Mitglied einer Loge zu sein und dies auf sehr subtile Art anderen gegenüber kund zu tun. - Beispielsweise war dies anhand der in die Dekoration von Haus und Gerät integrierten spezifischen Symbolik möglich. Besondere Bedeutung kam auch den Gärten zu:

Die freimaurerische Philosophie des 18. Jahrhunderts erweist sich als sehr vielschichtig. Mannigfaltige Wurzeln fanden ihren Niederschlag: Dazu zählt der Humanismus der Renaissance und dessen von der Antike inspirierte theosophische Kosmologie. Neben neuplatonischen kommen esoterische, Christlich-mystische Gedanken zum Ausdruck. Dazu erweist sich das in den Logen tradierte Brauchtum der mittelalterlichen Dombauhütten von Bedeutung. Schließlich entwickeln sich innerhalb der Freimaurerei unterschiedliche Systeme mit jeweils eigener Charakteristik, wie z.B. die Strikte Observanz des Freiherrn von Hund mit einem ritterlichen, Christlich-mystischen Hochgradsystem ab der Mitte des Jahrhunderts, die alchemistischen Gold- und Rosenkreuzer, in den 1780er Jahren die ägyptomanischen Asiatischen Brüder und die aufklärerischen Illuminaten. Die Inhalte mehrerer dieser freimaurerischen Systeme verbergen sich in allen Bereichen des Gartens, in der formalen Struktur der gesamten Anlage, im Figurenprogramm des französischen Gartenteils sowie im Landschaftsgarten und den Gartenarchitekturen. Dabei werden kaum direkte Symbole verwendet, vielmehr sollen Allusionen erzeugt werden. Damit lassen sich Inhalte vor nicht eingeweihten Besuchern verbergen und nur den „Wissenden“ mitteilen. Dem Betrachter eröffnen sich entsprechend seines individuellen Wissensstands, d.h. des Grades seiner Initiierung, tiefere Bedeutungshorizonte. Bis zum Ausklang des 18. Jahrhunderts zeigt sich die spezifische Symbolik sehr individuell formuliert, denn eine einheitliche Bildsprache hatte sich bis dahin noch nicht entwickelt. Die Erforschung dieser überaus komplexen Phänomene im Schwetzingen Garten steht noch am Anfang.

Der Garten heute

Das heutige Erscheinungsbild des Gartens geht im Wesentlichen auf die unter Kurfürst Carl Theodor von der Pfalz vorgenommene Neugestaltung und Erweiterung zurück. Die restaurierte Gesamtanlage mit dem Zusammenspiel von Blumenschmuck, Boskett, Wasserspielen, den vollständig erhaltenen Gartenarchitekturen und der nahezu ohne Verluste überkommenen

originalen Ausstattung mit ca. 280 plastischen Dekorationsstücken ermöglicht es, die einstige Pracht der Parkanlage Carl Theodors zu erahnen. Aus konservatorischen Gründen sind mittlerweile alle originalen Skulpturen im Park durch Kopien ersetzt.

Die Entstehung des Parterres

Ab 1748 ließ sich Carl Theodor anstelle des bescheidenen Gartens seines Vorgängers Carl Philipp einen vollständig neuen Garten anlegen. Die Arbeiten begannen 1748 mit der Errichtung des nördlichen Zirkelbaues als Orangeriegebäude. 1753 lagen die Planungen für das südliche Zirkelhaus vor, 1755 war es fertig gestellt, darin waren die Gesellschaftsräume untergebracht. Damit war der äußere Rahmen der neuen Parkanlage endgültig festgelegt, die Planungen konnten beginnen. Aus dem Jahr 1753 stammt auch der erste Gartenplan, den der herzoglich pfalz-zweibrückische Hofgärtner Petri zusammen mit Nicolas Pigage erstellt hatte. Pigage, war 1749 zum Intendanten über die Gärten und Wasserkünste bestellt und 1752 zum Oberbau- und Gartendirektor befördert worden. Die Fertigstellung des Parks beschäftigte Pigage bis zu seinem Lebensende. Als der Hof 1777 nach München übersiedelte, übertrug der Kurfürst ihm Vollmacht für sämtliche Maßnahmen im Garten, nur Unwesentliches wurde vom Schlossverwalter versehen. Als Pigage 1796 in Schwetzingen verstarb, war der Garten bis auf Bänke im Inneren der Moschee fertig gestellt.

Die Quellen geben nur teilweise Auskunft über die Entstehung des Parks und seiner Ausstattung. Der Plan Petris von 1753 stellt die erste Aussage zu einer Gesamtkonzeption dar. Der Plan zeigt eine streng geometrische Anlage. Das Kreisparterre wird vertikal und horizontal von einer doppelten Achse geteilt, an deren Schnittpunkt sich ein Quadrat ausbildet. Den Mittelpunkt bezeichnet ein rundes Bassin mit fünf Fontänen. Analog zum Bassin, das von vier Zwickelbeeten gerahmt ist, wird dessen zentrale hohe Fontäne von vier niedrigeren umgeben. Die Mitte der waagerechten Achsenabschnitte des Parterres ist jeweils durch einen Obelisk bezeichnet, die der senkrechten durch je ein kleines rundes Bassin. Auf der Terrasse vor dem Schloss erkennt man die Weltaltervasen. Gegenüber bilden zwei Wasser speiende Hirsche an einem halbkreisförmigen Becken mit Kaskade zu einem Spiegelbassin auf der senkrechten Hauptachse den Abschluss.

Im Plan von 1762, der Pigages Erweiterungsprojekte des Gartens zeigt, blieb die Grundstruktur des Parterres erhalten. Neu hinzu kam die wesentlich deutlichere Ausbildung der Diagonalen, die sich ebenfalls im zentralen Bassin kreuzen. Zusätzlich wurde die Ornamentierung der Beete vereinfacht, d.h. in der Struktur gestrafft, sodass die Achsen der Wegegliederung noch stärker

und klarer hervortraten. Pigage rückte das zentrale Bassin mit der Fontäne noch exponierter in den Mittelpunkt.

Im Oktober 1761 bat Pigage darum, einige Vasen und andere Schmuckstücke für den Garten kaufen zu dürfen. Im Juli 1762 berichtete Pigage von den neuen Erwerbungen, vier Schmuckvasen waren schon geliefert. Doch erst am 29. August 1766 fasste Pigage erstmals in einem großen Bericht das vorgesehene Skulpturenprogramm zusammen. Für die Ausführung sah er den Bildhauer Peter Anton von Verschaffelt vor, der ihm am geeignetsten erschien. Verschaffelt war die folgenden Jahre mit diesem sehr umfangreichen Auftrag beschäftigt. Der Bericht zählt zu den wichtigsten Dokumenten über den Schwetzingener Garten. In der Einleitung nennt er Ziel und Finanzierung des Projekts: Seine kurfürstliche Durchlaucht wünsche verschiedene Bildhauerarbeiten, aus Stein, aus Marmor, aus Blei als Zierstücke. Als Grundstock für seine – wörtlich übersetzt – „Kitzelei“ („chatouille“) habe dieser einen „fond“ eingerichtet, der zunächst vierteljährlich 2000 Gulden betragen habe und von nun an auf künftig 3000 Gulden aufgestockt sei.

Es folgt der Vertrag mit Verschaffelt. Die Vorbedingungen halten fest, dass die Themen der Skulpturen, die bereits vom Kurfürsten seit dem vergangenen Jahr festgelegt seien, unverändert blieben. Ein Teil davon sei schon geliefert, und bezahlt. Weitere seien bereits begonnen, andere müssten noch ausgeführt werden. Die anderen Themen der Bildhauerarbeiten, die noch nicht festgelegt seien, würden nach und nach und mit der Zeit vom Kurfürsten entschieden. In der anschließenden „Spécification“ wird der Skulpturenschmuck des Gartens in zwölf Punkten vereinbart. Die für das Parterre unter Punkt eins bestellten vier Weltaltervasen seien bereits geliefert und bezahlt. Punkt 10 gibt die vorgesehene Gestaltung des großen, runden Bassins im Parterre an: Eine große Marmorgruppe auf einem Felsen zum Thema Glaucus und Scylla nach dem 14. Buch der Metamorphosen Ovids, zwei große Figuren und ein Amor, eine große, zentrale Fontäne, umgeben von 24 Wasser speienden Hunden oder Seeungeheuern aus Blei.

Hier der von Egidius Verhelst 1769 in den *Etrennes Palatines* veröffentlichte Plan - bis zum letzten 1775 von Le Rouge in *Les Jardins anglochinois* bleibt die Planung des Parterres unverändert.

Der verschollene Gartenplan von 1767 zeigt keine Details zum großen Bassin, man findet hier jedoch erstmals vier nicht weiter bestimmte Ovalbeete an den Schnittpunkten der Querachse, der Mannheimer Allee, mit dem Zirkelschlag. Hier stehen heute die „Löwenfußvasen“ Peter van den Brandtens. Egidius Verhelst wandelt in seinem 1769 veröffentlichten Plan die

Ovalbeete in bepflanzte Rechtecke um. Dazu betonte er die Schnittpunkte der Diagonalen mit dem orthogonalen Achsenkreuz mit nicht näher bestimmten Kreisen. Le Rouge zeigte dagegen in *Les Jardins anglochinois* von 1775 wieder das Parterre in der Version von 1767.

Das Figurenprogramm wurde wohl, ohne das es sich aus den Akten oder Plänen nachvollziehen lässt, schon bald nach dem Vertrag mit Verschaffelt abgeändert. Erst der großherzoglich badische Gartendirektor Zeyher berichtete 1809 in seinem Gartenführer, dass die Bleifiguren der großen Fontäne, die Puttengruppen in den kleinen Bassins des Parterres, die beiden Putten im Vogelbad beim Panfelsen und das sogenannte Seepferd sowie das Wildschwein aus dem Nachlass des polnischen Titularkönigs Stanislaus Leszczyński in Lunéville erworben seien, das Pfund zu 10 Sous. Der polnische Exilkönig Stanislaus Leszczyński war 1766 gestorben; Paris hatte danach das Titularkönigtum und die Hofhaltung in Lunéville sehr schnell auflösen lassen.

Der Arionbrunnen

Im großen zentralen Bassin des Parterres, auf einem Tuffsteinsockel ist der Delphin mit Arion auf seinem Rücken so aufgestellt, dass das Tier an der Wasseroberfläche zu schwimmen scheint, um den jugendlichen Sänger trocken und sicher zu tragen. Arion spielt dabei die Leier, sein langer Umhang scheint sich im Fahrtwind zu bauschen. Im Maul des mächtigen, alten Delphins steckt die zylindrische Wasserdüse der Fontäne. Vier kleine Puttengruppen, ebenfalls auf Tuffsteinsockeln montiert, umgeben in einigem Abstand Arion und den Delphin. Ihr Standort bezeichnet die Diagonalen des Parterres. Auf den Rücken von zwei Reihern und zwei Schwänen rangeln Puttenkinder. Der Wasserstrahl steigt jeweils aus dem hoch aufgereckten Schnabel der Vögel. Es hat den Anschein, als ginge es nicht nur um Kinderspiel, vielmehr wirken manche Situationen für die Beteiligten gefährlich.

Die vier kleinen Tuffstein-Bassins auf der Längsachse des Parterres greifen das gleiche Thema auf: Ebenfalls auf Tuffsteinsockeln sind es zwei Seeungeheuer und zwei Schwäne, auf denen oder um die sich je zwei Puttenkinder rangeln. Die Gruppen sind dramatisch bewegt, für die Putten scheint es ein eher ernster Kampf zu sein. Die Verlierer scheinen kurz vor dem Absturz.

Die hohe Fontäne des Arion im großen Bassin zählt zu den noch im 19. Jahrhundert bewunderten, technischen Meisterleistungen. Nach Zeyher stieg sie auf 52 Fuß auf, bei einer Strahlstärke von 5 Zoll. Die vier rahmenden Wasserstrahle der Schwäne gibt er mit achtzehn Fuß Höhe an, die der kleinen Bassins in den Parterreabschnitten ebenfalls mit 18 Fuß. (Heute sind malerische drehende Düsen eingebaut.) Leger nennt für den Hauptstrahl eine Höhe von 48

Rheinländischen Fuß bei einer Stärke von 4,5 Zoll, dazu einen Wasserdurchfluss von 150 Fuder Wasser in 12 Stunden.

Die Umfassung des Bassins soll sehr kunstfertig aus einer wetterfesten, grauen Stuckmasse gearbeitet gewesen sein, sodass der Anschein von Marmor entstand.

Es ist nicht bekannt, wer die Ariongruppe schuf. Während Leger noch die Urheberschaft des französischen Bildhauers Bouchardon angibt, scheint die Zuweisung an Barthélémy Guibal, der für Nancy auch die Brunnen der Place Stanislas schuf, aus stilistischen Gesichtspunkten eher zuzutreffen. Die Zuschreibung mittels der Stilkritik kann aber heute nur noch eingeschränkt zu einem Ergebnis führen, da die Ariongruppe sehr stark überarbeitet ist. Nachdem unbemerkt das innen liegende Stützgerüst zusammengebrochen war, sank die Figur in sich zusammen. Er konnte aber zu Beginn der 1990er Jahre in einer umfangreicheren Maßnahme vor der endgültigen Zerstörung gerettet werden.

Geht man von den genannten Voraussetzungen aus, wurde die Ariongruppe zusammen mit den anderen Bleifiguren nach dem Tod des polnischen Königs, d.h. nach 1766 und vor 1769 (der Erwähnung in den „Etrennes palatines“) für Schwetzingen erworben. Nach dem sicherlich beschwerlichen Transport, galt es Transportschäden auszubessern und die Einzelteile so zu überarbeiten, dass sie in das hiesige Gartenkonzept passten. Die Figuren wurden neu arrangiert, montiert, und mit der Wassertechnik ausgestattet. Es ist bisher nicht erschöpfend geklärt, wo und wie die Figuren ursprünglich aufgestellt waren. Bei den heute noch vorhandenen Brunnen Guibals in Nancy handelt es sich um barocke, hoch gestaffelte wesentlich dichtere und bewegtere Kompositionen, die das Wasserspiel zusätzlich belebt.

Die Zeitgenossen Carl Theodors scheinen von den „Ersatzbrunnen“ durchaus angetan gewesen zu sein, in den „Etrennes palatines“ für das Jahr 1769 ist nicht ohne Stolz erwähnt, dass die Bassins im Parterre geschmückt waren mit „groupes de plomb bronzé dont s'élance des jets d'eau; ces groupes sont d'un ouvrage dont on fait du cas.“ (Übersetzt: mit Figurengruppen aus bronziertem Blei, aus denen Fontänen aufschießen; diese Gruppen gehören zu einem Werk / Gesamtwerk, das man schätzt / das man für sehr bedeutend hält.)

Zur Bedeutung des Parterres

Die Schwetzingener Gartendekoration lässt sich im geistesgeschichtlichen Kontext des 18. Jahrhunderts auf mehreren, sich überlagernden und ergänzenden Bedeutungsebenen erfahren. Zunächst bietet sich dem Besucher eine nach den Regeln der Kunst formal harmonisch

ausgestaltete Parkanlage. Das reiche Wechselspiel abwechslungsreich angelegter Kompartimente, der vielfältige, bunte Blumenschmuck, die formal gliedernde und akzentuierende plastische Dekoration, Bassins mit unterschiedlichen Wasserspielen, stimmungsvolle Ausblicke sowie malerischen Architekturen laden zum Entdecken und Verweilen ein.

Für den humanistisch Gebildeten, in den antiken Göttersagen Kundigen, formuliert die Reihe der vier Weltaltervasen das Thema des Gartens gleich einer Überschrift, bzw. einer „Leseanleitung“. Die von Verschaffelt gefertigten Schmuckvasen begrenzen die leicht erhöhte Terrasse, jeder Besucher kommt an ihnen vorbei: Auf der Nordseite beginnt das Goldene Zeitalter, erkennbar an paradiesischem Überfluss und ewiger Jugend, dargestellt durch den Korb mit Blumen und Früchten sowie blütengeschmückte jugendliche Gesichter. Das Silberne Zeitalter verlangt dagegen vom Menschen Arbeit und Aktivität, denn er muss seine Nahrung selbst beschaffen, dafür stehen Feldgerät, Ähren. Aber es gibt bereits Neid und das Streben nach Besitz, wie die Perlenkette im Haar zeigt. Das eherne Zeitalter ist vom Krieg geprägt, hier regiert Mars. Das Eiserner Zeitalter, das jetzige, stellt die niedrigste Stufe dar und wird in vollkommenem sittlichem Verfall enden. Es ist geprägt von hinterlistigen Schandtaten, Gesetzlosigkeiten und tückischer Falschheit. Dafür steht der Wolf.

Die Metamorphosen Ovids haben die „Verwandlung“ zum Thema. Das erste Buch ist zunächst der Entstehung und dem Werden der Welt in vier aufeinander folgenden Weltaltern gewidmet. In diesem Sinn stehen die Vasen gleich einer kosmologischen Gruppe sinnbildlich für den Lauf der Welt in der unaufhaltsamen, unabänderbaren Abfolge. Der Mensch ist Teil dieses Ganzen. Der Gartenbesucher wird sich also von der Terrasse aus in den Park hinein zu den antiken Göttern begeben und dort von ihren Geschichten erfahren. Er kann sich an den oft all zu menschlichen Begebenheiten erfreuen. Darüber hinaus regen sie zum Nachdenken an, indem sie ihn mit den ethischen Prinzipien des menschlichen Lebens konfrontieren.

Vergil stellt in der Vierten Ekloge der Bukolika zusätzlich ein fünftes, ein Goldenes Weltalter in Aussicht. Der Mensch muss für sein Auskommen selbst sorgen, jedoch unter redlichen Bedingungen sowie einer gerechten Herrschaft in Frieden. Mit der Geburt eines Knaben werde dieses Goldene Zeitalter wiederkehren. Der Sonnengott Apoll werde dann die Herrschaft übernehmen. Diese Vorstellung fand auch in die christliche Gedankenwelt unter Kaiser Konstantin Eingang, als Prophezeiung der Ankunft des Erlösers; das Kind bezeichnete er bereits als Sohn Gottes. In der Folgezeit gab es mehrere Analogien europäischer Herrscher,

auch Ludwig XIV ließ sich in einer solchen Hymne als Sonnengott feiern. Die Schwetzingen Vasen zeigen nur vier Weltalter, denn das fünfte ist im Kosmos des Gartens angebrochen.

Die Geschichte des Arion

Vor diesem Hintergrund lässt sich auch das große Bassin lesen. Die Literatur des 18. Jahrhunderts gibt die Geschichte Arions etwa folgendermaßen wieder: Arion „war ein unvergleichlicher Musikant seiner Zeit“. Er spielte vornehmlich die Leier und sang. Damit erwarb er sich ein beträchtliches Vermögen durch sein Musizieren am Hofe König Perianders zu Corinth, wie auch in anderen griechischen Städten. Er wollte in seine Heimat zurück und begab sich auf ein Schiff. Im Traum warnte der Gott Apoll den Sänger, auf der Überfahrt werde man ihn überfallen. Arion solle sich jedoch des Schutzes derjenigen bedienen, die sich zeigen würden. Nachdem während der Fahrt tatsächlich die Mannschaft über Arion hergefallen war, bat er sie, noch ein letztes Lied spielen zu dürfen. Daraufhin versammelte sich eine große Anzahl Delphine um das Schiff, und weil Arion glaubte, dass sie diejenigen seien, die Apollo ihm im Traum angekündigt habe, sprang er mit seiner Leier ins Meer. Ein Delphin nahm ihn auf den Rücken und brachte ihn an Land. Arion vergaß aber, dem guten Delphin wieder ins Wasser zurück zu helfen, sodass dieser sterben musste. Als Periander dies hörte, ließ er den verstorbenen Delphin begraben, und ihm ein Grabmal errichten, die Räuber ließ er suchen und zur Strafe töten. Der Delphin wie auch die Leier wurden zum Andenken ans Firmament, mit unter die Sterne versetzt.

Das große Bassin ist der Musik, gewidmet – dargestellt durch den besonders begabten Sänger und Musikanten Arion. Die vier kleineren Fontänen mit den Wasservögeln rahmen und bereichern die Gruppe zu einer Inszenierung im Wasser.- Der Schwan galt in der Antike als Tier des Apolls. Die kleinen Bassins des Parterres mit Wassertieren und Putten ergänzen das Szenarium. Trotz der sehr dramatischen Geschichte bleibt die Komposition ausgewogen und ruhig, das Wasser bildet eher eine Hintergrundfolie, die Fontänen steigen senkrecht auf.

Die Geschichte des Arions lässt sich darüber hinaus auf Christlich-mystischer Bedeutungsebene verstehen; dabei konnte Apoll für Christus stehen. Das Bild liest sich etwa so: Apoll warnte Arion und kündigte ihm Rettung an: Gott verhiess den Menschen Rettung von der Erbsünde durch den „Messias“. Der nicht von allen als Retter erkennbare, von Apoll gesandte Delphin = Fisch = (Gr.) „ICHTHYS“ = Christus rettete Arion indem er selbst sein Leben dafür gab. Christus, Gottes gesandter Sohn, der nur von den Gläubigen als der verheißene Messias erkannt wurde, starb zur Errettung der Menschen. Der Delphin erhielt ein neues Leben,

er wurde als Sternbild ans Firmament geholt in Analogie zur Auferstehung und Himmelfahrt Christi und dem verheißenen Ewigen Leben. Die Ariongruppe thematisiert somit die Rettung des sündigen Menschen durch den Opfertod Jesu Christi und die von Gott verheißene Auferstehung und das Ewige Leben. Bekräftigt wird die Aussage durch die rahmenden Gruppen. Schwanengesang wird dem Hosianna vor der Kreuzigung verglichen. Der Kranich oder Reihervogel galt als Symbol des vorbildlichen Christen. Man hielt ihn für sehr verständig, da er nur ein einziges Nest habe, auch kein Aas fresse. Der Gläubige solle sich ein Beispiel nehmen und bei seiner Wohnstatt in der Kirche Christi bleiben, wo ihm das himmlische Brot zuteil werde. Die Literatur des 18. Jahrhunderts selbst gibt dazu auch noch eine Christlich-moralisierende Deutung. Sie lautet wörtlich: „Sein Exempel [das Beispiel des Arion] soll erweisen, dass Gott alle Bosheiten strafe, und auch unvernünftige Tiere der Bösen Ankläger, hingegen der Frommen Erhalter seyn müssen, auch Gott die Wohltat selbst angenehm sey, welche den Frommen erwiesen werde, nach dem als der Delphin für seine dem Arion erwiesenen Dienste, endlich selbst an den Himmel versetzt worden.“

Für den eingeweihten Besucher des 18. Jahrhunderts eröffnet sich darüber hinaus eine weitere große Bedeutungsebene vor dem Hintergrund der freimaurerischen Ritualistik.

Die erweiterte Lesart der Gartenausstattung wurde dem Besucher bereits auf der Terrasse vorgeschlagen, denn es war jedem gebildeten und belesenen Freimaurer der Epoche klar, dass gleichzeitig mit dem Aufstieg der Freimaurerei nun auch Astraea wiedergekehrt und damit das neue Goldene Zeitalter angebrochen war. In diesem Kontext spielt das Verbrechen an Arion auf die Hiramslgende an, die für die Freimaurerei von zentraler Bedeutung ist: Hiram Abiff, der Baumeister des Tempel Salomos, wurde Opfer einer Verschwörung von einigen seiner Gesellen. Sie wollten sich aus Unzufriedenheit das Meisterwort auch mit Gewalt beschaffen. Drei von ihnen lauerten Hiram Abiff nach seinem Gebet im Tempel auf, konnten ihm aber das Meisterwort nicht abzwängen. Darauf hin schlug einer mit einem vierundzwanzigzölligen Maßstock auf ihn ein, der nächste mit einem Winkelmaß und der dritte tötete ihn schließlich mit einem schweren Hammer. Die Attentäter verscharrten den Leichnam in einer Grube und kennzeichneten die Stelle mit einem Cassiazweig. Nachdem der Baumeister bei der Arbeit vermisst worden war, bereuten die übrigen Verschwörer zutiefst, was geschehen war. König Salomo befahl den reuigen Männern, den Leichnam zu suchen und auch das verloren gegangene Meisterwort wieder zu finden. Sie sollten den Leichnam Hiram Abiffs aufnehmen und würdig bestatten. Die Männer beschlossen, das erste gesprochene Wort künftig als Meisterwort zu

benutzen. Es gelang ihnen den bereits verwesenden Körper Hiram Abiffs aufzuheben. Der Leichnam Hiram Abiffs wurde im Allerheiligsten bestattet.

Zum einen leitet sich die Zeremonie der Meistererhebung aus diesem Mythos ab. Darüber hinaus steht die Geschichte des Baumeisters Hiram Abiff als sinnbildliche Entsprechung für Jesus Christus, dessen Tod und Auferstehung und das von Gott in Christus verheißene Ewige Leben. Für Freimaurer ist die Parallele zwischen der Verschwörung gegen Hiram Abiff und der Verschwörung gegen Arion offensichtlich. Beide Geschichten kommen dazu noch auf einer Christlichen Interpretationsebene zusammen. Der zentralen Bedeutung dieses Mythos für die Freimaurerei entspricht die zentrale Stellung des Arion im Schwetzingen Garten.

Die Darstellung des sitzenden, jugendlichen Leierspielers, den Tiere umgeben, erinnert aber auch an den bereits in der Antike bekannten Darstellungstypus des Orpheus. In der mythologischen Literatur des 18. Jahrhunderts wurde Orpheus als Sohn des Apoll und der Kalliope oder des Königs Oeagrus und der Polihymnia bezeichnet. Dazu war er ein begnadeter Leierspieler, der mit seiner Musik die Tiere, Blumen, Bäume und Felsen verzauberte. Apollo selbst hatte ihm die Leier gegeben, die mit neun, anstatt sieben Saiten bespannt war. Seine Musik öffnete Orpheus sogar die Türen zur Unterwelt, wo man ihm seine verstorbene Frau Eurydike zunächst zurückgab. Als er jedoch die Weisungen der Götter nicht befolgte und sich nach ihr umdrehte, verlor er sie für immer. Er starb keines natürlichen Todes: Jupiter soll ihn erschlagen haben, da er die heiligen Geheimnisse der Einweihung an die Menschen weiter gab, oder thrakische Frauen sollen ihn auf Wunsch der Götter zerrissen haben, da er deren Weisungen nicht folgte.

Im frühen Christentum galt Orpheus als Präfiguration Christi, der umgeben von Tieren die Leier spielte. Im frühen Mittelalter wurde er deshalb auch als Guter Hirte dargestellt. Orpheus kam besonders in der Renaissance und vor allem in den neuplatonischen Spekulationen des Marsilio Ficino eine besondere Bedeutung zu. Der von Tieren umgebenen, jugendlichen, sitzenden Leierspieler konnte auch für den jugendlichen David stehen. Der Hirtenjunge David vermochte so zauberhaft die Leier zu spielen, dass sogar die wildesten Tiere zahm wurden. Deshalb war er auch zu König Saul gerufen worden, der immer wieder von böartigen Stimmungen befallen wurde, weil Davids Leierspiel den kranken König beruhigen konnte. Die Titelbilder von Psaltern, Bibeln, Gebet- oder Gesangbücher zeigen häufig den königlichen Sänger, wie er die Leier spielt. Auch David wurde als eine Präfiguration Christi gesehen. Darüber hinaus gibt es

Parallelen zwischen Orpheus und David, der antike Orpheus konnte wiederum auch als Präfiguration des David gesehen werden.

Der weise König David hat für Freimaurer eine spezifische Bedeutung, da er in Jerusalem den ersten Tempel zu bauen beabsichtigte und von Gott die Baupläne empfing. Nach Gottes Willen sollte jedoch erst Davids Sohn, König Salomo, nach der Beendigung der Wanderschaft des Volkes Israel den ersten steinernen Tempel errichten lassen. Gleich den Steinmetzen, die eine Kathedrale erbauen, arbeiten die Freimaurer durch richtiges Handeln und Streben symbolisch am ideellen Tempel, dem „Temple de la Sagesse et de la Vertue“.

Die begnadeten Sänger und Musikanten Arion, Orpheus und David zählten zu den „Wissenden“, denen sich die universalen göttlichen Prinzipien der Weltordnung in den Harmonien der Musik offenbarten. (Sie zählt zu den „sieben freien Künsten“ und gehört dort zur Gruppe des Quadrivium, zusammen mit der Arithmetik, der Geometrie und der Astronomie.) Das göttlich inspirierte Musizieren der drei „initiierten“ Musikanten konnte daher Außergewöhnliches bewirken, auch Naturgesetze überwinden. Den Sängern ermöglichten die tieferen Einsichten, sich dem Göttlichen auf einer höheren Ebene des Wissens zu nähern. Aber auch den Zuhörern eröffneten sich durch das Hören der Musik, d.h. durch das Erfahren und Erleben der universalen Prinzipien Gottes, tiefere Einsichten.

Die Anspielung auf die außergewöhnliche Bedeutung der Musik am Schwetzingen Hofe für die ausgewählten Zuhörer ist wie der Vergleich Carl Theodors mit den von Gott begnadeten, initiierten Musikanten offensichtlich. Im Vergleich Carl Theodors mit dem weisen König David, erhält ein weiterer Aspekt des herrscherlichen Selbstverständnisses Carl Theodors Ausdruck.

Die formale Gestaltung des Brunnens wird diesem breiten Spektrum übereinander liegender Bedeutungsebenen durchaus gerecht. Das runde Wasserbassin mit der glatten Wasseroberfläche bildet als Hintergrundfolie den „Spiegel“. Nach den kosmologischen Vorstellungen des Mittelalters ist die Schöpfung als Spiegel des göttlichen Schöpferwillens zu verstehen. Im Spiegel der Natur (*speculum naturale*) schaut der Mensch, den Gott selbst als sein Spiegelbild schuf, die Welt des Heils. Arion und seine Begleiter, dazu zählen auch die Figuren in den kleinen Bassins des Parterres, sind vereinzelt, ohne Interaktionen dargestellt. Die Einzelgruppen können je nach „Bedeutungsschlüssel“ zwar stets zusammen, jedoch in veränderter Gewichtung gelesen werden. Die Intension des Brunnens besteht nicht darin, auf spannende Art eine einmalige, dramatische Episode aus dem Leben der antiken Götter zu

erzählen. Vielmehr möchte das gesamte Parterre beim Gartenbesucher Allusionen erzeugen, bei ihm Bilder, Gedanken und Wissen wachrufen. Der Arionbrunnen bildet inhaltlich wie auch nach der Gartenstruktur den Mittelpunkt der Parkanlage. Hier findet man die Hauptaussage. So scheint es nur konsequent, dass die Gesamtstruktur des Gartens sich bis ins Bassin hinein fortsetzt.

Der Minervatempel

In der südlichen Anglaise ließ Carl Theodor mit dem Minervatempel die früheste Schwetzingener Gartenarchitektur errichten. Anhand der Quellen lässt sich die Entstehung nur schwer nachvollziehen; der Tempel dürfte etwa gleichzeitig mit dem Badhaus begonnen worden sein. Erstmals wird das Bauwerk 1769 in den „Etrennes Palatines“ sehr kurz erwähnt, man arbeite an einem Tempel der Minerva mit korinthischer Ordnung; das Ausstattungsprogramm wird nicht weiter genannt. Im Figurenkonzept von 1766, im Zusammenhang mit Verschaffelts Beauftragung, ist das Vorhaben nicht erwähnt, genauso wenig geben die bereits genannten Gartenpläne Auskunft. 1774 wird der Tempel auf Pigages „spécification“, einer Liste seiner unfertigen Baumaßnahmen, nicht genannt, man kann daraus schließen, dass er bereits fertig war. Die Bauzeit lässt sich demnach etwa zwischen 1767 und 1773 eingrenzen. 1775 wurden noch kleinere Schlosserarbeiten bezahlt.

1767 wurde eine unvollendete Marmorplastik der Minerva aus dem Düsseldorfer Atelier Gabriel Grupellos zusammen mit weiteren Figuren aus Düsseldorf nach Schwetzingen transportiert. Verschaffelt hatte wohl den Auftrag, die Figur zu überarbeiten, er stellte jedoch mit 2200 Gulden ungefähr den Betrag in Rechnung, den er für eine neue Figur verlangt hätte. Pigage gestand ihm nur den halben Betrag zu. Verschaffelt hatte ein Tonmodell angefertigt und die Figur danach nahezu neu gearbeitet. Die Quellen geben keine weiteren Informationen zum Minervatempel. Das Giebelrelief wird dem kurpfälzischen Hofbildhauer Conrad Linck zugeschrieben, und um 1769 datiert. Ihm werden auch die die Schmuckfrieze sowie die Altäre im Inneren zugeschrieben und um 1770 zugeordnet.

Auf der Liste des Jahres 1776, auf der Pigage alle in den letzten 15 Jahren geschaffenen Projekte aufzählt, nennt er unter no. 20 „Les pavillons d'ornements dans les jardins, qui sont le temple de Minerve avec sa dependance, ...“ (Die schmückenden Parkhäuschen, das sind der Minervatempel mit seinem Nebengebäude, ...).

Das Gebäude

Der Tempel steht in der südlichen Angloise als Point de vue, d.h. als Abschluss der Diagonalen des Parterres. Er erhebt sich hinter einem ansteigenden Rasenfeld mit einem Tritonenbassin auf einer leichten Anhöhe, die aus groben, unregelmäßigen Felsbrocken aufgeworfen scheint. Er erinnert an einen römischen Prostýlos. Vor dem quaderförmigen Baukörper liegt eine fünfstufige Krepis, auf der die vier korinthischen Säulen des Portikus stehen. Sie tragen das Gebälk aus dreistufigem Architrav und Fries. Im dreieckigen Giebelfeld befindet sich die Darstellung der Minerva. Der mittlere Säulenabstand ist größer als die beiden äußeren. Das Säulenraster des Portikus ist wie auch die Dekoration des Fußbodens und der Decke ins Innere des Bauwerks fortgeführt.

Der Grundriss des Tempels – ohne Portikus – besteht aus einem Rechteck und einem Quadrat, die ineinander verschränkt sind. Das Quadrat umschreibt den Innenraum – begrenzt durch die Rückwände der Innennischen. Die Außenwände umschreiben ein Rechteck, das sich stark dem Quadrat nähert. Die Schmalseite des Rechtecks entspricht der Seitenlänge des Quadrats. Der Grundriss bildet im Inneren durch die Wandnischen ein Kreuz. Zu beiden Seiten entlang der Wände stehen Sitzbänke. In den seitlichen Eintiefungen befindet sich jeweils ein zylindrischer Opferaltar mit aufgelegten Stierschädeln. In der rückwärtigen Nische steht die Statue der Minerva. Der Fries mit Opfermessern, Beilen und Blutschalen auf dem Portikus ist auch auf den Wandflächen im Innern weitergeführt. Die kassettierte Decke spiegelt sich im zweifarbigen Marmorbelag des Fußbodens.

Von der Rückseite des Tempels hat man Zugang zu seinem Kellergeschoss. Es handelt sich um einen rechteckigen Raum mit zwei seitlichen Nischen, von denen man durch röhrenartige Fensteröffnungen ins Freie blickt. Eine umlaufende Bank dient als Sitzgelegenheit. Ein Kreuzgratgewölbe schließt den Raum nach oben. Ein nicht begehbare Schacht führt unter die Treppe, ein weiterer befindet sich in der Mitte des Raumes im Boden.

Der Minervatempel fällt durch sehr harmonische Proportionen auf. Dennoch handelt es sich nicht um eine Antikenkopie, obwohl die korrekte Abfolge der einzelnen Bauteile, die Struktur der Architekturgliederung, wie auch die detailgetreue Ausbildung antiker Schmuckmotive diesen Eindruck zunächst erwecken. Bei genauerer Betrachtung gibt es jedoch Abweichungen. z.B. ist das Modul des Säulenabstandes abgeändert, auch ein „Geröllfeld“ als Untergrund wirkt ungewöhnlich und unterkellerte Tempel sind aus der Antike kaum überliefert. Für die Gestaltung des Tempelraumes als Belvedere oder offene Loggia fehlen ebenfalls antike Vorbilder. Die Opferaltäre der Antike standen üblicherweise nicht im Heiligtum.

Zur Bedeutung

Dem antiken Mythos nach erfand Minerva Flöte und Trompete, den gebrannten Ton, den Pflug und den Rechen, das Joch des Ochsen und den Zaum des Pferdes, dazu Wagen und Schiff. Von Minerva stammten die Künste der Frauen und die Wissenschaft der Zahlen. Die Göttin schützte Dichter und Poeten. Obwohl sie als Göttin der Kriegskunst galt, liebte sie es, Konflikte friedlich zu lösen.

Das Giebelrelief Conrad Lincks zeigt in der Mitte Minerva mit Federhelm und Gorgonenschild, umgeben von Begleiterinnen. Sie sitzt in barocker Huldigungshaltung nach rechts gewendet auf einer felsigen Anhöhe. Mit der Rechten stützt sie sich auf das Schild, ihre Linke deutet auf die Papierrolle, die zwei Frauen vor ihr ausbreiten. In der linken Giebelhälfte befinden sich drei weitere Frauen des Gefolges.

Nach der mythologischen Lesweise schildert die Darstellung zunächst Minervas wohltuendes Handeln in Schwetzingen. Sie überwacht die Gestaltung des Gartens, den man ihr auf einer Planrolle zeigt. Die Wasserversorgung – angedeutet durch einen Wasserfall im Hintergrund, die Bearbeitung der Erde mit Spaten und Gartengerät sowie schmückende Bauwerke, symbolisiert durch zugehauene Steine und Skulpturen, dazu kultivierte Pflanzen und Ziergefäßen lassen das Gartenkunstwerk entstehen. Im Schwetzingener Tempel gilt die Verehrung der Minerva, der göttlichen Übermittlerin der Künste und Wissenschaften, wie auch der Gartenkunst und der gesamten Landkultur, dargestellt im Giebelrelief. Die Tempelfigur der Minerva mit der Eule zu Füßen spielt auf die weise, friedliche Herrschaft Carl Theodors in der Kurpfalz an. Sie erlaubte den Untertanen im Rahmen eines friedlichen Lebens sich dem Ackerbau zu widmen und ihre Felder zu bestellen.

Auch für den Minervatempel lassen sich weitere Bedeutungsebenen aufzeigen: Im Kontext der Freimaurerei kommt gerade der Minerva eine wichtige Bedeutung zu. So konnte der „Eingeweihte“ die Tempelfigur der Minerva als sogenannte freimaurerische Trias erkennen. Sie symbolisiert Weisheit, Schönheit und Stärke. Die Eule zu Füßen steht für die Weisheit. Ihre Stärke zeigt die Göttin durch die Rüstung sowie durch die Anspielung auf Herkules, dessen Löwenfell man auf der rechten Schulter entdeckt. Schönheit verkörpert die Göttin selbst. Die

korinthische Ordnung gilt als die höchste, bei Vitruv steht sie für die „Anmut“. Im freimaurerischen Kontext erkennt man in ihr zunächst das Symbol der Weisheit, sie steht auch für Salomo, aber auch für Minerva, indem sie die göttliche Weisheit verkörpert.

Im Giebelfries kennzeichnen Helm und Gorgonenschild Minerva, die nach rechts auf einem kantigen, schroffen Felsen sitzt. Sie ist hier zusammen mit den drei christlichen Kardinaltugenden, Glaube (fides), Liebe (caritas), Hoffnung (spes), dargestellt. Die Personifikation des Glaubens erkennt man an der Buchrolle wie auch an gestürzten Idolen, die der Liebe an den Flammen, die der Hoffnung am Spaten und dem nach oben gerichteten Blick. Links außen sitzt eine weitere weibliche Personifikation, sie blickt auf die Versammelten und erinnert in ihrer Haltung an Minerva. Mit der rechten Hand weist sie auf einen weißelnden Putto und hebt ihre Linke mit gestrecktem Zeigefinger vor das Gesicht, den geschlossenen Mund. Es handelt sich um die Verschwiegenheit, eine Personifikation, die es ausschließlich im Kontext der Freimaurerei gibt. Sie gilt als Hüterin des Geheimnisses, einer der zentralen freimaurerischen Werte. Sie wird sehr häufig auf französischen Freimaurerdiplomen des 18. Jahrhunderts dargestellt, wie auch die freimaurerische Trias auf diesen Graphiken oft thematisiert ist. Minerva erinnert in ihrer Haltung, wie sie die Rolle inspiziert, an die Darstellung einer für die Freimaurerei bedeutenden Buchillustration von 1731, die in der Folgezeit mehrfach aufgegriffen wurde: König Salomo begutachtet den Bauplan des Tempels.

Indem Minerva die Wissenschaft der Zahlen zu den Menschen brachte, verwundert es nicht, dass am Tempel selbst geradezu beispielhaft Zahlen und Maße zueinander in Beziehung gesetzt sind. Im antiken Griechenland bildete der halbe untere Säulendurchmesser das Modul aller Maße eines Tempels. Pigage wich mit der verbreiterten mittleren Achse von diesem antiken Prinzip ab. Er erzielte die angenehm harmonische Gesamtwirkung des Gebäudes, indem er nahezu alle Maße gemäß dem Prinzip des goldenen Schnitts in Relation zueinander setzte. Dieses vermutlich bei Plato erstmals formulierte Prinzip der Harmonie durch Streckenteilung empfahl auch Vitruv in seiner Architekturlehre. Kenntnisse um Proportion und Maßhaftigkeit zählen zum höchsten Wissen eines Baumeisters. Es setzt fundierte Kenntnisse auf dem Gebiet der Geometrie voraus, eine der sieben freien Künste, die daher gerade für die Freimaurerei von größter Bedeutung war. Aus neuplatonischer Betrachtungsweise offenbaren sich in den geometrischen Strukturen die universalen göttlichen Prinzipien.

Die Dualität als kosmisches Prinzip zeigt sich im zweifarbigen Fußboden, dessen geometrisches Muster aus hellen und dunklen Steinplatten von Außen in den Innenraum weiter

läuft. Genauso spiegelt sich die Struktur der kunstvollen Kassettendecke im Muster des Fußbodens und spielt geradezu wörtlich auf das hermetische: „So oben, so unten“ an.

Das im 18. Jahrhundert beliebte Thema des Gegensatzes von Natur und Kultur, als Gegensatz des „Wilden“ gegenüber dem Kultivierten, des Rohen gegenüber dem Bearbeiteten, des Geistigen gegenüber dem Unkultivierten oder Animalischen erscheint in Schwetzingen in allen Teilen des Gartens. Die „Bezähmung des Wilden“, d. h. die Kultivierung der Natur, zählt in allen Bereichen zu den Leitmotiven. Beispielsweise bezwingen die Jagdhunde den Hirsch, die beiden Atalanten stehen Minerva und Justitia gegenüber. Die südliche Angloise mit Minerva und Apoll hat ihr Pendant in der nördlichen mit Bacchus und Pan. Das Thema findet auch am Minervatempel seinen Ausdruck: Der würfelförmige Baukörper des kunstvollen Minervatempels erhebt sich auf groben, unbearbeiteten Felsbrocken.

Darüber hinaus symbolisiert die Gesamtanlage die Arbeit der Steinmetze, die den unbearbeiteten Stein aus dem Bruch – die unterste Stufe des Tempels – zu einem fertigen Werkstück – den würfelförmigen Baukörper – bearbeiten. Der Würfel zählt mit zu den kunstvollsten Endstufen, die einen hohen Grad an Wissen und Handwerkskunst erfordern. Die Arbeit der Steinmetze steht symbolisch für die Arbeit der Freimaurer, dabei versinnbildlicht der Minervatempel mit dem würfelförmigen Baukörper und der korinthischen Ordnung ein vollendet gelungenes Werkstück.

Eine weitere Bedeutungsschicht eröffnet sich auf Christlich-mystischer Ebene. In der Mariologie gilt Maria als „domus sapientiae“, in dem Christus als die inkarnierte göttliche Weisheit Wohnung nahm. Die Weisheit besitzt eine besondere Stellung unter den „sieben Gaben des Geistes“. Im 17. und 18. Jahrhundert wurde die Personifikation der göttlichen Weisheit meist nicht in Gestalt Christi sondern als reich gekleidete und gekrönte Frau mit Nimbus dargestellt. Beim Minervatempel, einem Tempel der Weisheit, handelt es sich daher um einen Marientempel. Dies erklärt auch, warum die beiden Altäre im Gegensatz zu den Vorbildern der Antike im und nicht vor dem Tempelgebäude stehen. Die Altäre formulieren wie die Stierschädel, Opferrmesser und Blutschalen das Thema Opfer und symbolisieren den Opfertod Jesu Christi. Der kreuzförmige Grundriss im Inneren bekräftigt die Aussage.

Pigage schuf mit dem Minervatempel einen freimaurerischen „Temple de la Sagesse et de la Vertu“. Dabei handelt es sich um eine besonders sorgfältig durchdachte Planung und überaus kunstvoll ausgeführte Gartenarchitektur, die im Gegensatz zu ihren englischen Vorgängerbauten, in eine französische Gartengestaltung gefügt ist. Der Schwetzingener Tempel

steht am Anfang einer Entwicklung und kann als frühestes noch erhaltenes Beispiel dieses Bautyps in kontinentalen Gärten gelten. Zu seiner Besonderheit zählt das Kellergeschoss, das bildlich in den unbearbeiteten Steinen liegt. Pigage betrachtete den Kellerraum wohl nicht als ein Geschoss des Tempels sondern er nannte es „Nebengebäude“. Seiner Gestaltung nach kann es als Logenraum dienen. Seine Verwendung ist aber nicht überliefert. Das sogenannte „Nebengebäude“ spielt jedoch wie der Tempel selbst, eindeutig auf die Arbeit der Freimaurer an.

Die ausführenden Künstler

Die Konzeption des bildnerischen und architektonischen Schmucks des Schwetzingen Parks ist ohne Einschränkung das Werk von Nicolas Pigage. In den Quellen liest sich seine akademische Laufbahn kurz: 1723 in Nancy geboren wurde er um 1743 zunächst Schüler an der Pariser *École militaire*, ab 1744 an der Pariser *Académie Royale d'architecture*. 1746 erhielt er zwei Medaillen. 1759 bewarb sich Pigage um eine korrespondierende Mitgliedschaft, die man ihm 1763 gewährte. In den Procès Verbaux lassen sich seine Kontakte bis 1788 nachweisen. Im Januar 1781 hatte Pigage in Paris ein Buch über den Englischen Landschaftsgarten in Schwetzingen angekündigt, das leider nie erschien. Im Januar 1783 ließen die versammelten Mitglieder Pigage bitten, ihnen einen „plan démonstratif des jardins qu'il fait à Mannheim“ zu senden. Ob Pigage Holland, Frankreich, Italien und England erst im Dienst des Kurfürsten bereiste, lässt sich nicht nachvollziehen.

Von Anfang an setzte der Kurfürst großes Vertrauen in die Arbeit seines Gartenarchitekten, was sich auch in dessen Beförderung zum „Premier Architecte de Son Altesse Serenissime Palatine“ ausdrückte. Nach dem Wegzug des Hofes nach München führte Pigage seine Arbeit eigenverantwortlich weiter. Pigage stand 47 Jahre im Dienst Carl Theodors, als er am 30.7.1796 verstarb.

Dennoch hatte sich Carl Theodor wohl stets persönlich um die Arbeiten im Garten gekümmert. Aus den relativ wenigen überkommenen Schriftstücken geht hervor, dass ihm die Planungen stets vorgelegen haben, und die Ausführungen nach dem Wunsch des Kurfürsten genehmigt waren. Wie sehr Carl Theodor am Thema Gartengestaltung interessiert war, zeigt auch eine Begebenheit vom 9. Juli 1770. An diesem Tag war der Kurfürst über Weilimdorf auf die Solitude gereist, und dort vor dem Wirtshaus abgestiegen, da er persönlich „incognito“ die Solitude besuchen wollte. Herzog Carl Eugen von Württemberg, der seinerseits gerade einen Ausflug machte, war jedoch vom nahenden Besuch unterrichtet worden. Nachdem man den

Kurfürsten wunschgemäß ignoriert und ihm drei Stunden lang alles hatte zeigen lassen, empfing man ihn zu einer Tasse Kaffee. Nachdem sich die beiden Herrscher zum Abschied umarmt hatten, sei der Kurfürst gut gelaunt nachhause gefahren.

Im Hinblick auf die komplexe Ikonographie des Gartens steht außer Zweifel, dass Pigage als Architekt wie auch Carl Theodor als Bauherr sich in der Gedankenwelt und „geheimen“ Bildsprache der Freimaurerei bestens auskannten, folglich dass sie selbst Mitglieder waren.

Carl Theodor Freimaurer?

Le Forestier 1914, S.452, 5

Montezan zitiert in einen Bericht vom 26.11.1785 einen leider undatierten Brief von Hertel an Hoheneicher:

„Charles-Théodor avait en effet appartenu à la Franc – Maçonnerie pendant vingt-cinq ans. Mais son confesseur était parvenu á lui persuadé (Pater Frank) que cette association était une chose abominable.

S.454:

Weishaupt an Bode:

Les poursuites dont nous sommes l'objet n'ont aucune importance. L'Electeur a déclaré au grand Maréchal de la Cour, comte de Seinsheim, et à d'autres qu'il était lui-même Franc-Macon ; qu'il connaissait et respectait tous les Systèmes et qu'il avait signé le rescrit uniquement pour avoir la paix de la part de sa chancelier et du P. Frank. Quelle faiblesse ! En attendant, cette mesure a eu pour notre Societé les meilleurs effets et les plus satisfaisants.

„Geometria“ „Gnomonika“ und „Rhetorica“

Einzigartige Werke vor dem Hintergrund der Freimaurerei des 18. Jahrhunderts stellen die Personifikationen der Geometrie, der Gnomonik und der Rhetoric dar. Die Peter van den Branden zugeschriebene, in der Plinthe „Geometria“ bezeichnete Skulptur westlich des Apollotempels zeigt einen Mann der einen Maßstab, ein Senkblei sowie ein Winkelmaß mit sich führt. Die Freimaurerei leitet sich aus der Weiterführung der mittelalterlichen Steinmetzzünfte, bzw. den Bauhütten her. Die „Arbeit am rauhen Stein“ steht symbolisch für die Arbeit an sich selbst. Für die unterschiedlichen Stadien der Bearbeitung und Veredelung des Werkstücks werden bestimmte Werkzeuge erforderlich. Diesen kommt daher Symbolwert zu, sie stehen einzeln und in Gruppierungen für die verschiedenen Initiationsgrade und für die

Funktion der Logenbeamten, Winkelmaß und Zirkel zusammen für die Freimaurerei im Allgemeinen. Für die Baumeister nahm die Kenntnis der Geometrie, der fünften Kunst der „septem artes liberales“, einen besonderen Stellenwert ein. Sie galt als göttliche Grundstruktur des gesamten Kosmos. In ihrer planmäßigen Ordnung und Harmonie offenbarte sich dem Menschen das Göttliche. Der Freimaurerei gilt sie deshalb als die wichtigste Kunst und wird mit ihr gleichgesetzt.

In unmittelbarer Nachbarschaft steht die in der Plinthe als „Gnomonika“ bezeichnete Allegorie. Sie zeigt einen Bildhauer, der den steinernen Kubus einer Sonnenuhr zu bearbeiten scheint. Dennoch ist dieses Gerät so nicht zu benutzen, denn der Würfel trägt drei Uhren. Der aus dem rauen Steinbrocken geschlagene und mit glatten Oberflächen vollendete Würfel zählt zu den Meisterstücken der Steinmetze, und steht als Symbol für vollendetes Können. Die Flächen mit den Zeitabschnitten erinnern, dass der Freimaurer seine Zeit maßvoll und besonnen in drei Abschnitte einteilen soll, um gleichermaßen Zeit zum Arbeiten, für den Dienst am Nächsten und zum Beten zu haben. Dafür steht auch der vierundzwanzigzöllige Maßstock der „Geometria“, der in erster Linie zur Bearbeitung des rauen Stein benötigt wird.

Ebenfalls nur aus der Freimaurerei ist die in der Plinthe bezeichnete „Rhetorica“ zu verstehen. Der männlichen Allegorie ist ein Bienenkorb als Attribut beigegeben. Er wurde sowohl als Symbol für die Gemeinschaft der Freimaurer verstanden, wie auch als Sinnbild für die soziale Gemeinschaftsarbeit aufgefasst. Er stand jedoch auch für Arbeit und Fleiß.

Für alle drei Allegorien gibt es in den zeitgenössischen Gartendekorationen keine Parallelen. Sie sind ausschließlich aus dem freimaurerischen Zusammenhang zu begreifen. Bisher sind keine weiteren, lebensgroßen Skulpturen aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu diesen Themen bekannt geworden, die Schwetzingen Figuren müssen daher zu den frühesten Darstellungen der Freimaurerei in Gestalt großformatiger Plastiken gezählt werden.

Die erweiterte Leseart der Gartenausstattung wurde dem Besucher bereits auf der Terrasse vorgeschlagen, denn es war jedem Freimaurer der Epoche klar, dass mit der Bewegung nun auch das Goldene Zeitalter angebrochen war. Das im 18. Jahrhundert beliebte Thema des Gegensatzes von Natur und Kultur, als Gegensatz des „Wilden“ gegenüber dem Kultivierten, des Rohen gegenüber dem Bearbeiteten, des Geistigen gegenüber dem Unkultivierten oder Animalischen erscheint in Schwetzingen in allen Teilen des Gartens. Die „Bezähmung des Wilden“, d. h. die Kultivierung der Natur, zählt zu den Leitmotiven des Gartens. Beispielsweise bezwingen die Jagdhunde den Hirsch, die beiden Atalanten stehen Minerva und Justitia

gegenüber. Die südliche Anglaise mit Minerva und Apoll hat ihr Pendant in der nördlichen mit Bacchus und Pan. Der würfelförmige Baukörper des kunstvollen Minervatempels erhebt sich auf groben, unbearbeiteten Felsbrocken. Der kunstvolle französische Gartenteil liegt neben dem „natürlichen“ Landschaftsgarten.

DISKUSSION

Prof. Krimm: Sie haben uns einen komplexen Gegenstand vorgestellt – komplex nicht nur wegen der vielen Deutungsmöglichkeiten, sondern auch wegen der langen Gartengeschichte. Herausgearbeitet haben Sie ikonologische Deutungen im Sinn der antiken Mythologie, der christlichen Welt und der freimaurerischen Aufnahme von Motiven aus beiden Bereichen. Gibt es hierzu Wortmeldungen?

Frau Gensichen: Frau Scholl, Sie haben am Beginn Ihres Vortrages die verschiedenen freimaurerischen Systeme erwähnt. Jetzt interessiert mich, was ist mit Carl Theodor? Was haben wir in diesem Zusammenhang an Quellen? Wo kann man ihn in dieses Bild einordnen?

Dr. Scholl-Frey: Das ist das Komplizierteste überhaupt. Carl Theodor verbietet die Freimaurerei in seinem Land, in der Kurpfalz wird zweimal die Freimaurerei verboten, 1731 unter Carl Philipp, und dann erneut, als Carl Theodor in München ist. Wir haben als Zeugnisse zu der Frage, ob Carl Theodor Freimaurer war, von Le Forestier 1914 eine Aussage. Le Forestier hat die ganzen Quellen studiert, das war ihm noch möglich, da München und die Bibliothek und das Archiv noch nicht bombardiert waren. Da das mittlerweile zerstört ist, was er zitiert, müssen wir uns darauf verlassen, was er uns sagt. Und er sagt zum Einen, in einem Brief von Hertel an Hoheneicher, der wird zitiert in einem Bericht von 1785 von Montissent, ich zitiere: Charles Theodor avait en effet appartenu à la franc-maçonnerie pendant vingt-cinq ans. Mais son confesseur était parvenu à lui persuader que cette association était une chose abominable. Also Carl Theodor war tatsächlich während fünfundzwanzig Jahren Freimaurer. Aber sein Beichtvater, und das ist später der Pater Frank, der konnte, der hat immer an ihm gearbeitet, dass das eine fürchterliche Bewegung sei. Dann gibt es Weißhaupt an Bode: Les poursuites dont nous sommes l'objet n'ont aucune importance. L'électeur à déclaré au Grand Maréchal de la cour Conte de Seinsheim et à d'autres, qui l'étaient du même franc-maçons, qu'il connaissait et respectait tout le système et qu'il avait signé le rescrit uniquement pour avoir la paix de la part de son chancelier et du pater Frank. Quelle faiblesse! En attendant cette mesure a eu pour notre société le meilleur effet et le plus satisfaisant. Also Weißhaupt, der Illuminat war und der diese ganzen Turbulenzen ausgelöst hatte, war wahrscheinlich auch mit verantwortlich, dass eben Karl-Theodor die Freimaurer verboten hat. Wenn man Kurfürst der Pfalz ist, dann braucht man nirgends auf einer Liste zu stehen. Die Adeligen hatten meistens Hauslogen, und diese Hauslogen führten keine Listen. Also deshalb ist da auch nichts zerstört, sondern diese Quellen gab es einfach nie. Zum anderen hat man Freimaurerei in Deutschland eher geheim gehalten. Das gibt es in Paris, in Dänemark und in Amsterdam, und in England gibt es Lehrstühle, die Freimaurerei und westliche Esoterik behandeln. Für Deutschland ist das alles noch sehr im Argen, und dies hat sicherlich mit der Haltung der katholischen Kirche zu tun. Und damit hängt zusammen, dass die Archive eben nicht geöffnet sind. Aus dem Park habe

ich Ihnen, da ich diese Fragen erwartet habe, noch drei Figuren mitgebracht, die man eigentlich nur im Kontext der Freimaurerei verstehen kann. Gewiss ist es nicht so einfach, dass man auf der Suche nach der Freimaurerei nur durch den Park rennen muss um Dreiecke und Augen zu suchen. So einfach ist es nicht, denn diese Botschaften und dieses Spiel, das ist ein sehr erudites Spiel, das diese Menschen miteinander trieben. Man konnte durch den Park gehen und konnte gucken, ob das gesehen wird oder nicht und wie das gesehen wird. Diese Bilder sind so aufgebaut, dass sie eben Allusionen erzeugen, dass sie bei demjenigen, der Bescheid weiß, Bilder wachrufen, und wer nicht Bescheid weiß, für den ist es auch nicht schlimm, denn es ist ja ein wunderschöner Garten. Das sind dann wirklich diese verschiedenen Ebenen, die aber immer zueinander passen, und keine schließt die Andere aus. Das heißt nicht, dass nur das eine oder das andere geht, sondern die Ebenen liegen übereinander und sie sind gleichberechtigt und können parallel gesehen werden. Also wenn man dann auf der Suche nach den Dreiecken und den Augen ist, dann gibt es im 18. Jahrhundert ein Symbol, das ähnlich bedeutend, aber heute weniger gebräuchlich ist, das ist dieser sogenannte blazing star, und der befindet sich tatsächlich an der Uhr am Schlosshauptgebäude. Er ist dort aus Unkenntnis etwas wegrestauriert, und er befindet sich an der Moschee allenthalben noch immer trotz Restaurierungen. Ich zeige Ihnen hier die, es gibt eine Geometrie, eine Gnomonik und eine Rhetorica. Dies hier ist die Kopie im Garten der Rhetorica. Diese drei Statuen stammen noch aus dem Vorbesitz von Carl Philipp. Diese drei Figuren, also diese Rhetorica steht da und hat einen Bienenkorb unter sich. Da fragt man sich jetzt, ob das nur etwa das hohle Geschwätz symbolisieren soll, das summt wie im Bienenkorb? Es macht irgendwie keinen großen Sinn. Aber jetzt findet man diesen Bienenkorb auf diesen französischen Freimaurerdiplomen des 18. Jahrhunderts, und sie stehen für das gemeinschaftliche Arbeiten der Freimaurer. Denn so wie der Bildstock hierarchisch organisiert ist und zusammen arbeitet, so arbeiten die Freimaurer am Tempel. Und wenn man dannein geschulteres Auge hat, dann findet man den Bienenkorb auch in Nancy unter der Minerva, an der Place Stanislas, da findet man dann die Bienenkörbe. Also man muss also keine Dreiecke suchen, das können auch Bienenkörbe sein. Aber das sind wirklich Figuren, die eben nur im Kontext der Freimaurerei noch den Sinn machen. Es waren insgesamt zwölf Figuren, die restlichen die sind weg, und aufbewahrt hat man die drei und hat sie auch aufgestellt.

Prof. Krimm: Die Figur heißt Rhetorica. Wie verbinden Sie Rhetorica und den Bienenkorb als Freimaurersymbol? Gibt es nicht den honigflüssigen Redner Bernhard, den Doctor melifluus?

Dr. Scholl-Frey: Ja den gibt es auch, warum soll es den nicht geben? Auch in der franziskanischen Mystik gibt es diesen Vergleich mit den Honigbienen.

Prof. Krimm: Ich stelle die Frage noch einmal anders. Was Sie uns hier spannend und vielseitig dargestellt haben, ist ein Formenschatz aus verschiedenen Welten, aus der Antike, aus der christlichen Symbolwelt, aus der freimaurerischen. Welcher Kontext ist nun der zwingende? Oder ist dies dem Spiel überlassen? Wieweit kann man dann noch von Programm reden? Ich komme zurück auf die lange Dauer der Schlosspark-Geschichte. Steht dahinter ein Gesamtkonzept mit freimaurerischen Vorstellungen, dann müsste doch die Anlage schon unter Carl Philipp damit verbunden werden können. Wenn Sie das für eher unwahrscheinlich halten, müsste es einen Moment geben, an dem ein vorhandenes Konzept durch neue Gestalter durch ein zweites Konzept ersetzt wird.

Dr. Scholl-Frey: Über den Garten Carl Philipps wissen wir nicht sehr viel. Carl Theodor macht einen völlig neuen Garten, und zwar beginnt er mit diesen Zirkelbauten. Und nachdem er diese Zirkelbauten fertig hat, gibt es diesen ersten Petriplan, den ich Ihnen gezeigt habe. Und deshalb habe ich Ihnen auch alle diese Pläne gezeigt; nach diesem ersten grundlegenden Plan bleibt diese Konzeption bestehen, und mit dieser ersten Konzeption folgen zwar Erweiterungsbauten, es folgten aber keine Änderungen am ersten Plan. Der Garten wird gebaut von A, wie Parterre, bis zu Z, Moschee. Und es wird einfach fortgeschrieben und fortgebastelt. Deshalb schadet das auch nicht einer Gesamtkonzeption, sondern über die Gesamtkonzeption entscheidet, wie in der Spezifikation steht, der Kurfürst dann das, was noch dazukommen soll und wird. Und das muss ihm ein sehr großes Anliegen gewesen sein, diesen Garten noch zu vervollständigen, denn 1777 zieht der Hof nach München. Als der Hof in München ist und nicht mehr sehr viel Geld für Schwetzingen bleibt, da macht Pigage ohne Wenn und Aber an seinen Projekten weiter. Und was ganz wichtig ist, die Moschee wird mit ihrer überaus reichen und kunstvollen Ausstattung zu Ende gebracht. Die Moschee bildet wohl den i-Punkt für diese ganze Anlage, und die musste fertig gemacht werden, obwohl der Hof schon zwanzig Jahre weg ist und Carl Theodor nicht mehr nach Schwetzingen kommt. Das ist sehr beeindruckend.

Frau Kopsch: Sie haben gesagt, mit den Zirkelbauten fängt die ganze Konzeption an. Wenn ich Sie richtig verstanden habe, ist doch aber diese Arion-Gruppe erst nach dem Tod von Leszczyński, 1766, gekommen. Aber die Zirkelbauten oder überhaupt die Parkanlage beginnen doch schon Ende der 40er Jahre.

Dr. Scholl-Frey: Bis in die 1750er-Jahre, genau 1753 ist dann dieser Zirkelteil entstanden.

Frau Kopsch: Was hat man sich denn dann in den 60 Jahren vorzustellen, vom Parterre bis zum Zirkel?

Dr. Scholl-Frey: Sie haben sich vorzustellen, dass jetzt zunächst das Parterre gebaut wird. Orangenbäumchen, die stehen an den Zirkelbauten, davon haben wir einen Bericht. Dann beschließt Carl Theodor, die alte Orangerie abzureißen und eine neue Orangerie zu bauen. Da gibt es ja Erweiterungen mit dem Orangeriegarten. Den gibt es 1762. Dann folgen der Minervatempel, das Badhaus. Es kommen dazu das Wasserkastell, dann der Tempel der Botanik, schließlich der Merkurtempel in den 1780ern. Gleichzeitig sind Merkurtempel und Moschee, und 1790 ist dann die Moschee fertig. So muss man sich das vorstellen, also es wird wirklich Stück um Stück gebaut.

Frau Kopsch: Also zeitlich gesehen ist doch die Arion-Gruppe das erste Monument, an dem Sie diese freimaurerische Konzeption nachweisen können. Und das ist doch immerhin über ein Jahrzehnt nach Beginn der Anlage des Gartens. Was hat man in diesen anderthalb Jahrzehnten anzunehmen? Welche Konzeption bestand für den Garten?

Dr. Scholl-Frey: Wie gesagt, die Weltalter die stehen schon, die sind schon vor dem ersten Plan fertig. Für die Bezahlung haben wir den Beleg. Und für das zentrale Parterre sind erst, nach dem 14. Buch der Metamorphosen, diese Glaucus und Scylla vorgesehen. Das steht ja noch im Programm. Bei Glaucus und Scylla geht es wieder um die „Verwandlung“, nämlich dass der Fischer Glaucus sieht, dass seine Fische auf dem Gras wieder lebendig werden. Da isst er dann auch von diesem Gras, auf dem die Fische liegen, und entweder stürzt er dann im Rausch ins Wasser oder er stirbt und verschwindet im Wasser. Jedenfalls nehmen ihm die Götter das

Irdische und er wird ein Meergott, und so ist auch in diesem Thema dieser Übergang in eine andere Welt angelegt.

Frau Kopsch: Dann noch eine zweite Frage: Können Sie auch bei den anderen Monumenten, also Hirschgruppe, Apollotempel, wasserspeiende Vögel usw., ebenfalls dieses freimaurerische Programm, ins christliche transferiert, nachweisen, so wie Sie es bei Ihren zwei Beispielen gemacht haben?

Dr. Scholl-Frey: Ja, das kann man auch. Beim Landschaftsgarten ist dies kein Problem, der ist ja nach diesem englischen Prinzip angelegt, da finden Sie sogar diesen Belch, diesen Wassergürtel, den es in Stowerhead gibt, der führt außen herum. Und deshalb hat uns auch dieser Unesco-Betreuer darauf hingewiesen, wir sollten unbedingt forschen, was da los ist. Es müsste auch für Schwetzingen diesen geistigen Hintergrund geben. Ich wollte das lange nicht wahr haben, aber, wie gesagt, es gibt dann dieses Konzept, dieser Gedanke findet sich tatsächlich auch für den französischen Teil, wo man das üblicherweise nicht erwartet. Und für den englischen Teil, da finden Sie den Wassergürtel und da symbolisieren dann die Parkgebäude die verschiedenen Tageszeiten, also beginnend mit dem Morgen, mit dem Anfang, mit dem Wasser. Sie kommen dann bis zum Mittag, dem Apoll. Und Sie kommen zum Abend beim Merkurtempel vor. Beim Merkurtempel steht das dann für Tod, und so für den Tod Christi. Und Sie finden die Auferstehung und das ewige Leben in der Moschee. Also Sie haben wirklich dann Symbole für die Tageszeiten, für die Lebensalter und dann auch für das Leben Christi.

Frau Gensichen: Ich denke, wir sehen alle, dass es da strukturelles methodisches Problem gibt: Was verborgen sein will, lässt sich auch nicht so ohne weiteres finden. Das ist einfach so. Aber ich glaube, wir machen da einen ziemlichen Fehler, wenn wir eine Programmervartung haben, die etwa der christlichen Ikonographie der klassischen christlichen Ikonographie entspricht, das wird so nicht hinkommen. Das haut schon in anderen Fällen wie bei der Gartenikonographie nicht hin. Zum Hortus Palatinus - das ist im Moment mein Thema, ich habe mich zwar noch nicht richtig in die Renaissancephase eingearbeitet - schreibt Hugh Morgan, dem wir jetzt die jüngste Monographie zu Salomon de Caus verdanken, ganz schön, dass diese Einzelbeete, einer ganz anderen Konzeption folgen als es hier der Fall ist, mit ihrer einzelnen skulpturalen Bestückung, so dass man gar nicht weiß, in welcher Reihenfolge die z.B. abgegangen werden sollten, was man z.B. von Versailles durchaus weiß. Was ist das für ein Programm? Dies ist oft sehr allgemein, es ist irgendwie die Idee der Fruchtbarkeit, und dann haben sie etwa Minerva. Sie haben also so eine Art Raster, das hier zum Teil auftaucht, das aber doch mehrschichtig interpretierbar ist. Ich versuche jetzt nur so eine These, dass wir mit Gartenikonographie vielleicht ein wenig anders umgehen müssen, und dann mit der freimaurerischen auf jeden Fall, weil die eben noch dieses Prinzip der Verborgenheit hat, das nicht einmal sehr artikuliert ist – aber ich denke, Sie haben verstanden was ich meine.

Dr. Scholl-Frey: Ich glaube, dass das Problem noch woanders liegt; es liegt an unserer heutigen Bildung und an unserer heutigen Sicht der Dinge. Carl Theodor war ein äußerst gebildeter Mann, und er kannte sich auf Sachgebieten aus, die nicht unbedingt unsere sind. Carl Theodor ist während seiner ersten zehn Jahre bei seiner Großmutter in den Niederlanden aufgewachsen, und er hat dort einen Erzieher gekriegt, den Pater Seebacher. Und dieser Mann war Freimaurer. Er blieb sein Leben lang sein Begleiter, sein Beichtvater und sein Ratgeber. Was uns heute fehlt

ist eben der Zugang zu dieser Gedankenwelt, deshalb fallen uns auch diese Bilder nicht auf, weil wir nicht gewohnt sind, sie zu sehen. Uns fehlt auch dieser Hintergrund. Die Freimaurerei von heute ist nicht die Freimaurerei im 18. Jahrhundert. Und mit dem Karlsbader Konvent von 1782, als dann diese strikte Observanz ihre Arbeit beendet, da fängt auch dieses christlich-mystische, sehr erudite System an zu bröckeln. Und dann fängt es an, in die bürgerliche Freimaurerei überzugehen. Im 19. Jahrhundert werden uns oft Formeln und Sachen zitiert, ohne dass ich manchmal den Eindruck habe, dass man weiß, was man da zitiert, weil es halt so schauerlich romantisch ist, aber es muss aber nicht unbedingt das aussagen, was es hundert Jahre früher ausgesagt hat.

Prof. Krimm: Es wird Ihnen niemand widersprechen, dass der Garten Bildung voraussetzt, um ihn zu verstehen. Aber ob Bildung gleich Einweihung ist, ist für mich die Frage. Genügt es nicht, ein gebildetes Publikum vorauszusetzen? Muss, weil Motive auch bei der Freimaurerei vorkommen, auch ein eingeweihtes Publikum vorausgesetzt werden? Die Freimaurerei ist nun mal eine synkretistische Konstruktion, die sich aus vielen Quellen speist. Wenn man diese Quellen entdeckt, sind es noch keine Freimaurerbelege, sondern es ist der gemeinsame Vorrat einer europäischen Geistesgeschichte, aus der die Bildung, das Christentum und auch die Freimaurer schöpfen. Darin zwingend freimaurerisches Programm zu sehen, fällt eben schwer. Um wieder konkreter zu werden: Wenn man Figuren zweitverwendet, wenn z.B. die ganze Arion-Gruppe aus Lunéville geholt wird, deutet man sie dann neu als freimaurerisch? Oder ist die Arion-Gruppe in Lunéville vielleicht auch so gedacht gewesen?

Dr. Herrbach-Schmidt: Gerade weil Sie gesagt haben, wenn man vorher schon Figuren hatte, und die werden wiederverwendet, kann man dann da Freimaurerei überhaupt auch nur ansatzweise vermuten? Sie haben ja gesagt, es waren ursprünglich zwölf Figuren.

Dr. Scholl-Frey: Das sind die hier. Aber die Zweitverwendete, das ist der Arion. Und bei dem Arion wissen wir nicht genau, wie er aufgebaut war. Wenn wir diese Figuren in Lunéville angucken, dann sind es Brunnen, die sind höchst bewegt, sie sind überaus dramatisch, da platscht und spritzt es. Wir müssen davon ausgehen, dass Verschaffelt mit Blei umgehen konnte. Der hat die Bleivasen in Schwetzingen gegossen; sie sind äußerst kunstvoll ziseliert und gearbeitet, der konnte mit diesem Material umgehen. Wenn man den Arion in anderer Weise hätte verarbeiten wollen, oder wenn man etwas anderes damit sagen wollte, dann wäre Verschaffelt durchaus in der Lage gewesen, das irgendwie anders zu machen, als diese Figur so ruhig da in diesen Spiegel zu setzen. Denn er steht für seine Zeit äußerst untypisch, einfach nur ruhig da und spritzt senkrecht. Wenn Sie die anderen Arbeiten in der Zeit angucken, da ist wirklich ein wildes Geplatsche und Getobe. Und dies ist dann eine Aktion, eine momentane Aussage, weil irgend etwas passiert, und das wird geschildert. Aber hier passiert gar nichts, sondern der Arion, der sitzt und der spritzt Wasser.

Dr. Herrbach-Schmidt: <nicht aufgenommen>. Frägt nach der Aussage einer solchen Arion-Gruppe im Sinne der Erstverwendung>.

Dr. Scholl-Frey: Ja, die gibt es sonst nirgends wirklich in dieser Form. Und man muss sich darüber im Klaren sein, dass diese Zweitverwendung ja keine nachteilige Sache ist, also so wie das heute in Second Hand-Läden dann billiger wird und man das dann als billige Replik abtut. Vielmehr geht es darum, dass man diese Sachen wieder verwendet, weil sie ja einfach

wertvolles Material sind, und man kann dies dann so richten und arrangieren, dass es wieder passt. Nur, glaube ich, wäre Carl Theodor auch nicht zufrieden gewesen, wenn man sagt, es sei ausschließlich freimaurerisch zu sehen. Sondern dieser Garten ist für jeden zu besuchen und jeder soll da drinnen gucken, jeder soll eben seine Bilder sehen und seinen Gedanken nachhängen. Diese neuplatonische Sichtweise, die hinter diesem Ganzen steht, dass man eben auch diese Sachen verbergen kann und zugleich dieses Sichtbarmachen der Strukturen symbolisiert, dass eben Gott die Welt erschuf aus dem Nichts. Und dieses Nichts ist ja dann Gott, denn am Anfang war Gott, und so ist in Allem, was es auf dieser Welt gibt, ein göttliches Prinzip vorhanden. Und dieses göttliche Prinzip, das sucht man dann. Es offenbart sich den Menschen in den „artes liberales“, und deshalb spielen diese auch in diesem Kontext eine so große Rolle.

Herr Fahrenbruch: Ich habe eine ganz praktische Frage, die schließt an Ihr Stichwort Bildung an. Wer ist denn als erster auf die Idee gekommen, nach diesen freimaurerischen Zeichen zu suchen, sich Gedanken darüber zu machen? Sie erwähnten eben einen Berater der Unesco, das war wohl im Zusammenhang mit der Eintragung in die Liste des Weltkulturerbes. Ich denke da an Herrn Reisinger, aus dem Jahr 1987, der ja eigentlich schon nahe dran ist, aber nur von dem Aufklärungszeitalter spricht. Das ist deutlich in den Parkfiguren, die Arion-Gruppe ausgenommen, die bezieht er da nicht mit ein. Aber er fängt mit dem Minervatempel an und kommt natürlich bei der Moschee auf das Zeichen der Weisheit und so weiter. Aber den Schritt zur Freimaurerei macht er nicht, obwohl es sich einem aufdrängt. Wer ist denn zum ersten Mal darauf gekommen, darüber nachzudenken?

Dr. Scholl-Frey: Als ich die „Verschwiegenheit“ im Minervatempel sah, habe ich gedacht: Jetzt kann es nicht mehr sein. Und dann bin zur Uni Heidelberg gegangen, dort gibt es einen Lehrstuhl für Religionswissenschaften und dort gibt es auch einen Sonderforschungsbereich mit einem Religionswissenschaftler, dem Jan Snoek, der Mitherausgeber des Bandes ist. Und dort haben wir dann angefangen zu forschen. Mein Beitrag ist ja durchaus kunstgeschichtslastig, das rührt von meiner Herkunft her. Jan Snoek, der macht das theologischer. Also ich bin immer jemand, der das beurteilt was er sieht, Jan Snoek der kommt mehr von der Schrift her. Das werden Sie dann im Bericht auch noch lesen. Er hat mir den Rücken gestärkt und hat mir stückweise die Augen geöffnet, und immer dann, wenn ich etwas komisch fand und gedacht habe, so kann es nicht sein, warum stellt ein Carl Theodor, der mit der zweitmächtigste Mann im ganzen Land ist, warum stellt der sich einen Schrotthaufen in Zweitverwendung, so wie es die ganze Zeit hieß, in den Garten? Und er stellt sich sogar noch, das wurde auch die ganze Zeit behauptet, als Memme dar, nicht als Politiker, sondern er stellt sich als Musikant dar, ein Mann seines Standes. Was steht da eigentlich dahinter? Und wenn man dann anfängt zu dröseln, dann merkt man, dass dahinter eigentlich viel mehr steht. Und dann muss man auch überlegen, dass Carl Theodor, wenn man diese Protokolle liest, quer durch Europa reist. So ist es auch bei den Leuten, die bei ihm in Schwetzingen Halt machen - von sehr vielen weiß man, dass sie Freimaurer sind, von einigen nicht unbedingt, aber von den meisten weiß man es doch, dass sie Freimaurer sind. Es ist ein reges Reisen, und es kommen immer nur gezielte Leute nach Schwetzingen. Es ist nie so, dass jeder Besuch, der nach Mannheim kommt, automatisch auch nach Schwetzingen kommt. Carl Theodor überlegt immer schon, wer dahin kommt. Und deshalb ist das schon ein sehr ausgeklügeltes Spiel, wem er das

da vorführt und wem nicht. Denn er hat ja in Mannheim seinen repräsentativen großen Hof, er besitzt das zweitgrößte Residenzschloss in Europa zu der Zeit. Und er hat eine ihm ebenbürtige Residenz, und so kann er sich in Schwetzingen das leisten, seine berühmte Chatouille, wie er es nennt. Es ist kein Staatsgarten, sondern es ist hier seine Chatouille.

Frau Gensichen: Meine nächste Frage wäre jetzt gewesen, wer besucht den Garten? Denn wir haben diese methodische Kalamität, diese Schwierigkeit, über die wir die ganze Zeit reden, und wir müssen suchen, was methodisch geht. Die Besucher des Gartens! Könnte man da vielleicht noch in Zukunft den Weg weitergehen über die fürstlichen Korrespondenzen? Dass man also versucht, diese Besucher ins Auge zu fassen und dass man dazu gezielt auf die Korrespondenzen geht. Das ist ein typisches Problem der Schlösserforschung, das sich da eröffnet, das muss ich gleich dazu ergänzen, weil das immer wieder in vergleichbarer Form bei anderen Themen auch passiert. Man forscht notwendig monographisch, wenn man aktengebunden forscht, dann kann man nicht anders. Man kann nicht zwanzig europäische Schlösser in Vergleich aktenmäßig untersuchen, das geht nicht. Und trotzdem, in so einem Fall müsste man vielleicht doch mal raus über das Objekt und zu diesen anderen Reisenden. Vielleicht ergibt sich von daher etwas?

Dr. Scholl-Frey: Da der Tag nur vierundzwanzig Stunden hat, ergibt sich allein das Zeitproblem, dass man wirklich für Forschung Zeit braucht. Wir stehen am Anfang und wir sind am forschen. Aber es ist wirklich das Problem der menschlichen Beschränktheit, in jeder Form.

Dr. Leiber: Ich wollte nur darauf hinweisen, möglicherweise ist das Ganze doch ein noch weiter gefächertes Thema. Es gibt ja nicht nur die Freimaurer, es gibt vor allem die Alchemisten.

Dr. Scholl-Frey: Die gehören mit zu den Rosenkreuzern.

Dr. Leiber: Im Badischen Hausarchiv ist bündelweise der Schriftverkehr noch erhalten von Markgraf Karl-Wilhelm, der europaweit Korrespondenz führte in diesem Punkt. Man sieht da auch das alchemistische Werk, das dann in den sieben Stufen endet, mit der kymischen Hochzeit und all diese Dinge. Dann kommt die Kabala, die zu der Zeit noch mit dabei ist. Und es sind eine Vielzahl von Geistesströmungen darinnen, wobei die Alchemie natürlich nicht nur eine chemische Angelegenheit ist, obwohl man, auch der Markgraf, in dieser Richtung geforscht hat. Es gab ja 24 Pavillons hinter dem Schloss, da waren drei alchemistische Laboratorien, und das hat er auch alles so nebenher mitlaufen lassen. Aber natürlich steckt da auch eine geistige Haltung dahinter. Es geht um die Reife, die seelische Reife des Menschen, die damit gemeint ist. Karl Wilhelm hat im Übrigen auch den berühmten Baron von Welling in Durlach 1722 eingestellt, also im Jahre nach der Residenzverlegung. Und dieser Baron von Welling war sozusagen schlechthin der Alchemist dieser Zeit. Sein dreibändiges Werk, ich glaube es umfasst fünf- oder sechshundert Seiten, verfasst, und er hat in dort eingestellt, zwar als Bergwerksdirektor, aber er war zugleich Chemiker, er war Apotheker und Bodenkundler, alles das. Er wurde sogar für zwei Jahre als Baudirektor eingestellt. Und angeblich soll er sogar mit seinem Werk auf Goethe Einfluss genommen haben, der sich zu seiner Frankfurter Zeit hat aus diesem Buch vorlesen lassen, eine Sache, die an Faust denken lässt. Das ist nicht nur die Freimaurerei, die in Karlsruhe mit Sicherheit eine Rolle gespielt hat, ich könnte das noch näher ausführen, aber das führte wahrscheinlich zu weit. Aber mit Sicherheit steckt diese drin, das

haben meine Überlegungen und meine Forschungen auch ergeben. Nur, wie gesagt, es sind eine Vielzahl von Geistesströmungen, die da zu berücksichtigen sind.

Dr. Scholl-Frey: Ich kann Ihnen da nicht widersprechen. Denn das ist tatsächlich so, dass sich eben diese verschiedenen Formen mischen. Was jedoch Schwetzingen angeht, so kann man das alles doch nur an den Phänomenen festmachen. Alles was Sie mit den Rosenkreuzern sagen, also die alchemistischen Türme, haben wir hier nicht direkt, was wir aber haben sind die Rosen, die diesen Würfel aufklappen, das ist so der Grundriss für den Botaniktempel. Das ist wirklich der Würfel, den man so aufklappt, und zwei nach unten, dann haben Sie den Grundriss. Also Sie haben völlig Recht, das ist so.

Prof. Krimm: Darf ich noch auf eine buchstäblich niedrige Ebene zurückkehren? Der Keller heißt „Nebengebäude“ – das ist das erste Nebengebäude, das ich kenne, das unter einem anderen Gebäude liegt.

Dr. Scholl-Frey: Ja genau. Er wollte wohl damit ausdrücken, dass es kein Untergeschoss für diesen Keller ist, sondern dass es eine separate Bedeutung hat. Und dieser Kellerraum, der lässt sich als Logenraum benutzen, er hat die umlaufenden Bänke, er hat die Form, also alles, was ein Logenraum braucht. Aber ob er jetzt benutzt wurde, wissen wir nicht. Aber es reicht ja, wenn man den anguckt, dass man den sieht und eben diese Allusion wieder erzeugt.

Prof. Krimm: Ich bin völlig mit Ihnen einer Meinung, dass der Keller eine Deutung verlangt, die ebenso schwierig wie spannend ist. Aber er ist ganz bestimmt kein Nebengebäude – Sie können diese Bezeichnung nicht auf den Keller beziehen.

Prof. Schwarzmaier: Könnte man dabei an ein Mithräum denken.

Dr. Scholl-Frey: Ja das drängt sich immer auf.

Prof. Schwarzmaier: Ich möchte noch eine Frage anschließen. Bei dem was Sie erzählt haben habe ich mich eigentlich immer an Mozart erinnert, der ja mehrfach in Mannheim gewesen ist und sicherlich auch in Schwetzingen, sowohl in den 60er als auch in den 70er Jahren. Und wenn man sich dann später die Bilder des Weisheitstempels in der Zauberflöte vergegenwärtigt, wie ihn auch die Bühnenbildner gestaltet haben, dann fühlt man sich lebhaft erinnert an das, was Sie gezeigt haben. Ist es nun einfach ein allgemein-freimaurerisches, ikonographisches Programm, das von Mozart und Schikaneder aufgenommen wurde? Oder besteht die Möglichkeit, dass hier tatsächlich eine Anschauung vorliegt, die Mozart später verwertet hat?

Dr. Scholl-Frey: Also Mozart brauchte nicht nach Schwetzingen zu gehen um dieses Wissen zu erhalten. Er konnte das überall in Europa sehen, denn es handelte sich um eine breit gefächerte Darstellungsform, also eine umfassende Bewegung über ganz Europa. Mozart ist ja in Salzburg in die Loge eingetreten, also ziemlich spät. Aber dass seine Zauberflöte natürlich ohne die Freimaurerei nicht zu verstehen ist, das ist auch klar.

Prof. Krimm: Wir können Ihnen nur wünschen, dass Sie die Quellen alle noch finden, die Sie brauchen. Und um Ihnen dabei einen Wegweiser aufzustellen: Das Generallandesarchiv hat in diesem Jahr eine weitläufige, gänzlich unbekannt und sehr umfassende Freimaurerkorrespondenz aus dem späten 18. Jahrhundert übernommen, mit dem Archiv der Freiherrn von Türckheim, eine Korrespondenz, die meines Wissens noch gänzlich

unausgeschöpft ist. Die Briefpartner sitzen zwischen Lyon und Frankfurt, und es könnte ja durchaus sein, dass einer von ihnen auch einmal in Schwetzingen war.

Dr. Scholl-Frey: Ich werde sicher auf Ihr Angebot zurückkommen. Es besteht wirklich ein Quellenproblem hier in Deutschland. Schlimm war die NS-Zeit, weil das „Dritte Reich“ ja auch die Freimaurer vernichten wollte. Da hat man zumindest mit den Akten gleich angefangen, was der Überlieferung sehr geschadet hat. Und vieles ging auch im Bombenkrieg verloren. Jetzt gibt es wohl noch manches über ganz Europa, in verschiedenen Kisten verstreut, und da sind die Materialien noch nicht alle aufgearbeitet. Aber wie gesagt, wir bemühen uns darum.

Prof. Krimm: Bedankt sich für den Vortrag und die Teilnahme an der Diskussion.