

Automatenkunst in Saint-Germain-en-Laye.

Zur Herrscheridealisation und Reflexion zeitgenössischer Weltmodelle im Garten
König Heinrichs IV.

Kristina Hering

Von der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig zur Erlangung des Grades einer Doktorin der
Philosophie

– Dr. phil. –

genehmigte Dissertation von

Kristina Hering

geboren am 9. Januar 1982 in Peine

Erstreferentin: Univ.-Prof. Dr. phil. Victoria von Flemming (HBK Braunschweig)

Korreferent: Univ.-Prof. Dr. phil. Matthias Müller (JGU Mainz)

Tag der mündlichen Prüfung: 29. April 2015

Inhaltsverzeichnis

Danksagung.....	5
1 Einleitung.....	6
2 Die Grottenautomaten im königlichen Garten Heinrichs IV.....	20
2.1 Gärten mit Automateninszenierungen in der Forschung.....	20
2.2 Die Verwendung von Gartenbeschreibungen als historische Quelle.....	27
2.3 Zur Baugeschichte des königlichen Gartens in Saint-Germain-en-Laye.....	31
2.4 Der Gang durch den Garten.....	36
2.4.1 Der Drachen-Brunnen.....	38
2.4.2 Die Orgel-Grotte.....	40
2.4.3 Die Neptun-Grotte.....	42
2.4.4 Die Perseus-Grotte.....	48
2.4.5 Die Orpheus-Grotte.....	50
2.4.6 Die unteren Gartenzonen.....	57
3 Die Herrscheridealisierung in den Automaten-Inszenierungen.....	59
3.1 Automaten als Stellvertreter der königlichen Familie.....	65
3.2 Der politische Hintergrund.....	76
3.3 Neptun – Beherrscher des Wassers und Friedensstifter.....	81
3.4 Perseus – Heinrich IV. befreit Frankreich.....	90

3.5 Merkur und Minerva – Die hohe Abstammung Ludwigs und Herrschertugenden als Erbe.....	99
3.5.1 Minerva.....	104
3.5.2 Merkur.....	111
3.6 Orpheus – Der friedliche und gerechte König.....	117
4 Zur Verwendung mechanistischer Weltbilder und organologischer Staatsmodelle.....	134
4.1 Die Machina mundi-Metaphorik.....	136
4.2 Der Staat als Maschine.....	143
4.3 Der Staat als Körper und der Mensch als Maschine.....	146
5 Das Grottentheater als Weltbühne.....	156
5.1 Die Welttheater-Metapher.....	158
5.2 Die Nähe zwischen Grottentheater und Theater.....	163
5.3 Die Veranschaulichung von Macht in der Orpheus-Grotte.....	167
6 Die Herstellung und Sicherung der Staatsharmonie.....	180
6.1 Zur Metaphorik der Weltharmonie.....	180
6.2 Der tugendhafte Herrscher als Bändiger der Laster.....	193
6.3 Förderung der Akzeptanz der Staatsordnung durch Musik.....	201
7 Fazit.....	215
8 Literaturverzeichnis.....	225

Danksagung

Mein Dank gilt insbesondere meiner Betreuerin Univ.-Prof. Dr. phil. Victoria von Flemming (HBK Braunschweig) und meinem Zweitgutachter Univ.-Prof. Dr. phil. Matthias Müller (JGU Mainz), die mich in der Promotionsphase mit ihrem Fachwissen unterstützt, kompetent beraten und den Fortgang der Arbeit vorangebracht haben. Für wertvolle Hinweise danke ich den Teilnehmern der Doktorandenkolloquien des Instituts für Kunstwissenschaft der HBK Braunschweig und des Stipendiatenkolloquiums „Raum und Herrschaft“ des Instituts für Kunstgeschichte und Musikwissenschaft der JGU Mainz. Darüber hinaus konnte meine Arbeit von der Unterstützung der Mitarbeiter der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel und den konstruktiven Anmerkungen von Timo Steyer und Univ.-Prof. em. Dr. pol. Gerhard Himmelmann profitieren. Für das Korrektorat meiner Arbeit danke ich Konrad Bärfuss, Kathrin Griesbach und Franziska Kretschmer. Den Feinschliff hat mir Oliver Rod abgenommen.

Für die finanzielle Förderung mit einem Doktorandenstipendium in den Jahren 2010-2012 danke ich der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, die im Rahmen der Initiative „Pro Geistes- und Sozialwissenschaften“ Forschungsprojekte unter dem thematischen Schwerpunkt „Raum und Herrschaft: Stadt und Garten als Kommunikations-, Disziplinierungs- und Wissensraum in Europa“ unterstützte.

Persönlich danken möchte ich meinen Eltern für ihre jahrelange Unterstützung und Begleitung sowie meinen Geschwistern und Freunden für ihren Zuspruch und ihre Ermunterung. Besonders hervorzuheben sind Valeska Bonse, Lisa Steib und das Kulturzentrum B8. Mein ganz besonderer Dank gilt meinen Kindern Bennet und Jesse Jakob Steyer für ihre Geduld und ihr Verständnis. Ihnen widme ich diese Arbeit.

Kristina Hering

1 Einleitung

Die vorliegende Arbeit entschlüsselt die umfangreiche Methodik und Symbolik der Inszenierung Heinrichs IV. von Frankreich, seiner Gemahlin Maria de' Medici und des Dauphins, dem späteren Ludwig XIII. in den Automatentheatern im Park des *Château-Neuf* in Saint-Germain-en-Laye bei Paris, die in der Darstellung als Automat gipfelt.¹ Außerdem analysiert und bewertet sie die Auseinandersetzung mit bedeutenden Positionen politischer und philosophischer Weltanschauung als Mittel, die zentrale Bedeutung König Heinrichs IV. für die Herstellung und Wahrung der Staatsordnung herauszustellen, wobei die Untertanen zur Einordnung in das Staatsgefüge aufgerufen werden.

Grundlage der Untersuchung bilden schriftliche und bildliche Quellen wie Verträge über die Ausstattung der Grottentheater, Beschreibungen der Inszenierungen und druckgrafische Darstellungen des Gartens. Zudem werden Bezüge zur bildenden Kunst, Panegyrik und zum höfischen Festwesen der Frühen Neuzeit hergestellt sowie themenrelevante politische und philosophische Schriften herangezogen.

Der heute zerstörte Terrassengarten, der im Osten des *Château-Neuf* in Saint-Germain-en-Laye lag, entstand in den Jahren 1594–1610. Er wurde im Auftrag Heinrichs IV. nach Entwürfen von Étienne Dupérac und Claude Mollet erbaut (Abb.1).

¹ Ein Automat nach frühneuzeitlicher Definition ist eine Maschine, die unterhalten und belustigen soll. Der Begriff der Maschine leitet sich aus dem griechischen *machina* ab und ist mit Überlisten und Täuschen assoziiert, ohne dass dies allzu negativ gemeint ist. Maschinen überlisten die Natur, indem sie gegen sie arbeiten. Sie ermöglichen, dass Wasser nach oben transportiert wird oder ein kleines Gewicht ein größeres heben kann. Die Maschine ist dem Menschen zweckdienlich, besitzt jedoch gleichzeitig die Fähigkeit, die Betrachter zum Staunen zu bringen oder diese zu unterhalten. Vgl. Marcus Popplow: The Concept of Machina in the Roman Period. In: Jürgen Renn u. Giuseppe Castagnetti (Hrsg.): *Homo faber: Studies on nature, technology, and science at the time of Pompeii*. [Presented at a Conference at the Deutsches Museum, Munich, 21–22 March 2000]. Rom 2002 (= *Studi della Soprintendenza Archeologica di Pompei* 6), S. 83–90; ders.: Die Verwendung von lat. *machina* im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit – vom Baugerüst zu Zoncas mechanischem Bratenwender. In: *Technikgeschichte* 60 (1993) H. 1, S. 7–26.

Bei der Maschinendefinition des jesuitischen Festtheoretikers und Emblematikers Claude François Menestrier stehen Theatermaschinen im Fokus, die eine große Nähe zu den Automateninszenierungen in Grotten besaßen: „Allgemein nennt man Maschine all dasjenige, was seine Bewegung allein aus der Kunstfertigkeit des Menschen schöpft wie die Theaterkulissen, [als da sind] die Wagen, die Wolken, die Schiffe“. Claude François Menestrier: *Traité des tournois, joustes, carousels & autres spectacles publics*. Lyon 1664, S. 77. Vgl. Jan Lazardzig: Die Maschine als Spektakel. Funktion und Admiration im Maschinendenken des 17. Jahrhunderts. In: Helmar Schramm, Ludger Schwarte u. Jan Lazardzig (Hrsg.): *Instrumente in Kunst und Wissenschaft. Zur Architektonik kultureller Grenzen im 17. Jahrhundert*. Berlin u. a. 2006 (= *Theatrum Scientiarum* 2).

Tommaso Francini realisierte zusammen mit seinem Bruder Alessandro in den Jahren 1598–1609 die Brunnen- und Grottenprojekte. Im Zentrum der Untersuchung stehen die Automateninszenierungen der Grotten², die in den Substruktionen der zweiten und dritten Terrasse untergebracht waren. Hier führten mechanisch bewegte und tönende Figuren unterschiedliche Szenen vor, die zumeist Bezüge zur antiken Mythologie aufwiesen. Es war unter anderem zu sehen, wie eine Neptun-Figur auf einer Muschel von Meerrossen durch ein Bassin gezogen wurde, ein Perseus-Automat gegen einen Drachen kämpfte und Andromeda befreite sowie ein Greif oder Drache, der von zwitschernden Vögeln umgeben war, mit den Flügeln schlug und Wasser spie (Abb. 2 und 3).³ In der Orpheus-Grotte stellte ein Automat den mythischen Sänger dar, der durch seine zaubernde Musik wilde Tiere bändigte und Bäume und Felsen dazu brachte, sich zu bewegen (Abb. 4). Er strich mit dem Bogen über seine Lyra, wiegte seinen Kopf und bewegte die Augen.⁴ Die Musik wurde durch eine Wasserorgel erzeugt, die im Nebenraum

² Der Begriff „Grotte“ schließt sowohl naturnah gestaltete Höhlen, Berge und Nischen, in Futtermauern oder im Erdgeschoss des Hauptgebäudes eingelassene Räume sowie architektonisch deutlich gestaltete, freistehende oder dem Hauptbau angeschlossene Grottenhäuser ein. Vgl. Philippe Morel: *Les grottes maniéristes en Italie au XVIe siècle. Théâtre et alchimie de la nature*. Paris 1998 (= *La littérature artistique*). Zu künstlichen Grotten des 16. und 17. Jahrhunderts vgl. Elisabeth Herget: *Die Sala terrena im Deutschen Barock. Unter besonderer Berücksichtigung ihrer Entwicklung aus der abendländischen Grottenarchitektur*. Frankfurt a.M. 1954; Naomi Miller: *Domain of illusion. The grotto in France*. In: *Fons sapientiae. Renaissance garden fountains*. Hrsg. von Elisabeth B. MacDougall. Washington, D.C 1978, S. 175–206; dies.: *Heavenly caves. Reflections on the garden grotto*. London 1982; Barbara Rietzsch: *Künstliche Grotten des 16. und 17. Jahrhunderts. Formen der Gestaltung von Außenbau und Innenraum an Beispielen in Italien, Frankreich und Deutschland*. München 1987 (= *Beiträge zur Kunstwissenschaft* 17); Claudia Maué: „Künstliche und artige Unordnung“. *Naturalien und Naturimitationen in künstlichen Grotten des 16.–18. Jahrhunderts*. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* (1995), S. 76–92; Horst Bredekamp: *Die Erde als Lebewesen*. In: *Kritische Berichte* 9 (1981) 4/5, S. 5–37; Birgit Franke: *Natürliche Kunst und künstliche Natur. Ein Beitrag zur Grottenkunst des 16. und frühen 17. Jahrhunderts*. In: Hartmut Laufhütte (Hrsg.): *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*. Wiesbaden 2000 (= *Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung* 35), S. 1075–1094; dies.: ... „zur Lust und Zierde der Palläst und Gärten“. Salomon de Caus und die Grottenkunst. In: Ursula Alice Härting (Hrsg.): *Gärten und Höfe der Rubenszeit im Spiegel der Malerfamilie Brueghel und der Künstler um Peter Paul Rubens*. [Anlässlich der Ausstellung [...] Gustav-Lübcke-Museum, Hamm, 15. Oktober 2000–14. Januar 2001; Landesmuseum Mainz, 4. März 2001–24. Juni 2001]. München 2000, S. 83–88 und Stephanie Hanke: *Zwischen Fels und Wasser. Grottenanlagen des 16. und 17. Jahrhunderts in Genua*. Zugl.: Bonn, Univ., Diss., 2005. 1. Aufl. Münster 2008 (= *Tholos*).

³ Von der Perseus-Grotte ist keine bildliche Darstellung erhalten. Eine ausführliche Beschreibung der Grotteninszenierungen des Parks ist in den einzelnen Kapiteln zu finden.

⁴ Vgl. Peter Eisenberg: *Itinerarium Galliae et Angliae*. Reisebüchlein, darinn die Reise in Franckreich undt Engellandt beschrieben ist. Leipzig 1623, S. 242f. und François Savinien d'Alquié: *Lustbarkeiten des Königreichs Franckreich, oder außführliche Beschreibung aller [...] Provintzien, Städte [...] Bißthümer [...] Parlamenten. Benebenst einer Genealogi und Stamm-Register aller Könige [...] und*

untergebracht war, um die Illusion aufrecht zu erhalten, der Automat spiele selbst. Im Hintergrund der Orpheus-Szene befand sich ein Automatentheater, das wie eine Guckkastenbühne aufgebaut war. Hier wurden mehrere, wechselnde Szenen mithilfe beweglicher Figuren und Objekten vorgeführt. Unter anderem war zu sehen, wie ein Delphin von zwei Tritonen gekrönt wurde, während über ihm Merkur und Minerva auf zwei Wolken schwebten (Abb. 7).

Die Bewegungen und Töne der Figuren wurden mithilfe von Wasser und Luftdruck erzeugt. Das Wasser wurde aus östlicher Richtung hergeleitet, wo es von oben nach unten durch den Terrassengarten floss, sich vor den Grotten in Zisternen sammelte und die Automateninszenierungen bespielte.

Die erste Hauptthese der Arbeit ist, dass ein zentrales Anliegen der Automaten-Installationen war, Heinrich IV., Maria de' Medici und den Dauphin, den späteren Ludwig XIII., zu idealisieren. Außerdem sollte das Königtum als gottgewollte Staatsform gerechtfertigt und der Staat Frankreich glorifiziert werden. Wie es für einen Herrscher der Frühen Neuzeit üblich war, forderte Heinrich IV. von der Kunst, dass sie seinen politischen Interessen und seiner Selbstdarstellung diene.⁵ Dies lässt sich auch auf den Gartenraum übertragen. Folglich ist davon auszugehen, dass die kostspieligen und wartungsintensiven Erfindungen nicht allein der Unterhaltung des vor allem adeligen und gebildeten Publikums dienten. Viel bedeutender war, dass sie eine politische Botschaft vermittelten.

Die Forschung der letzten gut einhundert Jahre interessierte sich vor allem für die Baugeschichte und die Rekonstruktion der Grotteninszenierungen im Park von Saint-Germain.⁶ Die Untersuchungen basierten auf bildlichen Quellen wie Bauplänen, Darstel-

Kupffer-Figuren der vornehmsten Städte; in Teutscher und Frantzösischer Sprach [...]. Franckfurt 1671, S. 609.

⁵ Vgl. Jean-Pierre Babelon: Quels étaient les goûts d'Henri IV en matière d'art? In: Quels étaient les goûts d'Henri IV en matière d'art? In: Les arts au temps d'Henri IV. Colloque de Fontainebleau [octobre 1992]. Pau 1992 (= Avènement d'Henri IV, quatrième centenaire 5), S. 1–25.

⁶ Vgl. Charles Normand: Le Château-Neuf détruit de Saint-Germain-en-Laye. In: L' Ami des Monuments et des Arts (1897) H. 11, S. 106–110; Leonel de la Tourrasse: Le Château-Neuf de Saint-Germain-en-Laye. Ses Terrasses et ses Grottes. In: Gazette des Beaux-Arts: la doyenne des revues d'art (1924) H. 9, S. 68–95; Albert Mousset: Les Francine. Créateurs des eaux de Versailles, intendants des eaux et fontaines de France, de 1623 à 1784. Paris 1930 (= Mémoires de la Société de l' Histoire de Paris et de l' Île-de-France 51), S. 32–41; Naomi Miller: French renaissance fountains. New York 1977; Gerold Weber: Brunnen und Wasserkünste in Frankreich im Zeitalter von Louis XIV. Mit einem

lungen der Grotten und der Gesamtanlage, wobei die Grafiken von Abraham Bosse eine besondere Bedeutung erlangten. Außerdem wurden historische Reiseberichte herangezogen, in denen der Garten beschrieben wurde. Hier sind insbesondere die erste Beschreibung Saint-Germains von Thomas Platter und eine der ausführlichsten Darstellungen des Gartens im Reisebericht von André Du Chesne zu nennen.⁷ Weiterhin wurde der Versuch unternommen, den Garten in die Tradition der Gartenkunst um 1600 einzuordnen und mit der Entwicklung der italienischen und französischen Grottenkunst in Beziehung zu setzen.⁸ Dabei wurde im Speziellen die Abhängigkeit des Gartens vom Park der Villa Medicea in Pratolino herausgearbeitet.

Die ausführliche ikonografische Deutung der Grotteninszenierungen bildet eine Forschungslücke und wurde ebenso wenig unternommen wie der Versuch, zu klären, welche konkreten politischen Interessen Heinrich IV. zum kostspieligen Bau motivierten. Es wurde bisher nicht angemessen berücksichtigt, welche außergewöhnliche Bedeutung die Grotteninventionen für die Selbstinszenierung des Königs, der Königin und des Dauphins besaßen. Beiden Desideraten wird sich in der vorliegenden Arbeit ausführlich angenommen.

In dieser Arbeit wird erstmals eingehend berücksichtigt, dass sich der König und seine Familie in den Grotten als Automaten darstellen ließen. Dabei wurden der König und der Dauphin einerseits als historische Personen in das Automatentheater der Orpheus-Grotte integriert (Abb. 7). Andererseits waren einige der Automaten, die als mythologische Götter gekennzeichnet waren, als Repräsentanten der königlichen Familie zu verstehen.⁹ Bislang wurde von Birgit Franke und Stefan Schweizer kurz darauf

typengeschichtlichen Überblick über die französischen Brunnen ab 1500. Univ., Habil.-Schr. u.d.T.: Weber, Gerold: Der Brunnen als künstlerische Formgelegenheit in Frankreich zur Zeit von Louis XIV. Wien 1977. Worms 1985 (= Grüne Reihe 8), S. 1 u. 258ff. und Emmanuel Lurin (Hrsg.): Le Château-Neuf de Saint-Germain-en-Laye. [A l'occasion de l'exposition [...] présentée au Musée d'Archéologie Nationale à Saint-Germain-en-Laye du 10 octobre 2010 au 3 janvier 2011]. Saint-Germain-en-Laye 2010.

⁷ Vgl. Thomas Platter: Beschreibung der Reisen durch Frankreich, Spanien, England und die Niederlande. 1595–1600. 2 Bde. Basel 1968 (= Basler Chroniken 9) und André Du Chesne: Les antiquitez et recherches des villes, chasteaux et places les plus remarquables de France, divisées en huit livres, selon l'ordre et ressort des huict parlemens [...]. Paris 1631.

⁸ Vgl. Miller 1977 und Weber 1985, S. 1 u. 258ff.

⁹ Repräsentation wird hier zunächst so verstanden: als „visuelle Stellvertretung von zeitlich und räumlich entfernten Gegenständen und Personen sowie von nicht-figürlichen Instanzen wie dem abstrakten

hingewiesen, dass der Dauphin in einzelnen Figuren repräsentiert wurde. Franke bezieht sich auf die in Bosses Stich gezeigte Szene des Automatentheaters, in der der Dauphin als Delphin von Göttern gekrönt wird, und bewertet sie als „Herrscherapotheose par excellence“. ¹⁰ Schweizer zufolge sei Orpheus als Präfiguration des Dauphins, des späteren Ludwig XIII. zu verstehen. ¹¹ Außerdem hat Géraud Buffa angemerkt, dass durch die Anlehnung an mythologische Erzählungen der König und die neu gegründete Dynastie geehrt wurden:

„Les sujets mythologiques trouvaient une place importante dans cette grotte où ils visaient à célébrer le roi et la nouvelle dynastie“. ¹²

Neben Orpheus waren auch die Figuren Neptun, Perseus, Merkur und Minerva als mythologische Repräsentationen zu verstehen, die den König bzw. die Königin darstellten. ¹³ Ziel war es, die königliche Familie durch Vergleiche mit mythologischen Figuren zu verherrlichen. Die positiven Eigenschaften dieser Figur wurden auf die historische Person übertragen und somit zu ihren Qualitäten. Besucher der Grotten, die aus dem In- und Ausland kamen, waren gebildet und konnten die Herrschersymbolik deuten. ¹⁴ Zudem vermittelten Guiden in Beschreibung des Gartens die intendierte Lesart

Status des Souveräns oder des Staats stellt die bildhafte Repräsentation Vorbilder dar, um deren Eigenschaften und Fähigkeiten sinnlich wahrnehmbar zu vergegenwärtigen. Bei aller Stellvertreterschaft beläßt sie eine erkennbare Distanz zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden“. Horst Bredekamp: Repräsentation und Bildmagie der Renaissance als Formproblem. Erweiterte Fassung eines Vortrags gehalten in der Carl Friedrich von Siemens Stiftung am 29. Juni 1993. München 1995 (= Themen / Carl-Friedrich-von-Siemens-Stiftung 61), S. 8.

¹⁰ Franke 2003, S. 253.

¹¹ Vgl. Stefan Schweizers Beitrag im Katalogteil von Uerscheln / Schneider 2008, S. 206.

¹² Buffas Kommentar zu Abraham Bosses Stich der Orpheus-Grotte in Lurin 2010, S. 127.

¹³ Der Begriff der mythologischen Repräsentation ist eine Übersetzung des französischen „répresentation mythologique“. Vgl. Françoise Bardon: Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et politique. Paris 1974, S. 282.

¹⁴ Dies zeigt die Anweisung, die Peter Ambrosius Lehmann dem Reisenden gibt: „Es ist gut wenn ein Reisender etwas von der Mahlerey oder Zeichen=Kunst/wie auch von der Fortification oder Architecture versteht / denn ihm solches zu vielen Dingen nützlich / und er alles desto besser behalten und remarquieren, und davon urtheilen kann. [...] Er muß sich auch in gute Compagnien begeben / daß er in der Welt zu leben lerne. Er muß den gelehrten Leute eine Visite geben/ und solche Personen besuchen/ die in einer Kunst oder Wissenschaft excelliren. Da man durch Gespräche mit diesen viel erlernen kann“. Aus dem Vorwort von Peter Ambrosius Lehmann: Die vornehmsten europäischen Reisen. Wie solche durch Teutschland, Franckreich, Italien, Holl- und Engeland, Dännemarck und

der Figurenprogramme.

Die besondere Notwendigkeit der Zurschaustellung königlicher Macht und der Demonstration der Legitimität der Amtsübernahme lag für den Erbauer Heinrich IV. darin begründet, dass er als Hugenotte lange Zeit von der Mehrzahl des Volks, das katholischen Glaubens war, nicht als Nachfolger anerkannt wurde und sich als rechtmäßiger König gegen die Interessen der katholischen Liga durchsetzen musste.¹⁵ Unter anderem mit Verweisen auf seine hohe Abstammung und der Einhaltung des Salischen Erbrechts wurde auf der Rechtmäßigkeit der Amtsübernahme beharrt.¹⁶ Die Herrscherinszenierung übersteigt jedoch diese defensive Haltung, indem sie Heinrichs politische Erfolge und Tugenden in den Fokus stellt: Er ist nicht nur ein rechtmäßiger, sondern vor allem ein fähiger König!

Die zweite Hauptthese der vorliegenden Untersuchung ist, dass in den Automateninszenierungen zeitgenössisch rezipierte und weiterentwickelte Metaphern zur Mikro-Makrokosmos-Analogie verhandelt wurden, die eine Parallele zwischen göttlicher Schöpfung und menschlicher Lebenswelt herstellten und letztlich dazu dienten, den Betrachter zur Fügung in die Staatsordnung zu veranlassen. Im zweiten Teil der Untersuchung soll Saint-Germain erstmals als Ort der Auseinandersetzung mit zeitgenössisch relevanten philosophischen und politischen Themen herausgestellt werden. Dass in Saint-Germain eine Reflexion und sogar Vorwegnahme bedeutender Weltbilder stattfand, wurde in der Forschung bislang nicht untersucht.

In der Forschungsliteratur wurden Gärten mit Automaten vor allem als Orte berücksichtigt, an denen sich der Herrscher durch die technischen Erfindungen ehren ließ.¹⁷ Horst Bredekamp sowie Lorraine Daston und Katharine Park haben am Beispiel

Schweden [...] anzustellen [...]. Hamburg 1703.

¹⁵ Vgl. Frederic J. Baumgartner: The Case for Charles X. In: *Sixteenth Century Journal* 2 (1973) H. 4, S. 87–98; Mark Konner: Provincial governors and their regimes during the french wars of religion. The Duc de Guise and the city council of Châlons-sur-Marne. In: *The sixteenth century journal: the journal of early modern studies* 25 (1994), S. 823–840 und Mack P. Holt: *The French wars of religion, 1562–1629*. Cambridge 1995 (= *New approaches to European history* 8).

¹⁶ Zur *Lex Salica* vgl. Ralph E. Giesey: *The juristic basis of dynastic right to the French throne*. Philadelphia Pa. 1961 (= *Transactions of the American Philosophical Society N.S.*, 51,5), S. 3–44.

¹⁷ Vgl. Detlef Heikamp: Pratoilino nei suoi giorni splendidi. In: *Antichità viva* 8 (1969) H. 2, S. 14–34; Claudia Lazzaro: *The Italian Renaissance garden. From the conventions of planting, design, and ornament to the grand gardens of sixteenth-century Central Italy*. New Haven Conn. u.a 1990, S. 8–19 und S. 137–150; Rietzsch 1987, S. 6; Luigi Zangheri: *Naturalia e curiosa nei giardini del Cinquecento*.

fürstlicher Sammlungen festgestellt, dass hier den Besuchern das wissenschaftliche Interesse des Herrschers vor Augen geführt und gezeigt wurde, dass er über die notwendigen finanziellen Mittel verfügte, sich derartig kostspielige Inventionen zu leisten.¹⁸ Dies traf auch auf Gärten mit Automaten zu.¹⁹ Insbesondere durch seine künstlichen Grotten und Automateninszenierungen reflektierte der Garten der Frühen Neuzeit die Möglichkeiten des Menschen, mittels Technik und Wissenschaft über die Natur zu herrschen.²⁰ Der Fürst wurde als Demiurg der künstlichen Welt gewürdigt, wobei die Automatenfiguren als zweite Schöpfung idealisiert wurden.²¹ Die Basis für den Vergleich zwischen Schöpfergott und schöpfendem Fürsten bot das mechanistische Weltbild, in dem Gott als Künstlerringenieur und universaler Uhrmacher betrachtet wurde.²² Dabei darf

In: Monique Mosser u. Georges Teyssot (Hrsg.): *L'architettura dei giardini d'Occidente dal Rinascimento al Novecento*. Milano 1990, S. 55–63, hier S. 55 und Silke Kurth: *Wasser, Stein und Automaten. Die Grotten von Pratolino oder der Fürst als Demiurg*. In: *Ilinx 2* (2011), S. 21–46.

- ¹⁸ Vgl. Horst Bredekamp. *Die Kunstkammer als Ort spielerischen Austauschs* (1993). In: ders.: *Bilder bewegen. Von der Kunstkammer zum Endspiel. Aufsätze und Reden*. Hrsg. von Jörg Probst. Dt. Erstaug. Berlin: 2007 (= Wagenbachs Taschenbuch 557), S. 121–135 und Lorraine Daston u. Katharine Park: *Wunder und die Ordnung der Natur 1150–1750*. Frankfurt a. M. 2002, S. 341–354.
- ¹⁹ Vgl. Kristina Steyer: *Die Wassergrotte in Herrenhausen vor dem Hintergrund zeitgenössischer Grottenkunst*. In: Sigrid Thielking u. Joachim Wolschke-Bulmahn (Hrsg.): *Herrenhausen im internationalen Vergleich. Eine kritische Betrachtung*. Zentrum für Gartenkunst und Landschaftsarchitektur der Leibniz Universität Hannover. München 2013 (= CGL-Studies 14), S. 245–262.
- ²⁰ Vgl. Hans Blumenberg: „Nachahmung der Natur“. *Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen*. In: *Studium generale 10* (1957) H. 5, S. 266–283; Heikamp 1969 und Volker R. Remmert: „Il faut être un peu Geometre“. *Die mathematischen Wissenschaften in der Gartenkunst der Frühen Neuzeit*. In: Gabriele Uerscheln u. Verena Schneider (Hrsg.): *Wunder und Wissenschaft. Salomon de Caus und die Automatenkunst in Gärten um 1600* [Katalogbuch zur Ausstellung im Museum für Europäische Gartenkunst der Stiftung Schloss und Park Benrath, 17. August–5. Oktober 2008]. Düsseldorf 2008, S. 51–58.
- ²¹ Vgl. Blumenberg 1957; Birgit Franke: *Automaten in höfischen Lustgärten der Frühen Neuzeit*. In: Klaus Grubmüller u. Markus Stock (Hrsg.): *Automaten in Kunst und Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*. Wiesbaden 2003 (= Wolfenbütteler Mittelalter-Studien 17), S. 247–268, bes. S. 247–251. Salomon de Caus stellte den Aufbau der Automaten aus den vier Elementen heraus, was die Grundlage für eine Parallelisierung mit der natürlichen Schöpfung ermöglichte. Vgl. Salomon de Caus: *Von gewaltsamen Bewegungen. Beschreibung etlicher, so wol nützlichen alß lustigen Machiner [...]*. Nachdr. d. Ausg. Frankfurt, Pacquart, 1615. Hannover 1977, S. 1r–3r.; Morel 1998, S. 116–121. Von Bedeutung war, dass die von Menschen gemachten Wunder auch als solche erkannt und nicht der göttlichen Wirkkraft zugeschrieben wurden. Die genaue Funktionsweise der Maschinen schien nur dem Herrscher bekannt zu sein, ihre Gesetze wurden bewusst geheim gehalten. So schien allein die Macht des Herrschers die letzte Ursache der staunenswerten Erfindungen zu sein und trat dadurch in Erscheinung. Vgl. Christian Horn: *Der aufgeführte Staat. Zur Theatralität höfischer Repräsentation unter Kurfürst Johann Georg II. von Sachsen*. Tübingen u. a. 2004 (= Theatralität 8), S. 106.
- ²² Vgl. Horst Bredekamp: *Der Mensch als „zweiter Gott“*. *Motive der Wiederkehr eines kunsttheoretischen Topos im Zeitalter der Bildsimulation* (1992). In: ders. 2007, S. 106–120, insbes.

nicht außer Acht gelassen werden, dass die realisierten Automaten dem Anspruch der Lebensnähe bei weitem nicht genügten. René Descartes weist entschieden darauf hin, dass die vom Menschen konstruierten Automaten der göttlichen Schöpfung weit unterlegen sind.²³ Dass in Gärten mit Automaten die göttliche Schöpfung imitiert werden sollte, ist am deutlichsten für den Park der Villa Medicea in Pratolino belegt.²⁴ In seiner Beschreibung des Gartens von Pratolino betont der Ingenieur Heinrich Schickhardt die überzeugende Lebensnähe der Vögel in der Grotte der Samariterin:

„[...] man höret auch ein Vogelgsang / als ob vielerley Vögel unter einander
singen / unnd sitzen die Vögel mit ihren rechten Farben / als ob sie lebten /
in diesem Gebürg hin und wider“.²⁵

Mit Verweis auf Descartes' Einschätzung zur mangelnden Lebensnähe von Automaten ist davon auszugehen, dass Schickhardt die Automaten nicht tatsächlich mit lebenden Vögeln verwechselt hatte, sondern sich des in Reiseberichten häufig verwendeten Lebendigkeitstopos bediente.

Die Verherrlichung des Herrschers als Demiurg ist damit evident und soll nicht eigens thematisiert werden. Wichtiger scheint es, zu prüfen, inwiefern das mechanistische Weltbild in den Automateninstallationen von Saint-Germain reflektiert wurde. Es soll untersucht werden, welche Analogien, die in der Frühen Neuzeit zwischen dem Kosmos und der menschlichen Welt, also zwischen göttlicher und menschlicher Schöpfung, hergestellt wurden, zur Anwendung kamen bzw. vorweggenommen wurden. Bislang wurde nicht berücksichtigt, dass Saint-Germain ein Ort der Auseinandersetzung mit

S. 108–114.

²³ Vgl. René Descartes. Abhandlung über die Methode des richtigen Vernunftgebrauchs und der wissenschaftlichen Wahrheitsforschung. Hrsg. von Ludwig Fischer. Leipzig 1938, S. 58–78.

²⁴ Vgl. Heikamp 1969 und Kurth 2011.

²⁵ Heinrich Schickhardt: Beschreibung einer Raiß, welche der Durchlechtig Hochgeborne Fürst und Herr, Herr Friderich Hertzog zu Württemberg unnd Teckh [...] Im Jahr, 1599 [...] in Italiam gethan. Tübingen 1603, fol. 52v. Vgl. hierzu auch Gottfried Boehm: Der Lobtopos des Lebendigen. Bildgeschichte und ästhetische Erfahrung. In: Joachim Küpper u. Christoph Menke (Hrsg.): Dimensionen ästhetischer Erfahrung. Frankfurt a.M. 2003, S. 94–112. Soweit nicht anders vermerkt wurde in den Zitaten die Orthografie des Originals übernommen.

aktuellen philosophischen Themen war, die hier aufgegriffen, verhandelt und weitergedacht wurden.

Daher ist ein weiteres zentrales Anliegen der Arbeit das Erforschen der Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Welt-, Staats- und Menschenbildern in den Automateninszenierungen von Saint-Germain-en-Laye. Es wird nicht nur der bis hierhin vernachlässigten Frage nachgegangen, welche theoretischen Modelle aufgegriffen und verhandelt wurden, sondern auch der Frage, welche Ziele hiermit verfolgt wurden.

Allgemein boten Automaten Anlass, einen Bezug zum zeitgenössischen organologischen Staatsmodell herzustellen.²⁶ Dies wurde zum einen durch das mechanistische Weltbild ermöglicht. Hiernach wurde sich der Aufbau und die Funktionsweise des menschlichen Körpers als Maschine vorgestellt, wodurch der künstliche Automatenkörper und der menschliche Körper miteinander vergleichbar wurden. Zum anderen wurde ausgehend von der christlichen Metaphorik, die Gemeinde der Gläubigen sei der Leib Christi, der Aufbau eines Staats als Körper imaginiert.²⁷ Hier übernahm der Herrscher als Kopf bzw. Seele des Staatskörpers die leitende Funktion. Die Untertanen erfüllten als Organe und Glieder die ihnen zugewiesenen Aufgaben und hatten sich dem Herrscher unterzuordnen. Dass Thomas Hobbes und René Descartes ihre Vorstellungen vom Staat bzw. vom menschlichen Körper als Maschine durch Automaten versinnbildlicht sahen, wurde in der Forschung bereits aufgearbeitet.²⁸ Wie Jurgis Baltrusaitis und Alex Sutter feststellten, wurde Descartes' mechanistisches Körpermodell vermutlich durch die Automaten von Saint-Germain inspiriert.²⁹ Dass Automaten zur Veranschaulichung des

²⁶ Vgl. Susanne Lüdemann: Körper, Organismus. In: Wörterbuch der philosophischen Metaphern. Hrsg. von Ralf Konersmann. 2., unveränd. Aufl. Darmstadt 2008, S. 168–182, hier S. 174–177.

²⁷ Vgl. Thomas Hobbes: Leviathan. Oder Stoff, Form und Gewalt eines kirchlichen und bürgerlichen Staates. Hrsg. von Iring Fetscher. 3. Aufl. Frankfurt a. M. 1989 (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 462), S. 5. Bereits im 12. Jahrhundert wurde der Begriff der „Korporation“ für weltliche und politische Gebilde verwendet. Man orientierte sich hier an der Vorstellung der christlichen Gemeinde als „Leib-Christi“. Vgl. auch Lüdemann 2008, S. 173f.

²⁸ Vgl. exemplarisch Horst Bredekamp: Thomas Hobbes visuelle Strategien. Der Leviathan. Urbild des modernen Staates. Werkillustrationen und Portraits. Berlin 1999 (= Acta humaniora: Schriften zur Kunstwissenschaft und Philosophie); Brian S. Baigrie: Descartes' scientific illustrations and „la grande mécanique de la nature“. In: Picturing knowledge. Historical and philosophical problems concerning the use of art in science. Hrsg. von Brian S. Baigrie. Toronto u. a. 1996, S. 86–134.

²⁹ Vgl. Jurgis Baltrusaitis: Anamorphoses ou perspectives curieuses. Paris 1955 (= Collection jeu savant 2), S. 36; Alex Sutter: Göttliche Maschinen. Die Automaten für Lebendiges bei Descartes, Leibniz, La Mettrie und Kant. Frankfurt a. M. 1988, S. 62.

Aufbaus eines Staats verwendet wurden, belegt die Illustration zweier Mühlen in Robert Fludds *Utriusque cosmi*. Es wird jeweils ein vertikal ausgerichtetes, sich drehendes Rad gezeigt, auf dem sich Soldaten bzw. eine Jagdszene vor einer Landschaft befinden. (Abb. 14).³⁰ Jutta Bacher interpretiert diese Mühlen als Weltmetapher der ewigen, sich wiederholenden kosmischen Bewegung. Die Figuren auf den Mühlen stünden für die gesamte Natur und ihre Lebewesen.³¹ Es lohnt sich also, zu verfolgen, inwiefern das organologische Staatsmodell vor dem Hintergrund mechanistischer Philosophie in den Grotten von Saint-Germain aufgegriffen und möglicherweise vorweggenommen wurde. Anknüpfend daran soll die Arbeit zeigen, dass die Automaten szenen Saint-Germains, die wie diese Mühlen menschliche Arbeit thematisierten, als Verdeutlichungsmodelle für das Leben im Staat und als Appell an die Untertanen, sich dem Herrscher unterzuordnen, verstanden wurden. Damit läge eine Weiterführung der Darstellung sich wiederholender Bewegungen des Kosmos und des Lebens vor, die das organologische Staatsmodell und mechanistische Weltbild einbezöge.

Darüber hinaus wird der Frage nachgegangen, welche Verbindung zwischen Bühnenspiel und Automateninszenierungen bestand, die die Anwendung der vielschichtigen Theatermetaphorik in Saint-Germain erlaubte. Im Automatentheater der Orpheus-Grotte wurden durch sich bewegende Figuren mehrere Szenen gezeigt. Neben der Szene mit Minerva und Merkur war zu sehen, wie der König und der Dauphin auf einem Schiff fahren und im Garten von Saint-Germain mit Höflingen flanieren.³² Außerdem gab es in der Neptun-Grotte eine Miniaturschmiede sowie einen bronzenen Bacchus, der in der

³⁰ Vgl. Jutta Bacher: Die Emanzipation der Mechanik und ihr Verhältnis zur Ars, Scientia und Philosophia. In: Hans Holländer (Hrsg.): Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert. Berlin 2000, S. 519–555, hier S. 549.

³¹ Vgl. ebd., S. 549.

³² Martin Zeiller schreibt, er habe gesehen „[...] wie der König / mit den Fürsten / vnnd Auffwartern / auff einem Schiffe fährt [...]“. Martin Zeiller u. Matthäus Merian: Topographia Galliae, Oder Beschreibung und Contrafaitung der vornehmsten, und bekantisten Oerter, in dem mächtigen [...] Königreich Franckreich. Bd. 1. Franckfurt a. M. 1655, S. 84. Johann Heinrich Schöndörffer benennt „das Schloß S. Germain, den König sampt dem Printzen vom Geblüt / und andere vom Hof“. Johann Heinrich Schöndörffer: Ein Hofmeister nach Franckreich oder merckwürdige Nachricht, was die Teutschen in Franckreich sehen und lernen können. Nürnberg 1674, S. 405.

Perseus-Grotte auf einem Fass saß (Abb. 15).³³ Ausströmendes Wasser trieb verschiedene kleine Automateninstallationen an, die unter anderem menschliche Arbeit darstellten. John Evelyn zählt folgende Szenen auf: „[...] mills; hermitages; men fishing; birds chirping; and many other devices“.³⁴

Die Darstellung von König und Dauphin geben neben der Thematisierung menschlicher Arbeit Anlass für die Vermutung, dass auf der kleinen Bühne der Grottentheater Bezüge zur Welttheater-Metapher hergestellt wurden. Der Staat Frankreich wurde im Mikrokosmos der Grotteninszenierungen abgebildet.³⁵ Wie Heinz Schütz am Beispiel von Pedro Calderón de la Barca's Fronleichnamsspiel *El Gran Teatro del Mundo* zeigt, konnte die Verwendung der *Theatrum mundi*-Metapher als Rechtfertigung der Ständeordnung und als Appell, die eigene gesellschaftliche Position in der bestehenden Herrschaftsordnung als unveränderbar zu akzeptieren, verstanden werden.³⁶ Letztlich sollte der Wille des Zuschauers, sich gehorsam seinem Schicksal zu ergeben, gestärkt werden. Auf dieser Basis begründet sich die Interpretation der Grottentheater von Saint-Germain als Spiegel der Gesellschaftsordnung mit Platz zuweisender Funktion.

Von der Annahme ausgehend, dass Orpheus ein Repräsentant des zukünftigen Königs war und die Tierfiguren die Untertanen verkörperten, ist zu vermuten, dass die Orpheus-Gruppe ebenfalls das höfische Leben reflektierte. In der Orpheus-Grotte erhielt

³³ Vgl. John Evelyn: *The diary of John Evelyn*. Bd. 1. Hrsg. von Austin Dobson. London 1996. (= *Great British diarists*), S. 84 und Tourrasse 1924, S. 84.

³⁴ Evelyn 1996, S. 84.

³⁵ Die verschiedenen Ausprägungen der Metapher haben gemeinsam, dass die Welt als Bühne für den Menschen aufgefasst wird, der selbst als von Gott eingesetzter Schauspieler erscheint und dessen Lebensweg bis zu einem gewissen Grad vorherbestimmt ist. Platon spricht von allen Geschöpfen als Drahtpuppen in der Hand der Götter. Platon: *Sämtliche Werke*. Bd. 6, *Nomoi*. Übersetzt von Hieronymus Müller, hrsg. v. Walter F. Otto und Ernesto Grassi. Hamburg 1959. (= *Griech. Phil.* Bd. 7), Buch 1, 644, S. 28f.; Francisco de Quevedo greift das antike Bild auf: „Vergiß nicht, daß das Leben Schauspiel ist / Und diese ganze Welt die große Bühne / [...] / Vergiß auch nicht, daß Gott das ganze Spiel / Und seinen weitgedehnten Gegenstand / In Akte ordnete und selbst erfand [...]“. Ders.: *Ausgewählte Gedichte*. Hrsg. u. übers. v. B. Rosenthal. Frankfurt a. M. 1954, S. 74. Zur Verbreitung des Topos in der Frühen Neuzeit vgl. Peter Rusterholz: *Theatrum vitae humanae*. Funktion und Bedeutungswandel eines poetischen Bildes. *Studien zu den Dichtungen von Andreas Gryphius, Christian Hofmann von Hoffmannswaldau und Daniel Casper von Lohenstein*. Zugl.: Zürich, Univ., Diss., 1966. Berlin 1970 (= *Philologische Studien und Quellen* 51).

³⁶ Vgl. Heinz Schütz: *Barocktheater und Illusion*. Zugl.: München, Univ., Diss., 1982. Frankfurt a. M. u. a. 1984 (= *Europäische Hochschulschriften: Reihe 30, Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften* 15), S. 64f.

der Orpheus-Automat eine zentrale Position dadurch, dass er von zahlreichen Tieren umgeben war, die sich nach seiner Musik richteten und den Anschein erweckten, als neigten sie sich ihm zu.³⁷ In dieser Arbeit wird erstmals die These aufgestellt, dass in der Orpheus-Szene höfische Interaktion thematisiert und reflektiert wurde. Die Inszenierung veranschaulichte damit die Macht des Königs und seine herausgehobene Stellung auf der Grundlage seiner Dignität.³⁸ Die höfische Gesellschaft war in ihrer Kommunikation auf den König ausgerichtet und stimmte ihre verbale und gestische Kommunikation auf diesen ab.³⁹

Nicht nur der Aufbau und die Funktion des Staates, sondern auch des ganzen Kosmos wurden in den Grotteninszenierungen thematisiert. Zur Veranschaulichung der Ordnung und der Bewegung des Kosmos wurden in der Frühen Neuzeit musizierende Automaten und Wasserorgeln eingesetzt, da man in ihnen eine Verbindung zur Sphärenharmonie sah. Die Perfektion der göttlichen Schöpfung wurde unter anderem durch Modelle wie dem Weltenmonochord von Robert Fludd (Abb. 16) und der Weltorgel von Athanasius Kircher (Abb. 17) verdeutlicht.⁴⁰ Musikinstrumente als Metapher der göttlichen Schöpfung boten sich an, da die Schöpfung als harmonische Komposition verstanden wurde, die mithilfe mathematischer Gesetze zu entschlüsseln sei. Musik folgte ebenfalls mathematischen Gesetzen der Proportion und Ordnung und wurde als

³⁷ „Orphée avec sa lyre fait sortir toutes sortes de bestes sauvages, qui s'arrestent à l'entour de luy, & les arbres fléchissent & s'inclinent [...]“. Gilbert Saulnier Du Verdier: *Le voyage de France* [du P. Claude de Varennes], dressé pour la commodité des François et estrangers [...]. Paris 1673, S. 241.

³⁸ Zur Dignität vgl. Vgl. Ernst H. Kantorowicz: *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*. 2. Aufl. München 1990, S. 415–432; Ralph E. Giesey: *Le roi ne meurt jamais. Les funérailles royales dans la France de la Renaissance*. Paris 1987 (=Nouvelle bibliothèque scientifique); Carlo Ginzburg: *Repräsentation. Das Wort, die Vorstellung der Gegenstand* (1992). In: ders.: *Holzäugen. Über Nähe und Distanz*. Hrsg. von Renate Heimbucher. Berlin 1999. 97–121, hier S. 97ff.

³⁹ Vgl. Norbert Elias: *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*. Mit einer Einleitung. *Soziologie und Geschichtswissenschaft*. Neuwied 1969 (= *Soziologische Texte* 54), S. 159.

⁴⁰ Vgl. Robert Fludd: *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia*. In duo volumina secundum cosmi differentiam divisa. 2 Bde. Oppenheimii 1617–1619. Der Weltenmonochord wird im Kapitel *Musica mundana* im ersten Buch beschrieben. Vgl. auch Christina Boenicke: *Das zehnte Buch der Musurgia universalis: Traditionelle und moderne Einflüsse im musikalischen Weltbild Kirchers*. In: Markus Engelhardt u. Michael Heinemann (Hrsg.): *Ars magna musices – Athanasius Kircher und die Universalität der Musik*. [Vorträge des Deutsch-Italienischen Symposiums aus Anlass des 400. Geburtstages von Athanasius Kircher (1602–1680)]. Rom, Deutsches Historisches Institut, 16.–18. Oktober 2002]. Laaber 2007 (= *Analecta musicologica* 38), S. 93–112.

Möglichkeit betrachtet, die Harmonie göttlicher Schöpfung zu Gehör zu bringen. Zudem wurde in Anlehnung an den Neoplatonismus davon ausgegangen, dass harmonische Musik die als Ideal gesetzte kosmische Ordnung auf den Körper und die Seele des Menschen übertragen kann. Darüber hinaus sei sie in der Lage, diese in Ordnung und Gleichklang zu bringen.⁴¹ Doch nicht nur der Mensch, sondern auch alles andere, was sich auf der Erde befindet, sah man von der kosmischen Harmonie beeinflusst. Dies galt auch für ein soziales Konstrukt wie den Staat, in dem eine friedliche Ordnung hergestellt werden sollte, die sich in Abhängigkeit zur Sphärenharmonie befände. Im französischen höfischen Festwesen des 16. Jahrhunderts wurde ganz konkret versucht, durch die Mittel der Musik die Sphärenharmonie zu imitieren und dazu zu verwenden, die Zuhörer zur Akzeptanz der Staatsordnung zu bewegen.⁴²

Am Beispiel der Wasserorgel der Villa d' Este in Tivoli haben Marcello Fagiolo und Maria Luisa Madonna gezeigt, dass auch in Gärten um 1600 eine Auseinandersetzung mit der neoplatonischen Vorstellung von der Weltharmonie stattfand.⁴³ Dabei ist nicht nur die Orgel selbst zu berücksichtigen, sondern auch die Orpheus- und Apoll-Darstellungen an der Schauarchitektur, denn ihre zauberhafte Musik versinnbildlichte die harmonische Sphärenmusik (Abb. 19, 20, 21, 22 und 23). Von Daniel Pickering Walker wurde Orpheus als wichtigste Figur zur Verdeutlichung der neoplatonischen Vorstellungswelt herausgestellt.⁴⁴ Mit Bezug hierauf soll gezeigt werden, dass auch im Garten von Saint-Germain eine Auseinandersetzung mit neoplatonischen Ideen stattfand, wobei die Orpheus-Inszenierung besondere Berücksichtigung erfährt. Mehr noch, es soll belegt werden, dass Heinrich IV.

⁴¹ Vgl. Daniel Pickering Walker: Orpheus the Theologian and Renaissance Platonist. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 16 (1953), S. 100–120 und John Warden: Orpheus and Ficino. In: John Warden (Hrsg.): *Orpheus. The metamorphoses of a myth*. Toronto 1982, S. 85–110.

⁴² Vgl. Frances Amelia Yates: Dramatic religious processions in Paris in the late sixteenth century. In: *Annales musicologiques*. Hrsg. von Société de musique d'autrefois. Bd. 2. 1954, S. 215–270. Zum Stellenwert Ficinos im französischen Festwesen der Renaissance vgl. Thomas M. Greene: Magic and festivity at the Renaissance court. The 1987 Josephine Waters Bennett lecture. In: *Renaissance quarterly* 40 (1987) H. 4, S. 636–659.

⁴³ Vgl. Marcello Fagiolo u. Maria Luisa Madonna: La Fontana dell' Organo in Villa d' Este. In: Marina Cogotti u. Francesco Paolo Fiore (Hrsg.): *Ippolito II d'Este. Cardinale, principe, mecenate. Atti del convegno*. [Villa d' Este a Tivoli, 13–15 maggio 2010, celebrazioni del Cinquecentenario della nascita di Ippolito II d'Este, 1509–2009]. Roma 2013, S. 315–366, hier S. 322.

⁴⁴ Vgl. Walker 1953.

die Automateninszenierung dazu verwendete, die harmonische Ordnung im Königreich Frankreich herzustellen.

2 Die Grottenautomaten im königlichen Garten Heinrichs IV.

2.1 Gärten mit Automateninszenierungen in der Forschung

Bislang wurde in der Forschungsliteratur zu Gärten mit Automaten vor allem verhandelt, dass sich hier der Herrscher mithilfe der technischen Erfindungen ehren ließ.⁴⁵ Es wurde gezeigt, dass Automaten im Gartenraum ähnlich wie in fürstlichen Sammlungen das wissenschaftliche Interesse des Herrschers und seine finanziellen Mittel vor Augen führten.⁴⁶ Der Garten der Frühen Neuzeit reflektierte die Möglichkeiten des Menschen, die Natur durch Technik und Wissenschaft zu beherrschen. Darüber hinaus zeigte sich der Fürst selbst als Beherrscher der Natur. Grotten mit Automaten wurden als Orte berücksichtigt, an denen sich das Lob der Naturbeherrschung am eindringlichsten manifestierte.⁴⁷ In den künstlichen Grotten und durch die Automaten wurde er als Demiurg der Welt des Künstlichen gefeiert, wobei die Automatenfiguren als zweite Schöpfung überhöht wurden.⁴⁸ Die Basis für den Vergleich zwischen Schöpfergott und schöpfendem Fürsten bot das mechanistische Weltbild. In der Kunsttheorie der Renaissance existierte die Annahme, der Kosmos sei ein durch Zahlen generiertes Gebilde, das sich nach harmonischen Regeln zusammensetze, wobei alles in ihm Befindliche von ausgewogenen Proportionen bestimmt sei. Mechanische Uhren versinnbildlichten durch die Bewegung des Räderwerks die Gestirnsbewegungen und veranschaulichten den Aufbau

⁴⁵ Vgl. Heikamp 1969, S. 14–34; Lazzaro 1990, S. 8–19 u. 137–150; Rietzsch 1987, S. 6; Zangheri 1990, S. 55 und Kurth 2011, S. 21–47.

⁴⁶ Vgl. Daston / Park 2002, S. 341–354; Bredekamp 2007b und Steyer 2013.

⁴⁷ Vgl. Blumenberg 1957; Heikamp 1969 und Remmert 2008.

⁴⁸ Hierbei war es wichtig, dass die von Menschen gemachten Wunder auch als solche wahrgenommen wurden und nicht als göttliches Wunder missverstanden wurden. Die genaue Funktionsweise der Maschinen schien nur dem Herrscher bekannt zu sein, ihre Gesetze wurden bewusst geheim gehalten. So erschien es den Zuschauern, als sei allein die Macht des Herrschers die letzte Ursache der staunenswerten Erfindungen. Vgl. Horn 2004, S. 106; Blumenberg 1957; Morel 1998, S. 116–121; Franke 2003, S. 247–251. Salomon de Caus behauptet, Maschinen und Automaten seien aus den vier Elementen aufgebaut. Hierdurch wird eine Parallelisierung mit der natürlichen Schöpfung möglich, die nach zeitgenössischer Vorstellung ebenfalls aus den vier Elementen aufgebaut ist. Vgl. de Caus 1977, fol. 1r–3r.

und die Funktion der Weltmaschine.⁴⁹ Die Anwendbarkeit der Maschinenmetapher bezog sich auf den Kosmos und die Erde und damit unter anderem auf Lebewesen, den menschlichen Körper und den Staat. Voraussetzung für diese Analogiebildung zwischen Mikro- und Makrokosmos war die Vorstellung, diese Gebilde könnten auf zwei als wesentlich gedachte Bedingungen reduziert werden: Sie sind zusammengesetzt aus einzelnen Teilen und unterliegen den unveränderlichen Gesetzen der Bewegung.⁵⁰ Gott wurde als Künstlerringenieur und universaler Uhrmacher bezeichnet.⁵¹ Daraus wurde folgendes geschlussfolgert: Wenn die Welt wie eine Maschine aufgebaut ist und funktioniert, so muss auch der Mensch theoretisch in der Lage sein, die göttliche Schöpfung zu imitieren.

Ein weiteres zentrales Thema der Forschung ist, zu erörtern, inwiefern Automaten der Frühen Neuzeit Lebendigkeit zugesprochen wurde und sie als Möglichkeit erachtet wurden, Leben zu simulieren.⁵² Ausgangspunkt hierfür ist der frühneuzeitliche Ansatz, Bewegung aus eigenem Antrieb als wichtigstes Kriterium für Lebendigkeit zu betrachten. Dass auch in Gärten mit Automaten die göttliche Schöpfung imitiert werden sollte, ist am

⁴⁹ Vgl. Vgl. Jörg Jochen Berns: Sakralautomaten. Automatisierungstendenzen in der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Frömmigkeitskultur. In: Grubmüller/Stock 2003, S. 197–222; Klaus Maurice u. Otto Mayr (Hrsg.): Die Welt als Uhr. Deutsche Uhren und Automaten 1550–1650. [Katalog; Ausstellung im Bayerischen Nationalmuseum; München 15. April–30. September 1980]. München 1980; Otto Mayr: Uhrwerk und Waage. Autorität, Freiheit und technische Systeme in der frühen Neuzeit. München 1987 und Hanno Möbius u. Jörg Jochen Berns: Die Mechanik in den Künsten. Studien zur ästhetischen Bedeutung von Naturwissenschaft und Technologie. Marburg 1990.

⁵⁰ Vgl. Barbara Stollberg-Rilinger: Der Staat als Maschine. Zur politischen Metaphorik des absoluten Fürstenstaats. Zugl.: Köln, Univ., Diss., 1985. Berlin 1986 (= Historische Forschungen 30), S. 22–36 und Bredekamp 2007a. Zur Genese des frühneuzeitlichen Maschinen-Begriffs vgl. Popplow 1993; ders. 2002 und Lazardzig 2006.

⁵¹ Vgl. Bredekamp 2007a, S. 108–114.

⁵² Die ästhetische Lebendigkeit war in der Malerei der frühen Neuzeit ein wichtiges Kriterium von Qualität. So schreibt Alberti: „Die Malerei birgt in sich eine göttliche Kraft (*in se vim admodum divinam habet*) und leistet nicht nur, was man der Freundschaft nachsagt, die abwesende Menschen gegenwärtig macht; vielmehr läßt sie die Verstorbenen nach vielen Jahrhunderten noch wie lebend erscheinen (*defuntus longa post saecula vivibus exhibeat*), so daß sie mit großer Bewunderung für den Künstler und mit viel Genuß wiedererkannt werden“. Leon Battista Alberti: Über die Malkunst. Hrsg. von Oskar Bätschmann. Darmstadt 2002, S. 101. Vgl. hierzu Christiane Kruse: Ars latet arte sua. Zur Kunst des Kunstverbergens im Barock. In: Ulrich Pfisterer (Hrsg.): Animationen, Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen. Berlin: 2005, S. 95–113. Ästhetische Lebendigkeit ist auch in Vasaris Künstlerbiographie ein herausragendes Merkmal für die Qualität eines Kunstwerkes. Vgl. Fredrika Herman Jacobs: The living image in Renaissance art. Cambridge u. a. 2005, S. 26–46.

ausführlichsten für den Park der Villa Medicea in Pratolino belegt.⁵³ Dies lässt sich durch die zeitgenössische Beschreibung *Delle maravigliose Opere di Pratolino* von Francesco de' Vieri nachvollziehen. Hier wird der Vergleich zwischen den Installationen in Pratolino, dem Großherzogtum Toskana sowie dem himmlischen Paradies gezogen:

„Et a fine, che di qui ancora apparisca, come Pratolino sia vn' ritratto prima di vna Republica ben gouernata quaggiu in terra, & poi della sopraceleste, & diuina: in quanto egli ci significata la bellezza dell' animo similitudine delle bellezze del superno Paradiso, & di quelle delle Republiche sono regali“.⁵⁴

In diesem Zitat klingt deutlich an, dass der Erbauer Franz de' Medici im Gartenraum eine Imitation der göttlichen Schöpfung umsetzen wollte. Doch nicht die irdischen Geschöpfe dienen de' Vieri hier als Vergleich, sondern er parallelisiert die Erfindungen des Parks mit dem Paradies. Dadurch wird das Lob des Parks und die Überhöhung des Fürsten als zweiter Gott noch gesteigert.

In der Guidenliteratur wurde die vermeintliche Lebendigkeit der Automaten zum verbreiteten Topos. In seiner Beschreibung des Gartens von Pratolino betont der Ingenieur Heinrich Schickhardt die überzeugende Lebensnähe der Vögel in der Grotte der Samariterin:

„Darbey in einem Eck sitzt ein Sackpfeiffer / der pfeiff / man höret auch ein Vogelgsang / als ob vielerley Vögel unter einander singen / unnd sitzen die Vögel mit ihren rechten Farben / als ob sie lebten / in diesem Gebürg hin und wider“.⁵⁵

Mithilfe von Automatenkonstruktionen die Funktionsweise des Körpers zu erfahren und zu simulieren, war ein wichtiges Thema der Frühen Neuzeit.⁵⁶ Das folgende Zitat aus

⁵³ Vgl. Heikamp 1969 und Kurth 2011.

⁵⁴ Francesco de' Vieri: *Discorsi di M. Francesco de' Vieri, detto il verino secondo, cittadino fiorentino, delle maravigliose opere di Pratolino et d'amore*. Firenze 1587, S. 8.

⁵⁵ Schickhardt 1603, fol. 52v. Vgl. hierzu auch Boehm 2003.

⁵⁶ Vgl. Horst Bredekamp: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kustkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*. Berlin 1993 (= Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek 41), S. 48; Blumenberg 1957; Kurt Flasch: *Ars imitatur naturam. Platonischer Naturbegriff und*

de' Vieris Beschreibung Pratinos belegt, dass es offenbar zu einer ernsthaften philosophischen Auseinandersetzung mit den Bedingungen von Lebendigkeit und den konkreten Möglichkeiten, künstliches Leben zu erzeugen, kam:

„Quanto al secondo punto, mirabili, et stupende furon reputate (per fami di qui) le statue di Dedalo, le quali si muoueano, da per loro senza fermarsi: come racconta Aristotele nel primo dell' Anima al testo quarantaquattresimo, prendendo cio da Filippo authore di Commedie, et se ne serve questo nostro Filosofo a esporci, come Democrito volesse, che l' anima mouendo prima se stessa, mouesse il corpo, e il modo era questo, che si come la Venere di Dedalo si muouea, perche si v' era dentro dell' argento viuo, il quale mouendosi, muouea la statua, che era di legno, cosi l' anima de' viuenti mouendo se stessa la quale e racchiusa in questo corpo, ancor muoue questo stesso“.⁵⁷

Die Bereitschaft, den Automatenkonstruktionen eine Form von Lebendigkeit zuzusprechen, wurde durch ihren Ausstellungsort begünstigt. Grotten wurden unter anderem als Mutterhöhlen und Geburtsstätten verstanden.⁵⁸ Einer der wichtigsten Grottenbauer Frankreichs war Bernard Palissy, der Grotten mit naturnahen Plastiken von Tieren und Pflanzen ausschmückte. Bei seiner Arbeit bezog er sich auf die Alchemie und verglich die Entstehung der Figuren mit dem göttlichen Schöpfungsvorgang.⁵⁹ Auch die Erfindungen

mittelalterliche Philosophie der Kunst. In: ders. (Hrsg.): Parusia. Studien zur Philosophie Platons und zur Problemgeschichte des Platonismus. Festgabe für Johannes Hirschberger. Frankfurt a.M. 1965, S. 265–306 und Herbert Heckmann: Die andere Schöpfung. Geschichte der frühen Automaten in Wirklichkeit und Dichtung. Frankfurt a.M. 1982, insbes. S. 165ff. Der wissenschaftlichen Definition von Leben in der Frühen Neuzeit ist mit Aristoteles näher zu kommen, der zeitgenössisch stark rezipiert wurde. Vgl. Klaus Corcilius: Streben und Bewegen. Aristoteles' Theorie der animalischen Ortsbewegung. Zugl.: Berlin, HU., Diss., 2005. Berlin 2008 (= Quellen und Studien zur Philosophie), S. 33. Aristoteles: Über die Seele. Übers. und hrsg. von Willy Theiler. München 1968. (Rowohlts Klassiker der Literatur und der Wissenschaft; Griechische Philosophie, Bd. 12), Buch 2, 413a, S. 37. Aristoteles: Werke in deutscher Übersetzung. Bd. 2, Physikvorlesung. Übersetzt von Hans Wagner, hrsg. v. Hellmut Flashar. 3. Aufl. Darmstadt 1979. Buch 2, 192b, S. 32f. und Gregor Schiemann: Natur, Technik, Geist. Kontexte der Natur nach Aristoteles und Descartes in lebensweltlicher und subjektiver Erfahrung. Berlin, New York 2005 (= Quellen und Studien zur Philosophie 68), S. 27–87.

⁵⁷ de' Vieri 1587, S. 57f.

⁵⁸ Vgl. Morel 1998, S. 49–57.

⁵⁹ Palissys Grottenentwürfe sahen Tierfiguren vor, die mit einem speziellen Verfahren hergestellt wurden. Mithilfe von Naturabgüssen wurden die Form und Oberflächentextur von Schlangen, Eidechsen, Fischen, Fröschen und anderen Tieren exakt abgenommen und in Terrakotta nachgebildet.

von Pratolino standen in Verbindung zur Alchemie und zum Bild des Fürsten als Schöpfer und Wissenschaftler. Franz de' Medici, der Bauherr Pratolinos, war Alchemist und begeisterter Amateur der Naturwissenschaften.⁶⁰

Allerdings sind die Grotten von Saint-Germain formal weit von den naturnahen Höhlen Italiens entfernt und deutlich architektonisch gegliedert. Die künstliche Umgebung, in der die Automatenzenen vorgeführt wurden, mögen trotzdem die Bereitschaft gefördert haben, die Automaten als lebendig zu betrachten. Udo Friedrich zeigt, dass im mittelalterlichen Roman der Kluft zwischen dem Wunsch, durch Automaten die Natur nachzuahmen und dem tatsächlich vorhandenen Unvermögen, dieses zu erreichen, dadurch begegnet wurde, dass die auftretenden Automaten in einen künstlichen Raum verortet wurden. Er zieht mittelalterliche Romane, in dem die Automaten in einem idealisierten höfischen Raum präsentiert werden, der wiederholt als irdisches Paradies bezeichnet wird, zum Vergleich heran.⁶¹ Friedrich spezifiziert diese Räume:

„Meist handelt es sich um Sonderräume, die aus kostbaren natürlichen Werkstoffen sich aufbauen und übernatürliche Wirkungen hervorbringen“.⁶²

Anschließend wurde die Form mit Emaille überzogen und erhielt durch ihre glänzende und farbige Oberfläche eine starke Naturnähe. Palissy vergleicht das Brennen und Entstehen seiner Keramik mit dem Schöpfungsprozess, der sich zeitgenössischen Theorien zufolge bei der Bildung von Edelmetallen und Kristallen im Schoß der Mutter Natur vollziehe. Seine Arbeit sah er als Vervollkommnung der Natur. Vgl. Bernard Palissy: *Recepte véritable*. Hrsg. von Keith Cameron. Genève 1988 (=Textes littéraires français 359) und Andrea Klier: *Fixierte Natur. Naturabguss und Effigies im 16. Jahrhundert*. Teilw. zugl.: Berlin, Univ., Diss., 1997. Berlin 2004, S. 92–103.

⁶⁰ Im *Palazzo Vecchio* in Florenz richtete sich Franz I. de' Medici ein *Studiolo* ein, das als Studierzimmer und privates Museum diente. Hier wurden – ähnlich wie in einer Kunstkammer – verschiedene Objekte zusammengetragen und erforscht. Hinter reich bemalter Dekoration und einer Vielzahl von Gemälden verborgen befanden sich die Sammlungsobjekte in Wandschränken. Sie gehörten zum privaten Besitz Franz', der hier abgeschieden und diskret arbeitete. Vgl. Luciano Berti: *Il principe dello studiolo. Francesco I dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino*. Pistoia 2002 (=Varianti 2) und Arthur MacGregor: *Die besonderen Eigenschaften der „Kunstkammer“*. In: Andreas Grote (Hrsg.): *Macrocosmos in microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*. Opladen 1994 (=Berliner Schriften zur Museumskunde 10), S. 61–106, hier S. 64f. Zur Entwicklung des fürstlichen *studiolo* in Italien vgl. Wolfgang Liebenwein: *Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600*. Zugl.: Frankfurt a.M., Univ., Diss., 1974. Berlin 1977 (=Frankfurter Forschungen zur Kunst 6).

⁶¹ In dem *liet von Troye* von Herbort von Fritzlâr heißt es von dem Automatenaal, in dem sich bewegende Plastiken befinden, er erscheine dem Eintretenden wie ein Paradies. Vgl. Herbort von Fritzlâr: *Herbort's von Fritzlâr liet von Troye*. Hrsg. von Ge Karl Frommann. Nachdr. d. Ausg. Quedlinburg u. Leipzig, 1837. Amsterdam 1966., V. 9226f.

⁶² Udo Friedrich: *Mittelalterliche Automatisierung*. In: Grubmüller/Stock 2003, S. 91–114, hier S. 95.

Ulrich spricht von einem „höfischen Kunstkosmos“, in dem Automaten wie z. B. mechanische Vögel in Konkurrenz zur Genesis träten.⁶³ In Anlehnung hieran können auch die Grotten, in denen die realisierten Automaten ihren Platz fanden, als „Kunstkosmos“ bezeichnet werden. Ihre Bewegungen und Geräusche waren nicht perfekt und der Schöpfung Gottes offensichtlich unterlegen. Durch die Abgrenzung von der realen Welt mussten die Erfindungen sich nicht einem direkten Vergleich mit dem Original aussetzen.

Im Zentrum der Forschung der letzten über einhundert Jahre stand vor allem die Rekonstruktion der Baugeschichte und des Aufbaus des Gartens von Saint-Germain unter besonderer Berücksichtigung der Grotteninszenierungen.⁶⁴ Die Untersuchungen basieren auf bildlichen Quellen wie Bauplänen, Ansichten und historischen Reiseberichten, in denen der Garten beschrieben wurde. Die wichtigsten bildlichen Darstellungen, die Aufschluss über die ursprüngliche Gestaltung des Parks geben, sind die zwischen 1622 und 1624 entstandene Stichserie der Brunnen und Grotten von Abraham Bosse, die auf Vorzeichnungen von Tommaso Francini beruht, und die Gesamtansichten des Parks von Claude Chastillon (um 1615), Michel Lasne und Alessandro Francini (zwischen 1614 und 1617) sowie Abraham Bosse und Tommaso Francini (1623–24) (Abb. 1, 24 und 25). Es wurden Verbindungen zwischen zeitgleich entstandenen fürstlichen Gärten mit Automatentheatern und veröffentlichten Maschinenbüchern gesucht, die vorbildhaft für die Automaten von Saint-Germain oder umgekehrt von Saint-Germain geprägt gewesen sein könnten. Dabei wurde festgestellt, dass die Automaten und Wasserorgeln der Antike eine wichtige Vorbildfunktion einnahmen.⁶⁵ Daneben wurde versucht, Saint-Germain in die Tradition der Gartenkunst um 1600 einzuordnen und mit der Entwicklung der italienischen und französischen Grottenkunst in Beziehung zu setzen.⁶⁶ Dabei stellte sich eine besondere Abhängigkeit vom Park der Villa Medicea in Pratolino heraus, die mit dem engen kulturellen Austausch der Höfe in Florenz und Frankreich zu begründen ist. Der Dialog der Höfe bestand nicht erst seit der Hochzeit Heinrichs IV. mit Maria de' Medici,

⁶³ Vgl. ebd. S. 92–99.

⁶⁴ Vgl. Normand 1897; Tourrasse 1924; Mousset 1930, S. 32–41; Miller 1977 und Weber 1985, S. 1 u. 258ff.

⁶⁵ Vgl. Franke 2003, S. 261f.

⁶⁶ Vgl. Miller 1977 und Weber 1985, S. 1 u. 258ff.

sondern war schon zuvor durch die Hochzeit Heinrichs II. mit Katharina de' Medici hergestellt worden. Als Beleg für die Abhängigkeit von den Inventionen Pratolinos kann der Umstand gewertet werden, dass Ferdinand I. de' Medici die Brunnenmeister Alessandro und Tommaso Francini sowie Materialien zur Ausgestaltung der Grotten nach Frankreich schickte.⁶⁷

Eine ausführliche ikonografische Deutung der Grotteninszenierungen ist dagegen ebenso wenig unternommen worden wie der Versuch, zu klären, welche konkreten politischen Interessen Heinrich IV. zu dem kostspieligen Bau motivierten. Es wurde nicht gewürdigt, welche außergewöhnliche Bedeutung der Garten für die Inszenierung des Königs, der Königin und des Dauphins besaß. Wurde allgemein festgestellt, dass in Automateninstallationen eine Auseinandersetzung mit dem mechanistischen Weltbild sichtbar wurde, erfolgte dies im Fall von Saint-Germain nur am Rande. Als wichtigster Hinweis seien hier Jurgis Baltrusaitis und Alex Sutter genannt, die festgestellt haben, dass Descartes' mechanistisches Körpermodell vermutlich durch die Automaten von Saint-Germain inspiriert wurde.⁶⁸ Die Reflexion der Vorstellung von der Welt als Maschine und die Konsequenzen für die Bilder vom Staat und vom lebenden Körper sollen in dieser Arbeit erstmals ausführlich berücksichtigt werden.

Als wichtigste Veröffentlichung über die Grottentheater Saint-Germains der jüngsten Zeit sei der Ausstellungskatalog *Le Château-Neuf de Saint-Germain-en-Laye* genannt. Das große Verdienst des Katalogs ist, dass bislang nur am Rande beachtete Bilddokumente und Manuskripte abgedruckt und somit einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden. Außerdem konnten durch die Auswertungen dieser Quellen weitere Details der Automateninszenierungen und Grottengestaltung aufgedeckt werden.

War es bislang so, dass Reiseberichte und bildliche Darstellungen vor allem dazu dienten, die Inszenierungen und Ausstattung der Grotten aufzuarbeiten, soll der Fokus dieser Arbeit ein anderer sein. Das Material dient als Grundlage der Untersuchung der Herrscherrepräsentation des Erbauers Heinrichs IV., Maria de' Medicis und des Dauphins

⁶⁷ Vgl. Mousset 1930, S. 32–41. Thomas Platter bemerkt, dass der Großherzog von Florenz Materialien nach Paris schickte: „Man zeigt mir auch noch ein sehr grossen vorrhat mitt bergsteinen, muschlen, corallen unndt allerhandt meer gewegs, die ihr königl[ichen] mayestet vom großhertzog von Florentz zugeschickt warden, noch andere gewölber darmit zezieren“. Platter 1968, Bd. 2, S. 891.

⁶⁸ Vgl. Baltrusaitis 1955, S. 36 und Sutter 1988, S. 62.

Ludwig, dem späteren Ludwig XIII. Ausgangspunkt hierbei ist die These, dass sich die königliche Familie als Automaten repräsentieren ließ. Mehrere Automaten in Gestalt antiker Gottheiten sind hierbei als mythologische Repräsentationen zu betrachten.

Darüber hinaus soll anhand zeitgenössischer Welterklärungsmodelle wie dem mechanischen Weltbild, dem organologischen Staatsmodell und der *Theatrum mundi*-Metapher gezeigt werden, dass in Saint-Germain diese Analogien verhandelt worden sind. Saint-Germain wird als Ort gezeigt, an dem sich das philosophische und wissenschaftliche Interesse des Königs nicht nur offenbart, sondern instrumentalisiert wird, um politische Botschaften zu vermitteln.

2.2 Die Verwendung von Gartenbeschreibungen als historische Quelle

Die Guiden, in denen der Garten von Saint-Germain beschrieben wird, bilden neben der Stichserie von Abraham Bosse und den Ansichten des Parks eine wichtige Quelle der Untersuchung. Bei Reisebeschreibungen handelt es sich um eine literarische Gattung mit eingeschränktem Wahrheitsanspruch, weshalb sie mit entsprechender Umsicht gelesen werden müssen. Inwiefern sie als historische Quelle zur Klärung der Fragestellungen verwendet werden können, wird im Folgenden geklärt.

Üblicherweise entstanden Gartenbeschreibungen von Saint-Germain auf Reisen, die die Autoren unternahmen. Die Herausgabe einer Einzelbeschreibung eines Gartens bildete eher die Ausnahme, vielmehr war es so, dass in Guiden neben Gärten auch Schlösser, Bibliotheken, Kirchen, private und universitäre Sammlungen und andere Sehenswürdigkeiten eines Landes berücksichtigt wurden. Die *Grand Tour* und Kavaliersreise hatten ihren Höhepunkt in der Zeit zwischen 1600 und 1750.⁶⁹ Die Motivation zum

⁶⁹ Der Begriff *Grand Tour* erschien vermutlich das erste Mal im Reisebericht Richard Lassels: *The voyage of Italy, or a compleat journey through Italy*. Paris u. London 1670. Lassels ist in der Sekundärliteratur als typischer Reisender des 17. Jahrhunderts bekannt, der junge Adelige auf ihren Reisen begleitete. Er besaß ein besonderes Interesse für Gartenkunst. Vgl. John Dixon Hunt: *Garden and grove. The Italian Renaissance garden in the English imagination: 1600–1750*. London u. a. 1986, S. 3. Zum Unterschied von *Grand Tour* und Kavalierstour vgl. Mathis Leibetseder: *Die Kavalierstour. Adlige Erziehungsreisen im 17. und 18. Jahrhundert*. Zugl.: Berlin, Techn. Univ., Diss., 2002. Köln u. a. 2004 (= Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 56), S. 18–23.

Reisen konnte von politischem Interesse geleitet sein; der Reisende hielt sich beispielsweise als Diplomat oder Botschafter für eine gewisse Zeit im Ausland auf. Ein anderer Grund konnte die Verbesserung der politischen und klassischen Bildung eines jungen Adligen oder Bürgers, dem die notwendigen finanziellen Mittel für einen Auslandsaufenthalt zur Verfügung standen, sein.⁷⁰ Junge Adelige reisten für gewöhnlich mit einem Reisebegleiter, der sie als Cicerone und Lehrer begleitete. Zur Vorbereitung auf eine Reise gehörte auch die Lektüre von Reiseberichten, die Kenntnisse über die Sehenswürdigkeiten des Ziellandes beinhalteten. Viele Reiseberichte dieser Zeit machen es sich zum Ziel, eine Anleitung zum Reisen zu geben. Sie empfehlen Routen und Wege und geben für gewöhnlich die Entfernungen zwischen den Orten an.⁷¹ Sie nennen Sehenswürdigkeiten, die sich der Besucher nicht entgehen lassen dürfe, und geben Hinweise zu den zu erwartenden Kosten, zum Klima und zum Charakter der Einwohner.⁷² Das Gelesene prägte die Erwartungshaltung und die Wahrnehmung der tatsächlichen Situation vor Ort.⁷³

Guiden als historische Quelle zu verwenden, bedarf einer gewissen Vorsicht. Reiseberichte sind als literarische Gattung zu verstehen, die nicht das Gesehene authentisch wiedergeben, sondern vor allem die Leser unterhalten und belehren wollen.⁷⁴ Die Verfasser schreiben aus einer subjektiven Perspektive und berücksichtigen vor allem das Besondere und Bemerkenswerte, was zu Übertreibungen und sogar falschen Aussagen

⁷⁰ Dabei wurde eine gewisse Vorkenntnis vorausgesetzt: „Es ist gut wenn ein Reisender etwas von der Mahlerey oder Zeichen=Kunst / wie auch von der Fortification oder Architecture versteht / denn ihm solches zu vielen Dingen nützlich / und er alles desto besser behalten und remarquieren, und davon urtheilen kann. [...] Er muß sich auch in gute Compagnien begeben / daß er in der Welt zu leben lerne. Er muß den gelehrten Leute eine Visite geben / und solche Personen besuchen / die in einer Kunst oder Wissenschaft excelliren“. Aus dem Vorwort von Lehmann, 1703, o.S.

⁷¹ Vgl. Ellis Veryard: *An account of divers choice remarks [...] taken in a journey through the Low-Countries, France, Italy, and part of Spain; with the isles of Sicily and Malta. As also, a voyage to the Levant [...]*. London 1701.

⁷² Vgl. Lehmann 1703.

⁷³ Vgl. Axel Gotthard: *In der Ferne. Die Wahrnehmung des Raums in der Vormoderne*. Frankfurt a. M., New York 2007, S. 66f.

⁷⁴ Zu den verschiedenen Anliegen der Reiseliteratur vgl. Hermann Bausinger, Klaus Beyrer u. Gottfried Korff: *Reisekultur. Von der Pilgerfahrt zum modernen Tourismus*. München 1991 und Holger Böhing: „Die Erd ist groß und überall / von schöner Gottes Güter, / und alle Menschen – Jud und Türk / und Christ – sind unsre Brüder“. Zur Reisebeschreibung als literarisches Mittel der Bauernaufklärung. In: Wolfgang Griep u. Hans-Wolf Jäger (Hrsg.). *Reisen im 18. Jahrhundert. Neue Untersuchungen*. Heidelberg 1986 (=Neue Bremer Beiträge 3), S. 125–151.

führt.⁷⁵ Michael Harbsmeier siedelt den Wahrheitsgehalt von Reiseberichten zwischen „dichterischer Phantasie und Gestaltungskraft einerseits und geschichtlicher und ethnographischer Wahrheit andererseits“ an.⁷⁶ Nicht zu vernachlässigen ist, dass Autoren oft andere Reiseberichte als Vorlage verwendeten und teilweise Wort für Wort abschrieben.⁷⁷ So kann es vorkommen, dass Ungenauigkeiten in früheren Beschreibungen von den später entstandenen Veröffentlichungen übernommen wurden. Außerdem konnte es durch das Verwenden von Vorlagen geschehen, dass in der Zwischenzeit erfolgte Veränderungen im Garten nicht in die jüngere Reisebeschreibung aufgenommen wurden.⁷⁸ Als Kennzeichen der Praxis des Abschreibens ist auch die Toposbildung zu verstehen. Beispielsweise war die Lebensnähe der Automaten in Gärten um 1600 ein zentraler Topos, der bis zur Zeit der Frühaufklärung Konjunktur hatte.⁷⁹

Guiden, die während einer Reise eines Fürsten entstanden, dienten ihm zur Selbstdarstellung und wurden von Geistlichen, Ärzten, Schreibern und anderen

⁷⁵ Eine starke Übertreibung lässt sich bei Maximilian Misson finden, der seinem Unmut über die verfallenen Wasserkünste der Villa d' Este freien Lauf lässt. Er urteilt, „daß Versaille tausendmahl prächtiger sey, und die dasigen wasser=künste die zu Tivoli millionen mahl übertreffen, und fast verschlingen, ja, daß alleine das bley zu den canälen zu Versaille mehr gekostet habe, als gantz Tivoli zusammen“. Ders: Maximilian Missons [...] Reise nach Italien. Mit vilen neuen anmerckungen und figuren vermehret. Leipzig 1713, S. 665. Vgl. auch Michael Harbsmeier: Reisebeschreibungen als mentalitätsgeschichtliche Quellen. Überlegungen zu einer historischanthropologischen Untersuchung frühneuzeitlicher deutscher Reisebeschreibungen. In: Antoni Maczak u. Hans Jürgen Teuteberg (Hrsg.): Reiseberichte als Quellen europäischer Kulturgeschichte. Aufgaben und Möglichkeiten der historischen Reiseforschung. Wolfenbüttel 1982, S. 1–32, insbes. S. 1–9 und Jonathan P. A. Sell: Rhetoric and wonder in English travel writing, 1560–1613. Aldershot 2006, insbes. S. 23–56.

⁷⁶ Harbsmeier 1982, S. 2.

⁷⁷ Martin Zeiller bezieht sich explizit auf de' Vieris *Delle maravigliose Opere di Pratolino* und Sebastian Münster: *Cosmographia*, das ist: Beschreibung der gantzen Welt [...] zusammen getragen. Auff das neue uberschen und mit vielerley nohtwendigen Sachen [...] trefflich vermehrt. Basel 1628. Vgl. Martin Zeiller: *Itinerarium Italiae nov-antiquae*. Frankfurt a. M. 1640, S. 116.

⁷⁸ Martin Zeiller bezieht sich in seiner Beschreibung des Gartens von Saint-Germain unter anderm auf Du Chesnes *Les Antiquitez*. Zur Zeit des Erscheinens der *Topographia Galliae* waren bereits die dorische Terrasse eingestürzt und die Orgel- und Neptun-Grotte zerstört, was in der Gartenbeschreibung Zeillers jedoch ignoriert wird. Vgl. Zeiller / Merian 1655, S.82–84.

⁷⁹ Über die Neptun-Installation in Saint-Germain heißt es bei von Neumair Ramsla: „Auff der andern Seite stunde ein grosser steinerner Trog von Muscheln / unnd allerley Meersteinen / auch gar künstlich gemacht: In solchem kam ein Neptunus auff seinem Wagen / so zwey Meerwunder zogen / auß einer Klufft herfür / regete sich alles / als hette es das Leben: Er wandte sich aber im Trog mit dem Wagen / und fuhr wieder in die Klufft hinein“. Johann Wilhelm von Neumair Ramsla: *Des Durchlauchtigen Hochgebornen Fürsten und Herrn, Herrn Johann Ernsten des Jüngern, Hertzogen zu Sachsen [...] Reise in Franckreich, Engelland und Niederland*. Leipzig 1620, S. 146f.

Reisebegleitern verfasst. Üblich war es auch, dass ein Herrscher Beschreibungen seiner eigenen Paläste und Gärten in Auftrag gab. Diese konnten dann gesondert oder als Teil einer umfassenderen Reisebeschreibung veröffentlicht werden. Das berühmteste Beispiel hierfür ist wohl Francesco de'Vieris *Delle maravigliose Opere di Pratolino*, in der im Auftrag des Erbauers Franz de'Medici die Erfindungen im Park der Villa Medicea in Pratolino beschrieben werden. Es ist davon auszugehen, dass die Gartenbeschreibungen Saint-Germains von André Du Chesnes, Louis Coulon und François-Savinien d'Alquié ebenfalls für den jeweils regierenden französischen König verfasst wurden.⁸⁰ Ob die Autoren direkt vom König beauftragt wurden, die Reisebeschreibungen zu verfassen, ist unklar. Insbesondere Du Chesne dürfte hier eine ähnliche Funktion erfüllt haben wie Francesco de'Vieri in Pratolino, da er seine Beschreibung zu Lebzeiten Heinrichs IV. verfasste.⁸¹ Du Chesne war Historiograf und Berater Heinrichs IV., Louis Coulon Historiograf und Geograf Ludwigs XIV., während d'Alquié französischer Literat und Berater des Königs war.⁸² Wahrscheinlich dienten ihre Beschreibungen ganz gezielt dazu, die Glorifizierung des Königs, der Königin und des Dauphins zum Ausdruck zu bringen. Der Titel des Buches verweist darauf, dass Coulons Reise der Irrfahrt des Odysseus auf seinem Weg nach dem heimatlichen Ithaka gleicht. Somit ist das eigentliche Ziel von Coulons Reise die Heimkehr nach Frankreich. Als Konsequenz darauf ergibt sich, dass sich ein Großteil von Coulons „Ulysse“ der Beschreibung Frankreichs widmet. Die Zielsetzung stellt eine enge Verbindung zum zeitgenössischen Festbericht her, in dem die Autoren die Symbole der dargestellten Szenen und der ephemeren Architektur beschreiben, deuten und das dadurch vermittelte Herrscherlob entschlüsseln.⁸³

⁸⁰ Vgl. Du Chesne 1631; Louis Coulon *L'Ulysse françois, ou Le voyage de France, de Flandre et de Savoye. Contenant les plus rares curiosités des pays, la situation des villes, les moeurs & les façons de faire des habitants [...]*. Paris 1643; ders. 1654 und d'Alquié 1671.

⁸¹ Ein kurzer Eintrag zu Du Chesne befindet sich in Roland de Chaudenay: *Dictionnaire des plagiaires*. Paris 1990, S. 582.

⁸² Zu Louis Coulon vgl. Susan Bradley (Hrsg.): *Archives biographiques Françaises (ABF I) online*. French biographical archive I online = Französisches biographisches Archiv I online. München 2004 (= World biographical information system (WBIS Online), Fundstelle: I 258, 417–419.

⁸³ Vgl. Thomas Rahn: *Festbeschreibung. Funktion und Topik einer Textsorte am Beispiel der Beschreibung höfischer Hochzeiten (1568–1794)*. Tübingen 2006 (= *Frühe Neuzeit* 108), S. 9–27.

Beim Vergleich der Automatenbeschreibungen von Saint-Germain sind oftmals Widersprüche festzustellen. Hierbei sind vor allem die folgenden Gründe vorstellbar: Mangels einer ausreichenden Dokumentation während des Aufenthalts durch den Verfasser kommt es zur ungenauen Wiedergabe des Gesehenen. Darüber hinaus konnte es zu inhaltlichen Missverständnissen der dargestellten Szenen kommen, die z.B. durch Unkenntnis der mythologischen Erzählungen, die als Vorlage der Inszenierung dienten, entstanden.⁸⁴ Außerdem ist davon auszugehen, dass im Laufe der Jahrzehnte an der Anlage nicht nur fortlaufend Instandsetzungsarbeiten vorgenommen wurden, sondern auch Figurenprogramme verändert wurden. Dies ist jedoch im Einzelfall nicht immer und nicht im Detail nachzuweisen.⁸⁵ Wohl auch im Bewusstsein dieser Ungenauigkeiten und Unrichtigkeiten werden Reiseberichte in der Forschungsliteratur, die sich mit Gärten mit Automaten in der Zeit um 1600 befasst, vor allem dazu verwendet, einen Eindruck von den Grottenautomaten und der Ausstattung der Räume zu geben.

In dieser Arbeit sollen Reiseberichte insbesondere daraufhin befragt werden, wie sie die Herrscherverherrlichung, die durch die Installationen transportiert wurde, aufgenommen, gedeutet und publiziert haben. Vor allem die von André Du Chesne, François Savinien d'Alquié und Louis Coulon verfassten Beschreibungen werden dabei in ihrer Funktion berücksichtigt, die Ikonografie der Inszenierungen zu verbreiten.

2.3 Zur Baugeschichte des königlichen Gartens in Saint-Germain-en-Laye

Der Ort Saint-Germain-en-Laye liegt westlich von Paris. Die königliche Schlossanlage bestand aus dem *Château-Vieux* und dem *Château-Neuf*, an das sich der berühmte Garten anschloss.⁸⁶ Unter Ludwig XI. wurde ab 1124 das Schloss errichtet, das

⁸⁴ Elias Brackenhoffer verwechselt in seiner Beschreibung der Perseus-Grotte Andromeda mit Medea. Vgl. Brackenhoffer 1927, S. 16f.

⁸⁵ Wichtige Hinweise für Veränderungen der Automateninstallationen der Orpheus-Grotte gibt die Beschreibung des Gartens von Jacques Antoine und dessen Sohn Jean Antoine l' Aînés von 1712. Ein Manuskript befindet sich in der Bibliothèque nationale de France (Ms, Nouv. acq. fr 5012) ein weiteres in Saint-Germain-en-Laye, archives municipales (R 10162). Ein Abdruck des Textes befindet sich in Lurin 2010, S. 179f.

⁸⁶ Zur Geschichte Saint-Germains vor Heinrich IV. vgl. Honoré Daumet u. Georges Daumet: *Le Château de Saint-Germain-en-Laye*. Paris 1905, S. 12–26 und Georges Lacour-Gayet: *Le Château de Saint-Germain-en-Laye*. Paris 1935 (= *Châteaux, décors de l'histoire*), S. 19–84. Umfassendes Bildmaterial

bei einem Brand im Jahr 1364 zerstört wurde. Von diesem Bau blieb allein die Kapelle, die schon unter Ludwig IX. entstanden war und unter Karl V. rekonstruiert wurde. Ab 1539 ließ Franz I. auf den Überresten den Neubau entstehen, der unter Heinrich II. weitergeführt wurde.⁸⁷ Dieses *Château-Vieux* fungierte zur Zeit Heinrichs IV. als Ort, an dem seine legitimen und illegitimen Kinder aufwachsen und erzogen wurden. Heinrich soll häufig für einen kurzen Aufenthalt hierhergekommen sein, er verbrachte Zeit mit seinen Kindern – insbesondere mit dem Dauphin Ludwig – und nutzte seine Aufenthalte zur Erholung und zum Vergnügen. Bisweilen wurde er von seiner Frau Maria de' Medici begleitet, doch meist reiste er allein zu Pferd und mit kleinem Gefolge. Im Mittelpunkt von Saint-Germain stand das Divertissement: Man widmete sich der Jagd, spielte *Jeu de Paume*, betrachtete die exotischen Tiere in der Menagerie und den Volieren und flanierte im Garten.⁸⁸

Unter Heinrich II. wurde von 1557–1559 nach einem Entwurf von Philibert Delorme an einem Casino gebaut, das östlich des *Château-Vieux* entstehen sollte. Später übernahm Primaticcio das Projekt, das unter Franz II., Karl IX. und Heinrich III. fortgeführt, aber nicht abgeschlossen wurde.⁸⁹ 1594, nach dem Ende der Religionskriege, wurden unter Heinrich IV. die Arbeiten wiederaufgenommen und dem Architekten Louis Metezeau anvertraut. Der Bau wurde nun zum repräsentativeren *Château-Neuf* umgestaltet.⁹⁰ Außerdem entstand zwischen 1594 und 1610 im Osten des Schlosses der berühmte, heute zerstörte Terrassengarten, der hinunter zur Seine führte.⁹¹ Der

liefert Alfred Marie: *Jardins français créés à la Renaissance*. Paris 1955, S. 180–197.

⁸⁷ Vgl. Monique Kitaëff: *Le Château-Neuf de Saint-Germain-en-Laye*. In: *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot* / publ. par l' Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (1999) H. 77, S. 73–139, hier S. 75f.

⁸⁸ Vgl. Emmanuel Lurin: *Le roi revient chez lui: Henri IV à Saint-Germain-en-Laye*. In: ders. 2010, S. 18–21.

⁸⁹ Vgl. Tourrasse 1924, S. 70–73. Tourrasse bezieht sich im Wesentlichen auf Du Chesne 1631 und der Beschreibung des Gartens von Jacques Antoine und dessen Sohn Jean Antoine l' Aînés von 1712. *Bibliothèque nationale de France* (Ms, Nouv. acq. fr 5012) abgedruckt in Lurin 2010, S. 179f.

⁹⁰ Vgl. Kitaëff, 1999, S. 81–112.

⁹¹ Zu den Baumaßnahmen vgl. Ronan Bouttier, Monique Kitaëff u. Emmanuel Lurin: *Un château perché: l'architecture de Château-Neuf et des terrasses*. In: Lurin 2010, S. 34–45. Michael Rohde: *Gestaltungstendenzen der europäischen Gartenkunst im 16. und 17. Jahrhundert*. In: Härting 2000, S. 13–24, hier S. 16–18 und Lacour-Gayet 1935, S. 90–97.

Gesamtentwurf entstand wahrscheinlich unter Mitwirkung von Étienne Dupérac, während Claude Mollet vermutlich die Parterres entwarf. Im Jahr 1597 bat Heinrich Ferdinand I. de' Medici, Großherzog der Toskana und Onkel von Maria de' Medici, seinen besten Brunnenmeister, Tommaso Francini, nach Frankreich zu schicken, um die Grotten und Wasserkünste zu planen und zu bauen.⁹² Francini war in Pratolino Intendant der Wasserspiele gewesen und hatte hier zusammen mit seinem Lehrer Bernardo Buontalenti für Franz de' Medici, den Vater Maria de' Medicis, gearbeitet.⁹³ In Zusammenarbeit mit seinem Bruder Alessandro realisierte Tommaso Francini in den Jahren 1598– 1609 alle Brunnen- und Grottenprojekte in Saint-Germain. Am 3. Januar 1599 wurde Claude de Montconis zum Oberintendant der Brunnen der Tuilerien, von Fontainebleau und Saint-Germain-en-Laye ernannt. Im selben Jahr konstruierte Tommaso Francini die ersten künstlichen Grotten in den Gewölben der dorischen Galerie.⁹⁴ In der Regierungszeit Heinrichs IV. erreichte der Garten seinen gestalterischen Höhepunkt, in den darauffolgenden Jahrzehnten wurde der Bestand immer stärker reduziert.⁹⁵

Die Pläne des Gartens von Michel Lasne, Claude Chastillon und Abraham Bosse geben einen guten Überblick über die ursprüngliche Gestaltung des Terrassengartens (Abb. 1, 24 und 25). Vom *Château-Vieux* aus wird das *Château-Neuf* durch eine sanft abfallende Zufahrt erreicht. Das neue Schloss liegt somit nicht auf dem höchsten Punkt der Anlage. Von diesem Punkt aus fällt das Gelände steil abwärts bis zur Seine. Vom Schloss aus erstreckten sich drei relativ schmale Terrassen über die gesamte Breite des Gartens, die auf mächtigen Substruktionen ruhten und durch rampenartige Treppen miteinander verbunden waren. In die Substruktionen der zweiten und dritten Terrasse wurden Galerien und Grotten eingefügt. In der dorischen Galerie unterhalb der zweiten Terrasse, die durch mehrere Torbogen zu betreten war, befand sich gegenüber des Eingangs der Drachen-

⁹² Vgl. Mousset 1930, S. 32–41.

⁹³ Vgl. Aurélie Rostaing: Tommaso Francini. In: Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Begr. und mithrsg. von Günter Meißner. Bd. 43 Fosnes–Francone. München 2004, S. 408–411, hier S. 408.

⁹⁴ Vgl. Ernest de Ganay: Les jardins de France et leur décor. Paris 1949 (= Arts, styles et techniques), S. 53ff.; Uerscheln/Schneider 2008, S. 204–207; Rostaing 2004, S. 408–411 und Emmanuel Lurin: Les grottes humides du Château-Neuf. In: ders. 2010, S. 108–112. Zur Italienbegeisterung in Frankreich vgl. unter anderem Miller 1977, S. 247ff.

⁹⁵ Vgl. Weber 1985, S. 1 u. 258ff.

Brunnen (Abb. 3), im Norden lag die Orgel-Grotte (Abb. 5) und im Süden die Neptun-Grotte (Abb. 2). Die toskanische Galerie war durch die Arkaden an verschiedenen Stellen zu betreten, wobei sich im Norden die Perseus-Grotte und im Süden die Orpheus-Grotte (Abb. 4) befand.⁹⁶ An die oberen Terrassen schlossen sich die bepflanzten und mit Brunnen und Kanälen ausgestatteten Parterres an. Auf der zweiten Terrasse gab es drei Brunnen: zwischen den Armen der halbkreisförmigen Treppe befand sich das Bassin mit dem Merkur-Brunnen (Abb. 26) und an den Seiten je ein Brunnen mit einer Engelsfigur, eine Krone in Händen haltend (Abb. 27). Zwei weitere Fontänen gab es in der zentralen Achse der Terrassen: eine grenzte im Parterre an die fünfte und sechste Terrasse an, die zweite war im *Jardin des Canaux* aufgestellt worden (Abb. 28 und 29).

Der Großteil des Wassers, das für den Betrieb der Wasserspiele benötigt wurde, gelangte über den *Grand Cours* in den Garten.⁹⁷ Es handelte sich hierbei um eine Wasserleitung, die in den Jahren 1528–1540 unter Franz I. gebaut und aus westlicher Richtung in den Garten geführt wurde. Es hat sich ein Plan von François Francini erhalten, der die Quellen, die den Kanal speisten und den Verlauf des Kanals selbst, zeigt (Abb. 30).⁹⁸ Der *Grand Cours* war 10 km lang und bestand aus zusammengesetzten Tonelementen, deren Innenseite mit Blei beschichtet worden war. Er speiste sich aus siebenundzwanzig Quellen, die am Nordhang des Alluets-Plateaus hervorströmten. Die Wassermenge, die täglich nach Saint-Germain gelangte, soll ca. 500 m³ betragen haben, was eine verhältnismäßig geringe Menge gewesen wäre. Daraus ergab sich, dass das Wasser sparsam eingesetzt werden musste. Oben vor dem Schloss befand sich der Merkur-Brunnen, an dem ein Rohrleitsystem begann, mit dem nicht nur die Bepflanzungen der verschiedenen Gartenareale mit Wasser versorgt wurden, sondern von dem auch die Grotteninstallationen das notwendige Wasser bezogen. Das Wasser floss vom Merkur-Brunnen aus in die unteren Areale. Da über den Merkur-Brunnen nicht viel bekannt ist, ist unklar, wie genau hier die Wassermassen gespeichert wurden. Auf dem Weg durch den

⁹⁶ Von der Perseus-Grotte ist keine bildliche Darstellung mehr erhalten.

⁹⁷ Zur Wasserversorgung siehe Géraud Buffa: Les merveilles hydrauliques des grottes et des jardins. In: Lurin 2010, S. 105–115, hier S. 105f.

⁹⁸ Buffa verweist außerdem auf das nicht genauer betiteltete Manuskript *Mémoire touchant les eaux des Maisons royales* [...]. (Paris, Archives nationales, O1, 1598, 204). Vgl. Buffa in Lurin 2010, S. 105.

Garten wurde das Wasser in Zisternen, die sich direkt bei den Grotten befanden, gesammelt, was die autonome Funktion der Automaten gewährleistete.⁹⁹

Bereits 1606 und 1618 wurden Instandsetzungsarbeiten am Mauerwerk und den hydraulischen Antriebssystemen notwendig.¹⁰⁰ Vierzig Jahre nach ihrer Fertigstellung befanden sich die Substruktionen der Terrassen des Gartens in einem Zustand fortgeschrittenen Zerfalls. Der Bau litt nicht nur unter eindringender Feuchtigkeit, schon von vornherein war die Konstruktion zu fragil und wurde zu schnell in den instabilen Boden gebaut. Trotz der fortlaufenden Arbeiten an den Terrassen kam es im Jahr 1643 zu einem partiellen Einsturz, von dem die dorische Galerie samt Grotten, die Treppen, die zur dritten Terrasse hinabführten und möglicherweise auch weitere Teile der Bebauung betroffen waren.¹⁰¹ Elias Brackenhoffer, der kurz nach dem Einsturz den Garten besuchte, berichtet, dass die Neptun- und Orgel-Grotte zerstört wurden.¹⁰² 1643 war auch das Todesjahr Ludwigs XIII. und das Jahr der Rückkehr des Hofes nach Paris, was mit einer Vernachlässigung des Gartens einherging. Außerdem verhinderten die Unruhen der *Fronde* in den Jahren 1648–1653 weitere Baumaßnahmen am Garten, sodass er sich in den 1650er Jahren in einem beklagenswerten Zustand befand. Dies betraf besonders die oberen Terrassen, den Merkur-Brunnen, die Neptun- und Orgel-Grotte sowie den Drachen-Brunnen.¹⁰³ 1661 erwachte das Interesse für den Garten in Saint-Germain erneut und Ludwig XIV. frequentierte das *Château-Neuf* regelmäßig. Er beauftragte den königlichen Gärtner André le Nôtre mit der Umgestaltung des Gartens. Unter anderem entstanden im Süden des Schlosses ein Parterre aus Buchsbäumen und ein *Boulingrin*, eine

⁹⁹ Vgl. ebd., S. 105f.

¹⁰⁰ Im Januar 1606 befürchtet der fünfjährige Ludwig das *Château-Neuf* könne einstürzen. Vgl. Jean Héroard: *Journal de Jean Héroard*. Bd.1. Hrsg. von Madeleine Foisil. Paris 1989, S. 871. Im Jahr 1618 haben Arbeiten am Mauerwerk der Terrassen stattgefunden. Vgl. dazu das von Buffa nicht näher bezeichnete Manuskript in den Paris Archives nationales (MC, XIX, 385, f° 216); Géraud Buffa: *Premières alterations des grottes et des terrasses*. In: Lurin 2010, S. 139 und Rostaing 2004b, S. 409.

¹⁰¹ Vgl. ebd. S. 139f. De la Tourrasse datiert den Einsturz der Terrassen auf das Jahr 1649. Vgl. ders. 1924, S. 88.

¹⁰² Vgl. Elias Brackenhoffer: *Voyage de Paris en Italie, 1644–1646*. Hrsg. von Henry Lehr. Paris 1927, S. 14–18.

¹⁰³ Es existiert ein Manuskript aus dem Jahr 1655 von einem Niederländer namens Louis Huygens. Dieser berichtet vom schlechten Zustand der Gärten (Paris, Archives nationales, O1 2387, f° 112). Vgl. hierzu Lacour-Gayet 1935, S. 116.

größere Rasenfläche, deren Name auf die Möglichkeit hinwies, hier Boule zu spielen. Im Norden wurde auf dem Hügelkamm eine lange Promenade angelegt, die als *Grande Terrasse* bezeichnet wurde (Abb. 31 und 32).¹⁰⁴ Auch die zerstörten Treppen, Galerien und Grotten der dorischen und toskanischen Terrasse wurden wiederhergestellt, wobei Versuche unternommen wurden, ein erneutes Eindringen von Wasser zu verhindern. Zwar orientierten sich die Arbeiten an dem unter Heinrich IV. entstandenen originalen Zustand, jedoch wurde der Schmuck der Fassade bereichert und die Gesamtkomposition der Terrassen pyramidal.¹⁰⁵ Die neue Ausstattung der Galerien und Grotten wich ebenfalls stark von ihrer ursprünglichen Ausgestaltung ab, sodass zahlreiche Automateninszenierungen nicht wiederhergestellt wurden.¹⁰⁶

Nach und nach verfiel die Anlage wiederum durch Vernachlässigung. Viel später im Jahr 1777 erhielt der Herzog von Artois, der spätere König Karl X., das Schloss von seinem Bruder Ludwig XVI. Er hatte vom König den Auftrag erhalten, es rekonstruieren zu lassen und ließ es darum zunächst systematisch abtragen. Der Wiederaufbau kam jedoch nicht zustande, und schließlich wurde das Vorhaben aufgrund mangelnder finanzieller Mittel und der Revolution ganz fallengelassen. Das *Château-Neuf* und der Terrassengarten sind heute weitgehend zerstört. Es existieren lediglich der *Pavillon Henri IV*, der im Süden des Schlosses lag, und die Überreste der ersten Terrasse mit ihrem Aufgang.¹⁰⁷

2.4 Der Gang durch den Garten

Besucher, die den Garten von Saint-Germain-en-Laye besichtigten, folgten einer bestimmten Route, die sich am Wasserlauf orientierte und vom *Château-Neuf* bis hinunter

¹⁰⁴ Zu den Umgestaltungsarbeiten im Garten unter Ludwig XIV. vgl. ebd., S. 125–131.

¹⁰⁵ Dies geht aus dem Stich *Veüe du Chasteau neuf de St Germain en Laye, du costé de la Rivière* von Israel Silvestre aus dem Jahr 1666 hervor.

¹⁰⁶ Anhand der Beschreibung des Gartens von Jacques Antoinet und dessen Sohn Jean Antoine l' Aînés von 1712 wird die alternative Ausstattung der Orpheus-Grotte deutlich. Bibliothèque nationale de France (Ms, Nouv. acq. fr 5012) abgedruckt in Lurin 2010, S. 179f.

¹⁰⁷ Vgl. Tourrasse 1924, S. 68f.

zur Seine verlief. Nachfolgend soll diese anhand von Reiseberichten nachgezeichnet werden.

Der Schweizer Botaniker und Mediziner Thomas Platter reiste am 29. November 1599 nach Saint-Germain-en-Laye und verfasste die erste Beschreibung des Terrassengartens.¹⁰⁸ Noch nicht alle Grotteninszenierungen waren fertiggestellt, und auch der untere Gartenbereich war lediglich grob in Parterres unterteilt. Der Beschreibung ist zu entnehmen, dass der Garten von oben nach unten, dem Wasserlauf folgend, besichtigt wurde. Der Terrassengarten schloss im Osten direkt an das *Château-Neuf* an, wobei hier auch die Begehung des Gartens mit einem Blick über das Areal bis hinunter zur Seine begann.

„Als ich hinden zum schloß hinaus came, sahe ich ein überaus stattlichen gang, von welchem zwo breite, steinene stegen hinunder in den lustgarten gungen, die man auch aufreiten unndt auffahren konte, unndt ist zu obrist ein altonen, da man in daß schloß hinein gehet, von welchem man nicht allein die umbligende landschaft, sondern auch daß brunn- unndt wasserwerck in dem hoff sampt dem lustgarten übersehen kan“.¹⁰⁹

Der Plan des Gartens von Alessandro Francini, der von Michel Lasne im Jahr 1614 gestochen wurde, und der Stich Abraham Bosses, der nach Vorzeichnungen von Tommaso Francini im Jahr 1624 entstand, zeigen den gesamten Garten der Schlossanlage, wobei lediglich der Terrassengarten des *Château-Neuf* berücksichtigt werden soll (Abb. 1 und 25).¹¹⁰ Den Plänen ist zu entnehmen, dass von der Ebene, auf der sich das Schloss befand, zwei halbkreisförmige Treppen nach unten führten. Zwischen den Treppen befand sich das Becken mit dem Merkur-Brunnen (Abb. 26). Links und rechts der Treppen waren bepflanzte Beete zu sehen und auf jeder Seite ein weiterer Brunnen. Zwei weitere

¹⁰⁸ Vgl. Platter 1968, Bd. 2, S. 889–892.

¹⁰⁹ Ebd., S. 889.

¹¹⁰ Die Darstellung von Claude Chastillon (Abb. 24), die in derselben Zeit entstand, weicht an mehreren Stellen von diesen Stichen ab, insbesondere bei der Gestaltung des *Jardin des Canaux*. Sie wird daher an dieser Stelle nicht berücksichtigt.

rampenartige Treppen führten auf die nächste Terrassenstufe. Unterhalb der Treppen war eine Galerie, in der die Neptun-, Drachen- und Orgel-Grotten untergebracht waren (Abb. 2, 3, 5). Die Neptun- und Drachen-Grotten waren 1599, zur Zeit des Besuchs Platters, fertiggestellt worden, wobei an der Orgel-Grotte noch gebaut wurde.¹¹¹ Von den Grotten der toskanischen Galerie, der Perseus- und der Orpheus-Grotte berichtet Platter nicht. Daher ist davon auszugehen, dass ihr Bau 1599 wenig vorangeschritten war.

2.4.1 Der Drachen-Brunnen

Die dorische Galerie betrat der Besucher durch den zentralen Eingang. Schon von draußen musste er das plätschernde Wasser und das Vogelgezwitscher des Drachen-Brunnens gehört haben, der direkt gegenüber dem Eingang lag. Nachdem er die Galerie betreten hatte, stand er direkt vor der Nische, in der sich der Wasser speiende und Flügel schlagende Drache befand. Der französische Literat François-Savinien d' Alquié beschreibt den Brunnen folgendermaßen: Die erste Galerie hat einen Drachen,

„[...] welcher seinen Schweiff auffhåbt und die Flügel beweget / in dem heuffiges Wasser außspeyete / da unterdessen die gemachte Nachtigal und Guckuken ihr gezwitzer mit einer lieblichen Stimme hören lassen: Auff der Seite sihet man auch zwey schwartzte Marmor steinerne Bilder / welche sehr anmuthig seynde und eine große mänge Wassers von sich giessen“.¹¹²

Oberhalb des Drachens befand sich ein künstlicher Baum mit mechanischen Vögeln, die gemäß der Reisebeschreibung des königlichen Historikers André Du Chesne äußerst lebendig erschienen, mit ihren Flügeln schlugen und den Raum mit einem vielstimmigen Zwitschern erfüllten. Allen voran begeisterte ihn der Gesang der Nachtigall.¹¹³ Informationen über den Mechanismus der Automaten haben sich nicht erhalten. Es liegt jedoch nahe, zu vermuten, dass das Zwitschern der Vögel ähnlich wie beispielsweise in der Grotte der Samariterin in Pratolino (Abb. 33) oder dem Eulen-Brunnen der Villa

¹¹¹ Vgl. Platter 1968, Bd. 2, S. 890f.

¹¹² D' Alquié 1671, S. 605.

¹¹³ Vgl. Du Chesne 1631, S. 222.

d'Este in Tivoli (Abb. 34) erzeugt wurde. Derartige Zwitschermaschinen gab es bereits in der Antike, sie wurden etwa von Heron von Alexandria beschrieben. Maschinenbücher der Frühen Neuzeit, die sich an den antiken Erfindungen orientierten, nahmen häufig das Thema des künstlichen Vogelgezwitschers auf.¹¹⁴ Das Zwitschern wurde wahrscheinlich auf dieselbe Weise erzeugt, die Salomon de Caus in seinem Maschinenbuch *Von gewaltsamen Bewegungen* vorschlägt: In die Maschine wird Wasser so eingeleitet, dass es ein Wasserrad antreibt, das wiederum eine Stiftwalze zum Rotieren bringt. Die Stifte der Walze regulieren die Luftzufuhr für eine oder mehrere Pfeifen, mit denen das Zwitschern nachgeahmt wird (Abb. 35).¹¹⁵

In den Nischen zu beiden Seiten des Drachen stand je ein Faun aus schwarzem Marmor, der aus einem Gefäß Wasser in das vorgelagerte, mit Tropfsteinen verkleidete Bassin ausgoss.¹¹⁶ Der Kupferstich von Abraham Bosse zeigt, dass die Wandflächen und das Gewölbe kassettiert und mit einem Ornament aus zu Blüten zusammengesetzten Muscheln geschmückt waren. Auch Drachen-Brunnen gab es bereits in der Antike.¹¹⁷ Außerdem stimmte der Brunnen auf eine weitere Automatenanimation des Gartens ein: In der Perseus-Grotte wurde gezeigt, wie Perseus den Drachen besiegt und Andromeda befreit.

¹¹⁴ Künstliches Vogelgezwitscher war ein wichtiges Motiv in Gärten mit Automaten, die um 1600 entstanden. Für Saint-Germain und vergleichbare Gärten war Herons Anleitung zum Bau dieser Zwitschermaschinen vorbildhaft. Vgl. Heron von Alexandria: *Gli artificiose curiosi moti spiritali di Herrone*. Hrsg. von Giovanni Battista Aleotti. Ferrara 1589. A, 15 und A, 16. Das simulierte Zwitschern lud zu einem Vergleich mit den echten Vogelstimmen ein, die in den meisten Lustgärten, so auch in Saint-Germain, in Volieren gehalten wurden. Vgl. Franke 2003, S. 262. Künstliche, singende Vögel wurden bereits 1564 in Palissys *Recepte veritable* thematisiert. Palissy gehörte zu den bedeutendsten französischen Grottenbauern des 16. Jahrhunderts. Vgl. Palissy 1988 und Uerscheln/Schneider 2008, S. 43f. u. 200ff.

¹¹⁵ Vgl. de Caus 1977, Buch 2, Problema 22 u. 23. De Caus gibt Anleitungen dazu, wie der Gesang einer Nachtigall, das Rufen eines Kuckucks oder Krähen eines Hahns nachgeahmt werden kann. Woher die Luft kam, die die Pfeifen zum Klingen brachte, geht aus der Grafik und dem Text nicht hervor.

¹¹⁶ D'Alquié 1671, S. 605.

¹¹⁷ Bereits bei Philon von Byzanz gibt es einen Drachen, der an einem Brunnen von trinkenden Tieren umgeben ist. Vgl. Philon: *Pneumatica. The first treatise on experimental physics. Western version and eastern version*. Hrsg. von David Frank Prager. Wiesbaden 1974, S. 59.

2.4.2 Die Orgel-Grotte

Am nördlichen Ende der Galerie befand sich die Orgel-Grotte, die nach dem Besuch Platters, wahrscheinlich im Jahr 1600, fertiggestellt wurde.¹¹⁸ Der Stich der Orgel-Grotte von Abraham Bosse zeigt, dass die zur Seine gelegene Wand Fenster besaß, durch die Licht in den Raum fallen konnte. In dem Raum, der sich hinter der Nische an der Stirnseite mit der zentralen Automateninszenierung anschloss, waren die Wasserorgel und die Maschinen untergebracht, die die Automaten in Bewegung setzten.¹¹⁹ Der Grundriss der Grotte war rechteckig, die Wandfläche wurde von Bogennischen durchbrochen und der Raum von einem Tonnengewölbe überspannt. Das Innere der Grotte war nicht als naturnahe Höhle gestaltet, wie es in Italien üblich war, sondern architektonisch klar gegliedert und mit einem Rustikamosaik versehen.¹²⁰ Die Wände wurden durch Bänder aus Tuffstalaktiten in Wandfelder unterteilt. Ein Gesims aus Stalaktiten verlief über die gesamte Wandfläche. Stalaktiten bildeten auch die Rahmungen für die Fenster- und Nischenöffnungen, weitere Bänder strukturierten die kassettierte Decke des Gewölbes. Aus der Beschreibung Platters geht hervor, dass die einzelnen Kassetten mit schwarzen Muscheln hinterlegt und mit Blumen aus zusammengesetzten gelben Muscheln geschmückt waren.¹²¹ Beim Betreten der Orgel-Grotte bemerkte der Betrachter zunächst eine Schlange über der Tür, die die Augen bewegte und das Maul öffnete, um Wasser auszuspeien.¹²² Das Rufen eines Kuckucks und der Gesang einer Nachtigall lenkten die Aufmerksamkeit auf einen künstlichen Baum mit mechanischen Vögeln.¹²³ Die Hauptattraktion der Grotte war jedoch die Orgelspielerin. An der

¹¹⁸ Vgl. Platter 1968, Bd. 2, S. 891.

¹¹⁹ Vgl. Emmanuel Lurin: *Le nymphée du Dragon et les grottes de Neptune et des Orgues*. In: Lurin 2010, S.109–111. Lurin legt hier Ausschnitte des folgenden Grundrisses zugrunde: Anonym: *Plan du Château-neuf de St Germain-en-Laye, vor 1777* (Saint-Quentin-en-Yvelines, archives départementales), abgedruckt in Lurin 2010, S. 110 und S. 111. Zur Funktionweise von Wasserorgeln des frühen 17. Jahrhunderts vgl. de Caus 1977, S. 36ff.

¹²⁰ Zur Ausgestaltung der Grotten Saint-Germains vgl. Rietzsch 1987, S. 49 u. 59–64; Normand 1897 und Lurin 2010, S. 108–112.

¹²¹ „[...] in der mauren hatt es gelbe rosen mitt muschelen gemachet in einem schwartzen veldt, daß alles von schwartzen muschelen angeordnet ist“. Platter 1968, Bd. 2, S. 891.

¹²² Vgl. Eisenberg 1623, S. 241.

¹²³ Vgl. ebd., S. 241.

Stirnseite des Grottenraums befand sich die Apsis, in der eine Orgel unter einem Dreipass eingelassen war. An der Orgel saß erhöht auf einem Podest eine Automate, die dem Betrachter den Rücken zuwandte. Es handelte sich um die Figur einer schlanken Frau mit offenbar aufwändig frisierter Perücke und mit einer zeitgenössischen festlichen Robe nach höfischer Mode gekleidet. André Du Chesne beschreibt sie als anmutig, schön und mit freundlichem Gesicht.¹²⁴ Die Finger wurden mit einer komplexen Mechanik in den Händen bewegt, wobei dem Betrachter der Eindruck vermittelt wurde, als spielte die Automate tatsächlich auf der Orgel. Dies war jedoch eine Täuschung, denn die Orgelmusik selbst wurde mithilfe eines hydropneumatischen Geräts, einer selbsttätig spielenden Wasserorgel, erzeugt. Vermutlich war die Funktionsweise der Orgel in Saint-Germain-en-Laye vergleichbar mit den durch Luft- und Wasserdruck betriebenen Orgeln in Gärten um 1600, wie etwa in der Villa d'Este in Tivoli oder der Villa Medicea in Pratolino. Derartige Orgeln waren aus den Schriften Herons von Alexandria und Vitruvs bekannt und gingen auf die Konstruktionen Ktesibios' von Alexandria zurück.¹²⁵ Im ersten Buch von de Caus' *Gewaltsamen Bewegungen* wird ausführlich auf den Bau von Wasserorgeln eingegangen (Abb. 35). Einfließendes Wasser treibt das Wasserrad an, das wiederum eine Stiftwalze in Bewegung setzt. Die Stifte der Walze regulieren die Luftzufuhr für eine Reihe von Pfeifen, die die Musik spielen. Die Luft für die Pfeifen wird mit Blasebälgen erzeugt.¹²⁶

Vor der Nische mit der Orgelspielerin war ein Marmortisch, aus dessen runder Platte eine kleine Fontäne stieg. Auf diese konnte ein Trichter aufgesetzt werden, der verschiedene Figuren aus Wasser bildete. Die Formen wurden als Schirm, Glas, Kelch, Schwert und französische Lilie identifiziert.¹²⁷ Coulon schreibt im *Le fidèle Conducteur*

¹²⁴ Vgl. Du Chesne 1631, S. 222.

¹²⁵ Vgl. Marcus Vitruvius Pollio: Vitruv zehn Bücher über Architektur. Vitruvii De architectura libri decem. Hrsg. von Curt Fensterbusch. Darmstadt 1964, Buch 10, Kap. 8 und Heron von Alexandria: Heronis Alexandrini spiritalium liber. Hrsg. von Federico Commandino. Urbini 1575.

¹²⁶ Vgl. Salomon de Caus: Kunst der Mechanik. Die phantastischen Erfindungen des Salomon de Caus. Halle (Saale) 2003 (= Michaelsteiner Forschungsbeiträge 23), Buch 1, Problema 28–34.

¹²⁷ Vgl. Du Chesne 1631, S. 222 und Platter 1968, Bd. 2, S. 891.

hierzu, dass die Fertigkeit, nur aus Wasser Gefäße zu formen, den Eindruck erweckt, als sei dies der Tisch des Wassergottes selbst.¹²⁸

An beiden Seitenwänden der Grotte befanden sich im Boden eine Reihe kleiner Öffnungen. Hier war die Möglichkeit gegeben, durch plötzlich herausschießendes Wasser den Besucher zu erschrecken und zu durchnässen. In einer Bogennische in der zum Garten gewandten Wand saß die Figur eines Kindes, das durch das Blasen in eine Muschel einen Wasserstrahl emporschießen ließ.

2.4.3 Die Neptun-Grotte

Neben dem Drachen-Brunnen und der Orgel-Grotte gab es in der dorischen Galerie noch die Neptun-Grotte (Abb. 2). Im Reisebericht von Thomas Platter, der den Garten im November 1599 besuchte, wird bereits die Neptun-Inszenierung beschrieben.¹²⁹ Daher ist davon auszugehen, dass die Arbeiten an der Neptun-Grotte in diesem Jahr weitgehend abgeschlossen waren. Sie befand sich am südlichen Ende der dorischen Galerie und lag in einem rechteckigen länglichen Raum unterhalb der Treppe (Abb. 36). Der Stich von Abraham Bosse, der die Neptun-Grotte zeigt, lässt darauf schließen, dass das Tonnengewölbe und die Wände mit Tuffstalaktiten überzogen waren, die in Bosses Stich eine auffällige Gleichförmigkeit sowohl in ihrer Form als auch in ihrer Komposition aufweisen (Abb. 2). Massive Bänder aus Tuffstein gliederten offenbar die Wandflächen und das Gewölbe, wobei die Wände und insbesondere das Gewölbe stellenweise mit Pflanzen bewachsen waren.¹³⁰ Thomas Platter hebt die Natürlichkeit der Gestaltung hervor und erwähnt Meerestiere, die auf der Wandfläche angebracht worden waren:

¹²⁸ „[...] une table toute chargée de coupes & d'autres vaisseaux bien formés de la seule matiere d' eau comme si c'estoit le buffet du Dieu des eaux“. Louis Coulon: *Le fidele conducteur pour le voyage de France. Montrant exactement les raretez & choses remarquables qui se trouvent en chaques villes, & les distances d' icelles, avec un dénombrement des batailles qui s'y sont données.* Paris 1654 S. 231f.

¹²⁹ Vgl. Platter 1968, Bd. 2, S. 890.

¹³⁰ Vgl. Barbara Rietzsch 1987, S. 61.

„Auf der rechten seite fuhret man uns in ein gewelb oder grotta, darinnen mancherley schöne wasserwerck gantz kunstlich angerichtet, dergleichen ich zavor mein tag nie gesehen. Sie wahre an den wänden und oben an dem gewölb von gefloßnem bergstein, welche zum theil auß dem meer zum theil auß den bergwercken dahin gebracht sindt worden, überzogen, darzwischen mit mancherley meermuschlen, seltzamen schnecken, corallen, zincken unndt andern schönen gestein verstezet (sic); gibt darzu überall, so es angerichtet wirdt, wasser auß den felsen unndt allerley bildtwerck, so gar kunstlich darinnen versetzt ist, daß es alles gantz wildt unndt seltzam zesehen“.¹³¹

Außerdem befanden sich weitere Nischen mit Rundbögen in den Seitenwänden, wobei durch die zum Garten gelegenen Öffnungen Tageslicht in den Raum gelangte und möglicherweise den Blick in den Garten bzw. vom Garten in die Grotte ermöglichte. An der Stirnseite des Raums war die Apsis mit der zentralen Automateninszenierung.¹³² In der Neptun-Grotte befand sich ein Brunnen, der mit verschiedenen Figuren bevölkert war, die zu einem Triumphzug Neptuns („trionphe marin“¹³³) angeordnet worden waren.¹³⁴ Der Vergleich der Guidenliteratur zeigt, dass die Szene unterschiedlich beschrieben wurde.

Zunächst sei hier André Du Chesne berücksichtigt, der seine Gartenbeschreibung kurz nach Fertigstellung der Automatentheater verfasste. Er stand als königlicher Historiograf und Berater im Dienst Heinrichs IV. Du Chesne dürfte hier eine ähnliche Funktion erfüllt haben wie Francesco de' Vieri, der in seiner Gartenbeschreibung für Pratolino für Franz von Medici die intendierte Wirkung und Deutung aufnahm. Über die Neptun-Inszenierung in Saint-Germain schreibt er:

¹³¹Platter 1968, Bd. S. 889.

¹³² Vgl. Normand 1897, S. 107ff.

¹³³ Du Chesne 1631, S. 223.

¹³⁴ Zu den Mechanismen der Neptun-Gruppe vgl. Alexandra Linea: Hydropneumatische Automaten in den Grotten des Château Neuf zu Saint-Germain-en-Laye. In: Uerscheln / Schneider 2008, S. 200–203, hier S. 202.

„Au son de ces cocques s' auance vn Roy assis en Maiesté sur vn char couronné d' vne coronne de ionct mollets meslez de grandes & larges feuilles qui se trouuent sur la greue de la mer“.¹³⁵

Er ergänzt, dass die Beine der Hippokampen in Fischflossen endeten und sie einen gewundenen Schwanz besäßen, ähnlich dem einer Schlange. Die Räder des Wagens erschienen, so übertreibt Du Chesne, als ob sie durch ihre Bewegung Unwetter und gewaltige Fluten erzeugen könnten.¹³⁶ Nachdem Neptun einige Zeit im Bassin verweilt habe, verschwinde er wieder durch die Wandöffnung, aus der er gekommen sei. Du Chesnes Bezeichnung des mythologischen Gottes auf seinem Wagen als thronender König in einem Triumphzug zeigt deutlich, dass Neptun als Darstellung des Königs zu verstehen war. Die gesamte Szene vergleicht Du Chesne mit einem herrschaftlichen Einzug oder Triumphzug.¹³⁷ In ähnlicher Weise beschreibt Louis Coulon Jahrzehnte später im *Fidèle Conducteur* die Figur: „le Trident en une main conduit son chariot, & les Tritons conduisent la pompe de son triomphe“.¹³⁸ In seinem anderen Reisebericht *L'Ulysse françois* beschreibt Coulon die Grotte wie folgt:

„D' un autre costé vous avés le plaisir de considerer dans le bassin d' une fontaine l' appareil d'un triomphe marin, mille poissons les uns en escailles, les autres en coquilles, repliés & entortillés les uns dans les autres, comme les flots qui les portent, & au milieu de cette troupe, s' eslevent deux Tritons, qui ioüent de leur trompe, devant le chariot d' un Neptune qui le suit en posture de Roy, la couronne de ionc en teste, le Trident en une main, les resnes de ses chevaux en l' autre, qu' il manie & gouverne en Maistre“.¹³⁹

¹³⁵ Du Chesne 1631, S. 223.

¹³⁶ Vgl. ebd., S. 222f.

¹³⁷ Gerold Weber vermutet, dass die Neptun-Gruppe in Saint-Germain an den Triumphzug des Neptuns angelehnt war, die unter anderem während der *Entrée* Heinrichs II. in Rouen im Jahr 1550 vorgeführt wurde. Vgl. ders. 1985, S. 38.

¹³⁸ Coulon 1654, S. 231.

¹³⁹ Coulon 1643, S. 241.

Coulon bezeichnet ebenso wie Du Chesne das Binsengeflecht als Krone. Der Vergleich zwischen Neptun und König wird um die majestätische Pose erweitert, die Neptun Coulon zufolge einnahm. Auch in der Beschreibung François-Savinien d'Alquiés, *Lustbarkeiten des Königreichs Frankreich*, wird der Vergleich von König und Neptun aufgenommen. Gemäß d'Alquié hält Neptun keinen Dreizack, sondern ein Zepter. Interessant ist auch, dass d'Alquié neben anderen Autoren nicht von Muschel blasenden Tritonen spricht, sondern von Engeln, die Posaune spielen, und somit der Szene eine christliche Konnotation gibt: Wenn die Engel

„[...] mit ihren Posaunen blasen / so kompt Neptunus, mit seinem Scepter / auf einem Wagen / den 2. weißlechte Pferde ziehen / sitzend / durch eine Thür“. ¹⁴⁰

Martin Zeiller schreibt in seinem Reisebericht ebenfalls von

„[...] zween Engel auff den Seiten; wann die mit ihren Posaunen blasen / so kompt Neptunus, mit seinem Scepter / auf einem Wagen / den 2. weißlechte Pferde ziehen / sitzend / durch eine Thür / so sich auffthut / herfür / helt ein wenig still / vnd begibt sich darauff wider in seine Höhle: vnd wann die Thür zugehet / so höret man die Posaunen wider“. ¹⁴¹

Der Kupferstich Abraham Bosses zeigt nicht Engel mit Posaunen, sondern Tritonen, die in Muscheln blasen. Neptun hält in der rechten Hand kein Zepter, sondern einen Dreizack und lenkt mit der linken Hand die Hippokampen.

Am Beispiel der Neptun-Inszenierung wird deutlich, dass die Beschreibungen in den zeitgenössischen Reiseberichten voneinander abweichen. Tritonen mit Muscheln werden als Engel mit Posaunen beschrieben, und teilweise werden der Neptun-Figur Krone und Zepter zugeordnet, wodurch sie mit dem König assoziiert wird. Die Ursachen für die Abweichungen in den Beschreibungen sind unklar. Möglich ist, dass das Gesehene

¹⁴⁰ D'Alquié 1671, S. 607f. Der Abgleich mit der französischen Ausgabe von 1699 zeigt, dass die deutsche und die französische Beschreibung in den zentralen Punkten übereinstimmen.

¹⁴¹ Zeiller/Merian 1655, S.83.

unterschiedlich von den Autoren verstanden oder erinnert wurde. Andererseits ist vorstellbar, dass im Laufe der Zeit Veränderungen an den Installationen vorgenommen wurden. Nicht zu vernachlässigen ist auch, dass Autoren andere Reiseberichte als Vorlagen verwendeten und mögliche Missverständnisse und Abweichungen von der realen Inszenierung übernahmen.¹⁴²

Die Darstellung Abraham Bosses zeigt, dass es zu beiden Seiten der Neptun-Gruppe einen Eingang mit Rundbogen und darüberliegender Fensteröffnung gab. Wie in der Orgel-Grotte verweisen sie auf die Möglichkeit, die Mechanik im verborgenen hinteren Bereich der Grotte zu besichtigen.¹⁴³ In der zum unteren Gartenteil gelegenen Fensteröffnung war eine Kugel untergebracht, auf der sich eine Krone drehte, aus der Wasser hervorströmte. Auf der gegenüberliegenden Seite befand sich eine Miniatur-Schmiede, in der auf einem Amboss das Eisen mit Hammerschlägen bearbeitet wurde. Die Schmiede schienen realitätsnah gestaltet worden zu sein und trugen offenbar charakteristische Kleidung, wobei die Gesichter schwarz von Dreck und Ruß waren. André Du Chesne geht genauer auf die Schmiede ein und bringt sie mit der antiken Mythologie in Zusammenhang. Sie erscheinen ihm:

„[si] c' estoient des Cyclopes ie dirois qu' ils forgeroient des armen à nostre grand Henry, comme ils ont forgé chez les portes au vaillant Achile, & au pieux Enée“.¹⁴⁴

Bosses Stich zeigt, dass rechts in einer Nische die Figur eines Affen untergebracht war, der mit einer Spule spielte. Außerdem sollen sich hier eine Papiermühle und singende Nachtigallen befunden haben, die auf dem Stich nicht abgebildet sind.¹⁴⁵ In der Beschreibung Martin Zeillers sind die Automaten der Grotte und ihre Tätigkeiten folgendermaßen wiedergegeben:

¹⁴² Zeiller gibt an, unter anderem Abraham Gölnitz' *Ulysses belgico-gallicus* verwendet zu haben. Vgl. Zeiller 1634, S. 200.

¹⁴³ Vgl. Lurin 2010, S. 125.

¹⁴⁴ Du Chesne 1631, S. 223.

¹⁴⁵ „Es ist auch der Ofen Vulcani da / Pappier=Mühlen/ Nachtigallen / welche singen [...]“. D'Alquié 1671, S. 607.

„Die dritte [Grotte] ist dem Neptuno zugeeygnet: allda ein Krantz auff einer Kugel / so von dem Wasser herumb gedrähet wird / vnd tröpflein / wie die Perlein / von sich wirfft. Es ist da auch ein Schmitten; Item Papir=Mühlin; ein Nachtigal / so singet [...]“.¹⁴⁶

Thomas Platter fasst die vielfältigen Figuren wie folgt zusammen:

„An den wänden herumb hat es viel vertieffungen, darinn viel unndt mancherley bilder stehen, so von metall, marmelstein, muschelwerck unnd anderem zusammen gesetzt sindt; die geben fast alle wasser. Viel sind darunder, die sich bewegen als schmidt, die umblauffen unndt auf dem amboß schmiden, vögel, die gantz lieblich singen, auch die köpf und fettich bewegen. Vie[l] eidexen, frösch, schlangen unndt dergleichen thierlin sitzen hin unndt wider auf den schroffechtigen steinen, geben zum theil spritzwasser, zum theil bewegen sie sich sonsten“.¹⁴⁷

In einigen Beschreibungen wird von einer Bank berichtet, auf die sich die Besucher setzten und so einen Mechanismus auslösten, der Wasser hervorschießen ließ, das sie durchnässte. Außerdem waren noch an anderen Stellen im Boden Röhren verborgen, aus denen Wasser herausstritzte um die Besucher zu necken. Platter beschreibt den Wasserscherz wie folgt:

„Der boden ist meines behaltens mitt geferbten kleinen küselsteinen von seltzamen zugwerck gepflasteret, hatt viele kleine, verborgene rörlin, die wasser spritzen biß an daß gewölb, welches wie ein großer regen wider herunder fällt, daß niemand darin, weder unden noch oben, trucken bleiben mag“.¹⁴⁸

¹⁴⁶ Zeiller/Merian 1655, S. 83. Vgl. auch Schöndörffer 1674, S. 404f. Bei Coulon heißt es: „Neptune en posture de Roy, la couronne de ioncen [sic] teste, & le Trident en une main conduit son chariot, & les Tritons conduisent la pompe de son triomphe“. Coulon 1654, S. 230 und d'Alquié schreibt: „Die 3. [Grotte] stellt einen Neptunum vor mit einer gekrönten Erd.Kugel / welche auf dem Wasser schwebet / deren Tropfen Diamanten und Perlen zu seyn scheinen. auff der Seite zwey Engel / so auff der Trompete blasen / und auff der andern Seite die Thür auffthun / da ihr Trompete einen Wiederhall gibt“. D' Alquié 1671, S. 607f.

¹⁴⁷ Platter 1968, Bd. 2, S. 890.

¹⁴⁸ Er führt weiter aus: „Es ist auch noch eine Banck darinn / welche mit Fleiß dahin gestellt zu seyn scheineth / damit man sich darauf setze; ist aber nur die Leute zu äffen / und sie naß zu machen / wann

2.4.4 Die Perseus-Grotte

In der toskanischen Galerie gab es weitere Grotten: Im Süden befand sich die Orpheus- und im Norden die Perseus-Grotte (Abb. 4). Die Perseus-Grotte besaß, wie der Plan des Gartens von Abraham Bosse zeigt, lediglich kleine Fensteröffnungen sodass vermutlich nur wenig Licht von außen eindrang (Abb. 25). Die Maschinen, die im Hintergrund die Bewegungen der Figuren steuerten, waren in dem Raum untergebracht, der sich an die Hauptgrotte anschloss.¹⁴⁹ Der Vertrag, der die Ausstattung mit mechanischen Einrichtungen und die Verkleidung mit Grottenwerk und Muscheln sowie den Bau einer Zisterne oberhalb der Grotte beinhaltet, wurde erst am 3. Mai 1606 mit Tommaso Francini abgeschlossen, was darauf schließen lässt, dass die Automatenanimationen erst in der Folgezeit realisiert wurden.¹⁵⁰ Von der Perseus-Grotte ist keine bildliche Darstellung bekannt, jedoch geht aus dem Vertrag von 1606 hervor, dass sie in der Art ihrer Ausstattung der Orpheus-Grotte ähnelte. In die Seitenmauern waren in gleichmäßigem Abstand Nischen eingelassen. Die Wandfläche wurde von zwölf ionischen Pilastern gegliedert und mit einem Rustikaüberzug versehen. In den Ecken des Raums befanden sich Reliefs mit vier Satyrn, die mit einem Mosaik überzogen waren. Ebenfalls in dieser Technik entstanden zwei Wappenschilder und vier Kinderfiguren, die die Endpunkte des mit Muscheln überzogenen Gewölbes markierten. Darüber hinaus wurden aus Muschelornamenten Meerwesen, Lämmer, Blumen und Pflanzen zusammengesetzt. Wiederum waren in der Grotte Wasserscherze verborgen, die die Besucher durchnässten.¹⁵¹

sie den Angel der unten daran ist / nicht wohl vorschieben: unterdessen aber siehet man auff dem Boden viel kleine Löchlein / daraus das Wasser unvermerckt spritzt / und die Umbstehende in einem Augenblick naß gemacht“. Platter 1968, Bd. 2, S. 889. Vgl. auch d'Alquié 1671, S. 608.

¹⁴⁹ Da sich die Perseus- und Orpheus-Grotten in der toskanischen Galerie befanden, ist davon auszugehen, dass beide denselben Grundriss hatten. Der Grundriss der Orpheus-Grotte ist auf einer Zeichnung eines Anonymus zu sehen, die vor 1777 entstand. Vgl. Lurin 2010, S. 111f.

¹⁵⁰ Das Manuskript befindet sich in den Pariser Archives municipales MC XIX, 355-rés.

¹⁵¹ Die Rekonstruktion der Grotte beruht auf Tourrasse 1924, S. 84 und Lurin 2010, S. 112.

In der Hauptszene stellten drei etwa lebensgroße Automaten unter großem Getöse die Befreiung der Andromeda dar.¹⁵² Diese Installation befand sich gegenüber dem Eingang und nahm großen Raum ein. Perseus stürzte von oben herab und schlug mit seinem Schwert auf den Drachen ein, der aus einem großen Becken auftauchte. Schließlich besiegte er den Drachen, der im Wasser versank. Seitlich davon befand sich Andromeda, die an einem Arm an den Felsen gekettet war. Ihre Ketten lösten sich, nachdem der Drache besiegt war. Elias Brackenhoffer fasst in seiner *Voyage de Paris en Italy* die Szene folgendermaßen zusammen:

„Dans la grotte de Persée, il y avait, tout à l'entrée, un grand bassin, dans lequel se trouvait un grand dragon; au-dessus de lui était juché Persée; sur le côté il y avait une montagne, près de laquelle était sculptée Médée [Es handelte sich um Andromeda, Anm. K.S.], le tout en cuivre. Persée presque de grandeur naturelle se précipitait de la hauteur vers le dragon, il avait en main un bouclier et une épée, et quand il fut près du dragon, il donna quelques coups; le dragon, qui était grand, horrible et épouvantable, se dressa avec un grand fracas, battis des ailes en l'air, ouvrit la gueule et grinça des dents, de si terrible manière, qu'en raison de la soudaineté, on en était presque épouvanté. Le dragon laissa retomber ses ailes, calma sa fureur, et à ce moment l'eau du bassin s'épandit plus abondante, submergeant presque le dragon; il paraissait mort, et avoir été tué par Persée. Et alors Persée revint à sa place. C'est une belle pièce, qui mérite bien d'être vue“.¹⁵³

Gegenüber der Hauptszene saß auf einem Felsen ein bronzener Bacchus auf einem Fass (Abb. 15).¹⁵⁴ Er hielt ein Glas in der Hand, aus dem ebenso wie aus dem Fass eine große Menge Wasser herausströmte. Das Wasser floss den Felsen hinab zu verschiedenen kleinen Automatenzenen, die es antrieb: John Evelyn zählt folgende Szenen auf:

¹⁵² Vgl. Lurin 2010, S. 112; Normand 1897, S. 110f. und Tourrasse 1924, S. 83–85.

¹⁵³ Brackenhoffer 1927, S. 16f.

¹⁵⁴ Vgl. Evelyn 1996, S. 84.

„[...]mills; hermitages; men fishing; birds chirping; and many other devices“.¹⁵⁵ Schließlich sammelte es sich in einem Becken aus schwarzem Marmor und wurde abgeleitet.

2.4.5 Die Orpheus-Grotte

Die Orpheus-Grotte schloss im Süden an die toskanische Galerie an (Abb. 4). Der Plan des Gartens von Abraham Bosse zeigt, dass die Grotte lediglich kleine Fensteröffnungen besaß, weshalb wenig Licht von außen eingedrungen sein dürfte (Abb. 25). Emmanuel Lurin nimmt an, dass die Mechanik, die die Automaten aus dem Verborgenen bewegte, in einem angrenzenden Raum oder aber im Zwischenraum unter der Treppe untergebracht war.¹⁵⁶ Die Grotte entstand anlässlich der Geburt des Dauphins, des späteren Ludwig XIII., und wurde noch nach seinem Tod mit diesem in Verbindung gebracht.¹⁵⁷ Die Grottenräume wurden in den Jahren 1602 und 1603 erbaut, wobei die Mechanismen und Figuren erst in den darauffolgenden Jahren realisiert wurden.¹⁵⁸ Dies geht aus dem am 1. März 1604 geschlossenen Vertrag mit Alessandro Francini hervor, der den Auftrag für die Konstruktion der Antriebsmechanismen der Figuren der Grotte beinhaltet.¹⁵⁹ In einigen Reiseberichten ist von der *Grotte des Flambeaux* die Rede, wobei davon auszugehen ist, dass es sich hierbei um eine alternative Bezeichnung für die Orpheus-Grotte handelte.¹⁶⁰

André Du Chesnes Beschreibung der Orpheus-Grotte gibt Aufschluss über die aufwändige Gestaltung der Räume. Die Umgebung, in der die Orpheus-Szene zu sehen

¹⁵⁵ Ebd., S. 84.

¹⁵⁶ Vgl. Lurin 2010, S. 111f. Lurin legt hier Ausschnitte des folgenden Grundrisses zugrunde: Anonym, Plan du Château-neuf de St Germain-en-Laye, avant 1777 (Saint-Quentin-en-Yvelines, archives départementales) abgedruckt in Lurin 2010, S. 110 und S. 111.

¹⁵⁷ Vgl. Coulon 1654, S. 231.

¹⁵⁸ Vgl. Aurélia Rostaing: Alessandro Francini. In: Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Bd. 43, S. 406ff.

¹⁵⁹ Paris, Archives nationales, MC, XIX, 351, f° 66.

¹⁶⁰ Emmanuel Lurin vermutet, dass es sich hierbei um keine zusätzliche Grotte, sondern um eine alternative Bezeichnung für die Orpheus-Grotte handelt, die auf die künstlichen Beleuchtung zurückgeht. Vgl. Lurin 2010, S. 111, Anm. 26.

war, war mit moosbedeckten Felsen gestaltet und erzeugte den Eindruck einer natürlichen Höhle.¹⁶¹ Der nahezu rechteckige Raum, der sich vor der Orpheus-Szene befand, wurde von einem Klostergewölbe überspannt, das wahrscheinlich von Karyatiden gestützt wurde.¹⁶² Die Wandflächen waren in Felder gegliedert, die mit Muscheln belegt waren, sodass ein vielfältiges Rustikamosaik entstand.¹⁶³ Zudem waren im Mauerwerk kleinere halbrunde und größere rechteckige Nischen eingelassen, in denen sich ursprünglich Wasserspiele und Figuren befanden. Die Seitenwände waren durch Pilaster geordnet, auf denen das Gesims ruhte. Der Fries war geschmückt mit einem Ornament aus Ranken und Lilien, das die Initialen von Heinrich IV. und Maria de' Medici aufnahm. Um 1605 wurden in die kleineren Nischen Verkörperungen der vier Kardinaltugenden platziert, die von der zerstörten Pyramide der Jesuiten der *Île de la Cité* stammten.¹⁶⁴ Außerdem diente die Grotte als Speiseraum, was für zeitgenössische Gärten üblich war.¹⁶⁵ Auch hier gab es Wasserscherze, die die Besucher neckten.¹⁶⁶

Abraham Bosses Stich zeigt die Nische der Grotte, in der die lebensgroße Figur des Orpheus auf einem Felsen sitzt und musiziert, wobei im Hintergrund eine Szene aus dem Automatentheater zu sehen ist.¹⁶⁷ Anhand des Grundrisses der Grotte stellt Buffa fest, dass sich die Installation im Süden oder Osten der Grotte befunden haben muss (Abb. 50).¹⁶⁸ Vor Orpheus lag das mit Tropfsteinformationen eingefasste Wasserbassin, in dem Delphine Wasser in die Höhe spien. Orpheus war umgeben von künstlichen Felsformationen, die

¹⁶¹ Vgl. Du Chesne 1631, S. 224.

¹⁶² Lurin schließt dies aus der Beschreibung Du Chesnes: „Là sont des déesses admirables en forme de demy colosses“. Du Chesne 1631, S. 224. Vgl. Lurin 2010, S. 111.

¹⁶³ Zur Ausgestaltung der Grotte vgl. Brackenhoffer 1917, S. 17; Normand 1897, S. 111f.; Tourrasse 1924, S. 85 und Lurin 2010, S. 111f.

¹⁶⁴ Vgl. Gölniz 1631, S. 182.

¹⁶⁵ Héroard schreibt in seinem Tagebuch, dass Ludwig am 13. Juni 1605 in der *Grotte des Flambeaux* mit seinen Eltern und einigen Adligen gespeist habe. Darauf verweist Franke 2003, S. 253.

¹⁶⁶ „In der vierdten [Grotte] / bey deren Eingang man / zum Schrecken der Hineingehenden einen grossen Wasser=Strudel hervor spriessen lassen kan / spielet ein Orpheus [...]“. Schöndörffer 1674, S. 405.

¹⁶⁷ Salomon de Caus' Orpheus-Darstellung lehnt sich wahrscheinlich an die Orpheus-Gruppe Saint-Germains an. Vgl. de Caus 2003, Buch 2, Problema 17.

¹⁶⁸ Vgl. Buffa 2010, S. 127.

oben in einem Vorsprung endeten. Hierauf waren links und rechts der Orpheus-Figur Bäume wiedergegeben, zwischen denen mehrere Tiere saßen. Zu Orpheus' Linken befanden sich ein Affe, ein Fasan, eine Eule, rechts von ihm eine Eidechse, ein Puter und ein Hahn. Zwei weitere Vögel auf dem Stich sind nicht genau zu erkennen. In die Mauer waren an jeder Seite zwei große Öffnungen eingelassen, die als Ein- bzw. Ausgang für weitere Tierfiguren dienten. Zu erkennen sind ein Leopard oder Gepard und ein Ziegenbock, wobei die übrigen Tiere nicht sicher zu benennen sind.

Die Reiseberichte geben wieder, dass der Orpheus-Automat ein Saiteninstrument spielte und abgestimmt auf die Musik Kopf, Augen und Hände bewegte, was durch eine verborgene Mechanik erreicht wurde. Das Instrument selbst wurde unterschiedlich gedeutet und z. B. als Leier oder Geige bezeichnet.¹⁶⁹ Es sollte der Eindruck entstehen, als könne die Musik die Tiere, Bäume und Felsen zur Bewegung und die auf den Zweigen sitzenden Vögel zum Zwitschern veranlassen. Darüber, dass die bezaubernde Musik von Orpheus die Ursache der Bewegung war, gab es keinen Zweifel. So schreibt d'Alquié in seinem Reisebericht:

„Man hat noch eine andere Croute zu der zeit [...] darinn Orpheus sitzt mit einer Geigen in der Handt / und wann er darauff spielet / thun sich die Felsen / welche umbher seyn / auff / die Beume beugen sich nieder / und alle Thiere bewegen sich / daß sich alles uber der lieblichen Orphei musica gleichsam verwundert“.¹⁷⁰

So wie in der Orgel-Grotte gab es auch hier eine hydraulische Orgel, die vermutlich in einem Nebenraum untergebracht war. Die Wasserorgel spielte die Musik, die scheinbar vom Orpheus-Automaten auszugehen schien. Die hydraulische Orgel und das Vogelgezwitscher entstanden auf vergleichbare Weise. Wasser trieb ein Wasserrad an, das wiederum eine Stiftwalze zum Rotieren brachte, deren Stifte die Luftzufuhr der einzelnen Pfeifen regulierte (Abb. 51).¹⁷¹ Die Tiere im Hintergrund der Figur, die aus

¹⁶⁹ Vgl. Eisenberg 1623, S. 242f. und d'Alquié 1671, S. 609.

¹⁷⁰ Ebd., S. 609.

¹⁷¹ Vgl. de Caus 1977, Buch 2, Problema 22 und Buch 3.

Höhlen hervorkamen und wieder in ihnen verschwanden, waren vermutlich auf drehbaren Scheiben montiert.

Im Hintergrund der Orpheus-Szene wird in Bosses Stich eine Wandöffnung angedeutet, die den Blick auf das Automatentheater freigibt.¹⁷² Es ist eine Szene zu sehen, in der ein Delphin in Gesellschaft von Göttern von zwei Tritonen gekrönt wird. Möglicherweise war das Automatentheater in seiner Funktionsweise dem kleinformatigen antiken Automatentheater Herons von Alexandria sehr ähnlich und außerdem an das höfische Theater mit wechselnder Kulissenbühne und aufwändigen Effekten angelehnt.¹⁷³ Der Eindruck eines Theaters wurde dadurch erzeugt, dass sich offenbar vor Beginn des Spiels eine zweiflügelige Tür öffnete, die den Blick auf die Bühne freigab.¹⁷⁴ Aus dem mit Alessandro Francini am 01. März 1604 abgeschlossenen Vertrag über die Ausstattung des Automatentheaters geht hervor, dass vor vier bemalten Tableaus etwa zwanzig aus Kupfer hergestellte Figuren und Objekte kleine Szenen vorführten.¹⁷⁵ Die Figuren waren ungefähr eineinhalb Fuß hoch und bewegten sich im Raum, wobei unklar ist, ob sie ihre Gliedmaßen bewegen konnten. Für kleinformatige Automateninszenierungen eignete es sich besonders, Figuren sich durch den Raum bewegen zu lassen, so wie in Pratolino, wo sich in der Grotte der Samariterin eine Jagdszene befand (Abb. 33). Auf einer sich drehenden Scheibe waren die Figuren so montiert, dass durch das Rotieren der Eindruck einer Verfolgung entstand.¹⁷⁶ Auf dem ersten Tableau war ein Wald zu sehen, in dem Jagd- bzw. Verfolgungsszenen vorgeführt wurden. Hier verfolgte Apoll Daphne, Pan die Nymphe Syrinx, und zwei Jäger stellten mit ihrer Hundemeute einem Wildschwein nach. Offenbar gab es auch die Figur des Jupiters als Stier. Danach ist die Unterwelt zu sehen, durch die Pluto zusammen mit Proserpina in seinem Wagen fuhr. Außerdem war Herkules zu sehen,

¹⁷² Vgl. Lurin 2010, S. 112 und Weber 1985, S. 4.

¹⁷³ Aleotti übersetzte Herons Schriften ins Italienische, z. B. Heron 1589. Vgl. Géraud Buffa u. Emmanuel Lurin: *Le théâtre d'automates de la grottes d'Orphée*. In: Lurin, S. 114 und Franke 2003, S. 253.

¹⁷⁴ „On ouvrit une porte à double battant, et nous aperçûmes certains jeux et machines qui, certes, auraient été plus agreables si elles n'avaient point tant ressemblé à des marionnettes“. Georges Roth: *Le Château de Saint-Germain-en-Laye en 1625*. In: *Revue archéologique* 5 (1919) 10, S. 363–366, zitiert nach Lurin 2010, S.178.

¹⁷⁵ Paris, Archives nationales, MC, XIX, 351, f° 66.

¹⁷⁶ Vgl. Schickhardt 1603, fol. 51v.

der gemäß der letzten seiner zwölf Aufgaben Cerberus führte, um ihn zu Eurystheus zu bringen. Darüber hinaus gab es Caron und Eurydike mit einer anderen, nicht genauer benannten Figur. Die dritte Komposition stand in der Tradition des *Locus amoenus* und zeigte eine friedliche bäuerliche Landschaft, die wesentlich von der Darstellung des Schlosses Saint-Germain beherrscht wurde. Hier befand sich die Figuration des Königs und des Dauphins, die zusammen mit Höflingen durch den Garten promenierten:

„[...] plus en la prospectifve du chasteau de St Germain une fontaine, une figure representant Sa Majesté avec nombre de personnage, une autre semblable mais plus petite representant Monsieigneur le dauphin avec aussy nombre de personnes [...]“.¹⁷⁷

Johann Heinrich Schöndörffer schreibt, er habe „das Schloß S. Germain, den König sampt dem Printzen vom Geblüt / und andere vom Hof“ gesehen.¹⁷⁸ Martin Zeiller habe gesehen, „wie der König / mit den Fürsten / vnnd Auffwartern / auff einem Schiffe fährt“.¹⁷⁹ Der König, der Dauphin und die Höflinge sind auf Bosses Stich nicht abgebildet. Was diese Figuren als König und Dauphin kennzeichnete, ist den Reiseberichten nicht zu entnehmen, sodass fraglich bleibt, ob sie eine Ähnlichkeit zu den Personen aufwiesen, die sie darstellten. Möglicherweise waren sie anhand ihrer Kleidung und ihnen beigegebene Insignien zu identifizieren. Wichtig ist jedoch allein, dass diese Figuren als Stellvertreter des Königs und des Dauphins erkannt wurden.

Die vierte Inszenierung, auf die auch die Hintergrunddarstellung des Sticks von Abraham Bosse zurückgeht, zeigte das Meer, in dem ein Delphin (gemeint war hier der Dauphin) von zwei Tritonen gekrönt wurde und Kriegsschiffe fuhren.¹⁸⁰ Wie aus dem Stich Bosses hervorgeht, befanden sich über der Szene Merkur und Minerva auf Wolken schwebend, die die französische Krone mit den Initialen des Königspaares emporhielten (Abb. 7). Zwei Fama-Figuren links und rechts von ihnen hielten in Richtung Merkur bzw.

¹⁷⁷ Aus dem Vertrag mit Alessandro Francini über die Ausstattung der Orpheus-Grotte vom 1. März 1604. Paris, Archives nationales, MC, XIX, 351, f° 66.

¹⁷⁸ Schöndörffer 1674, S. 405.

¹⁷⁹ Zeiller/Merian 1655, S. 84.

¹⁸⁰ Vgl. Zeiller/Merian 1655, S. 84.

Minerva je eine Krone. Dadurch wurden Merkur als König und Minerva als Königin gekennzeichnet. Über dieser Anordnung gab der Wolken behangene Himmel den Blick auf eine Versammlung von zwölf antiken Göttern frei.¹⁸¹ Bosses Stich erlaubt hier keine eindeutige Zuordnung der Götter anhand der Attribute. Jupiter und Neptun im Zentrum sowie Amor und Mars im Vordergrund der Gruppe sind jedoch deutlich erkennbar. Außerdem werden am linken und rechten Rand des Tableaus zwei Schiffe gezeigt, wobei ihre Verbindung zum übrigen Bildpersonal und Bildthema unklar ist. Martin Zeiller schreibt hierzu, er habe gesehen, „[...] wie der König/mit den Fürsten/vnnd Auffwartern / auff einem Schiffe fährt [...]“.¹⁸² Der Vertrag mit Alessandro Francini sieht für die Szene im Meer Folgendes vor:

„[...] plus en la representation qu' il fera de la prospective de la mer passera et voguera un grand navire avec un autre plus petit, une gallère, une autre barque, plus passera la figure de Jupiter en forme du taureau, un tritton, une seraine, un Neptune monté sur son chariot, un dauphin et deux trittons, plus une nuée qui s'ouvrira de laquelle sortira comme du ciel Pallas et Minerve, ou apparoistrons tous les dieux et déesses au fond dudit ciel, et autres representations et mouvemens qui ne se peuvent declairer que quand ladite besongne sera faict [...]“.¹⁸³

Ein Abgleich mit der Szenerie, die auf dem Stich Bosses erkennbar ist, lässt vermuten, dass Bosse nicht das ganze Personal der Szene aufgenommen hat, oder nicht alle Figuren, die für die Szene vorgesehen waren, tatsächlich realisiert wurden. Dass die Grotte für die Herrscherverherrlichung eine herausgehobene Bedeutung hatte, wird in der umfassenden Beschreibung d'Alquiés deutlich:

¹⁸¹ Eine Federzeichnung von Bernardo Buontalenti zum Intermezzo *Gli Dei inviano ai Mortali l' Armonia e il Ritmo* von 1589 mag hier gemäß Barbara Rietzsch Vorbildhaft gewesen sein. Sie zeigt einen wolkenverhangenen Himmel, in dessen aufgerissenem Zentrum eine Götterversammlung erscheint. Im Vordergrund schweben drei Göttinnen auf einer Wolke zu den Menschen herab. Vgl. Rietzsch 1987, S. 85.

¹⁸² Zeiller/Merian 1655, S. 84.

¹⁸³ Vertrag mit Alessandro Francini, Paris, Archives nationales, MC, XIX, 351, f^o 66. Die Bezeichnung „Pallas“ steht hier sicherlich für Pallas Athene, dem griechischen Äquivalent der Minerva. Auf dem Stich Bosses ist neben der Figur der Minerva die Figur des Merkur zu erkennen.

„Die vierde [Grotte] / (welche ohn' hindertreiblich die schönste unter allen) hat einen gantz schweren Eingang / dieweil man dasselbe nit ablehnen kan. Man ist so bald nicht hinein gangene als man einen Orphaeum auff seiner Leyr spielend/ und seinem Kopff und Leib nach dem Thon seines Instruments bewegend siehet / worüber sich alle Zuseher verwundern müssen: Das wunderbarste ist eine Versammlung von allerhand Thieren / welche von der lieblichen Stimm seiner Leyr eingenommen / und sehr viel Vögel / welche singen. Felsen / Bäume und Graß welches sich zu ihm neyget / ihme ihren Respect zu erweisen / man hat auch noch allda die zwölf himmlische Zeichen / welche ihren Lauff mit wunderbarer Zusammenstimmung vollziehen. Vber das / siehet man allda einen Bacchus auff seinem Thron sitzend / und ein Glaß Wein in der Hand haltend / und hat man / das Paradeyß / die Hölle / das Meer / Kriegs=Schiffe / die 4 Elementen / das Schloß S. Germain/ den König/ die Fürsten und den Hoff / welche auff dem Wasser von einem Ort zum andern schweben / so natürlich vorgestellt / daß es ohnmöglich zu glauben. Man siehet auch allda den Monsr. Dauphin mit Engeln / welche vom Himmel herab steigen. Dieses Werck ist so wohl gemacht / daß man es vor ein Wunder=Werck der Kunst hält. Man nimbt auch noch des Neptuni / Mercurii / Jupiter / und anderer schönen Sachen gewar / welche der Menschen Glauben weit übertreffen. Vor allem aber siehet man die vier Haupt=Tugenden / von weissem Marmor / welche zuvor den Jesuittern zugehöret. Letztlich ist noch denckwürdig daß alles wunderbar darinnen ist; dessen man sich auch nicht muß befrembden lassen; dieweil es ein Hauß zu der Ergötzlichkeit / des grösten Königs in Europa bestimbt ist“.¹⁸⁴

Es wird deutlich, dass d'Alquié mehrere Figuren mit Mitgliedern der königlichen Familie identifiziert und erkennt, dass hier eine Glorifizierung stattfindet. Ludwig XIII.

¹⁸⁴ D'Alquié 1671, S. 609f.

selbst schien bereits als Kind bewusst gewesen zu sein, dass die Orpheus-Grotte eine herausgehobene Stellung einnahm. Aus dem Tagebuch Héroards, des Leibarztes des Dauphins, geht hervor, dass Ludwig ein besonderes Interesse für die Orpheus-Grotte besaß.¹⁸⁵ Der Stellenwert der Grotte wurde dadurch verstärkt, dass hier gelegentlich Mahlzeiten eingenommen wurden.¹⁸⁶

2.4.6 Die unteren Gartenzonen

Nachdem die Besucher die Grottenräume besichtigt hatten, flanieren sie durch die unteren Gartenzonen zur Seine. Die Reiseberichte gehen kaum auf diesen Gartenbereich ein, sodass deutlich wird, dass die Grotteninszenierungen als Hauptattraktion des Gartens wahrgenommen wurden. Auf dem Weg der Besucher lag zunächst das *Parterre de Broderie*, in dem durch niedrigen Bewuchs aufwändige florale Muster erzeugt wurden. Michel Lasne gibt in seinem Stich (Abb. 1) die Maße der Gartenareale an, wobei er für das *Parterre de Broderie* 84 toises Länge und 40 toises Breite angibt, was ungefähr 164 m Länge und 78 m Breite entspricht. Die Stiche von Lasne und Abraham Bosse (Abb. 25) zeigen, dass durch Broderien die königlichen Initialen nachgebildet wurden. Das Kronenmotiv, das sich auf Bosses Stich der Orpheus-Grotte befindet (Abb. 4 und 7), ist auch in Michel Lasnes Darstellung des Gartens zu sehen, die nach der Vorlage Alessandro Francinis entstand. Zwei Felder an der nördlichen und südlichen Gartengrenze des *Jardin des Canaux* enthalten eine Krone (Abb. 1). Vier weitere Felder dieses Parterres zeigen die Königskrone zusammen mit weiteren Insignien: Lilienzepter und Schwert. Im *Jardin en Pente* sind Broderien zu sehen, die Heinrichs Initiale H bzw. die verschlungenen Buchstaben M und A bilden und dabei wiederum auf das Königspaar Bezug nehmen. Darüber hinaus befinden sich in den oberen Bildecken des Stichs zwei weitere königliche Wappen. Die Integration der Königskronen, Initialen und Wappen verweist auf die besondere repräsentative Bedeutung, die der Garten einnahm.

¹⁸⁵ Für den 28. November 1605 hält Héroard im Tagebuch fest, dass Ludwig das Orpheus-Modell zu sehen wünscht. Für den 27. und 31. März, 29. April und 27. Oktober 1605 sowie am 18. Januar, 18. April und 11. März 1606 sind Besuche Ludwigs in den Grotten belegt. Vgl. Georges Houdard: *Les châteaux royaux de Saint-Germain-en-Laye. 1124–1789. Bd. 2. Saint-Germain-en-Laye 1911–1912*, S. 132. Vgl. auch Aurélia Rostaing: *L' enfance de Louis XIII à Saint-Germain*. In: Lurin 2010, S. 21f.

¹⁸⁶ Héroard schreibt, dass Ludwig am 13. Juni 1605 in der *Grotte des Flambeaux* mit seinen Eltern und einigen Adelligen gespeist habe. Vgl. Houdard 1911-1912, S. 132.

Links und rechts des Parterres lagen Bosketts, die so mit gestutzten Bäumen und Büschen bepflanzt waren, dass sie umgrenzte kleine Rückzugsmöglichkeiten boten. Auf der sechsten Terrasse, die über eine weitere Treppe zu erreichen war, befand sich der *Jardin en Pente*, eine weitere Boskett-Zone von 221 m Länge und 102 m Breite. Sie war mit Bäumen bewachsen und wurde durch sternförmig angelegte Wege strukturiert. Der *Jardin des Canaux* lag auf der letzten Terrassenstufe, war 221 m lang und 165 m breit und besaß einen Zugang zur Seine. Er wurde benannt nach den zwei Kanälen im Norden und Süden des Parterres.¹⁸⁷ Im Zentrum der Terrasse befand sich ein Brunnen aus Tuffstein, der von vier Wasserbecken umgeben war (Abb. 29). Außerdem waren hier weitere Beete angelegt, die rautenförmige Muster bildeten. Der Plan von Lasne zeigt, dass die Bepflanzung in den Rauten die königlichen Insignien Krone, Schwert und Lilienzepter formte. Claude Chastillons Plan des Gartens, der ca. 1615 entstand, weicht in der Darstellung des *Jardin des Canaux* ab (Abb. 24). Anstelle der vier zentralen Wasserbecken ist ein Beet oder eine Rasenfläche zu sehen, das bzw. die um eine zentrale Fontäne angelegt ist. Hier stehen weitere, kleinere Fontänen, wobei ein Linienmuster oder schmale Wege die Fläche durchziehen. Statt der Beete mit den Rautenmustern zeigt der Stich Chastillons Bogengänge. Da auch die Kanäle im Norden und Süden des Parterres fehlen, ist davon auszugehen, dass dieser frühe Stich deutlich vor der Fertigstellung der unteren Gartenareale und möglicherweise noch vor Baubeginn des *Jardin des Canaux* entstand und auf früheren Gestaltungsvorhaben beruht, die nicht umgesetzt wurden.

Am Ende des Gartens befand sich ein Tor, durch das man zur Seine gelangte und den Garten verlassen konnte. Damit war der Gang durch den Garten beendet.

¹⁸⁷ Vgl. Kitaëff 1999, S. 112–119 u. 128ff. und Weber 1985, S. 2.

3 Die Herrscheridealisierung in den Automaten-Inszenierungen

Aus heutiger Sicht erscheinen Automaten der Frühen Neuzeit eher als kostbares Spielzeug, das vor allem der Unterhaltung dienen sollte denn als Kunst, durch die ein Abbild des Königs geschaffen werden könnte. Bislang von der Forschung nahezu unbeachtet blieben die repräsentativen Funktionen, die die Automaten von Saint-Germain für die königliche Familie übernahmen. In der Sekundärliteratur wurde bereits durch andere Beispiele belegt, dass Automaten zur Herrscherverherrlichung verwendet wurden.¹⁸⁸ Automaten in Kunst- und Wunderkammern und im Gartenraum zeigten das wissenschaftliche Interesse des Fürsten, führten seine Macht und finanziellen Mittel vor Augen und dienten dazu, den Fürsten als zweiten Schöpfer zu verherrlichen.¹⁸⁹ Dass die Automaten von Saint-Germain Mitglieder der königlichen Familie figurierten, ist in der Forschungsliteratur zwar bereits benannt worden, jedoch wurden bislang die weitreichenden Folgen dieser „Verkörperung“ noch nicht untersucht. Birgit Franke bezieht sich auf die Darstellung des Dauphins als Delphin im Hintergrund der Orpheus-Szene, der von zwei Engeln gekrönt wird, und bewertet die Szene als „eine Herrscherapotheose par excellence“¹⁹⁰ (Abb. 7). Géraud Buffa sieht durch die erzählerische Anlehnung an mythologische Themen den König und die neu gegründete Dynastie geehrt:

„Les sujets mythologiques trouvaient une place importante dans cette grotte où ils visaient à célébrer le roi et la nouvelle dynastie“.¹⁹¹

¹⁸⁸ Vgl. Julius von Schlosser: Geschichte der Portraitbildnerei in Wachs. Ein Versuch. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 29 (1911) H. 3, S. 171–258; Wolfgang Brückner: Bildnis und Brauch. Studien zur Bildfunktion der Effigies. Zugl.: Frankfurt am Main, Univ., Habil.-Schr., 1964. Berlin 1966, S. 136–143 und Friedrich B. Polleroß: Des abwesenden Prinzen Porträt. Zeremoniellardarstellung im Bildnis und Bildnisgebrauch im Zeremoniell. In: Jörg Jochen Berns u. Thomas Rahn (Hrsg.): Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Tübingen 1995 (= Frühe Neuzeit 25), S. 382–409.

¹⁸⁹ Vgl. Lazzaro 1990, S. 8–19 u. S. 137–150; Bredekamp 2007b; Daston/Park 2002, S. 341–354; Rietzsch 1987, S. 6; Zangheri 1990, S. 55 und Kurth 2011, S. 21–47.

¹⁹⁰ Franke 2003, S. 253

¹⁹¹ Buffa 2010, S. 127.

Die Ikonografie der Orpheus-Grotte spiele, so Stefan Schweizer, nicht auf das aktuelle königliche Mäzenatentum an, sondern sei dem 1601 geborenen Dauphin gewidmet. Orpheus sei hier als Präfiguration Ludwigs zu sehen.¹⁹² Die Berücksichtigung der mechanisch bewegten Wachsfiguren, die im 17. und 18. Jahrhundert als Herrscherporträts angefertigt wurden – also deutlich später als die französischen Grottenautomaten –, öffnet den Blick für die Vorstellung, dass auch die Automaten in Saint-Germain als Repräsentanten des Königs gedient haben mochten. Wie Julius von Schlosser festgestellt hat, gehörten um 1700 lebensgroße Wachsporträts der Könige, die mit Insignien und tatsächlich getragenen Staatskleidern ausgestattet waren, ganz selbstverständlich in die fürstliche Schatzkammer.¹⁹³ Derartige Wachsfiguren wurden zum Zweck der Bewunderung und des Divertissements hergestellt. Sie wurden vor allem wegen ihrer spiegelbildlichen Ähnlichkeit zum Porträtierten sehr geschätzt. Das Wachs wurde so bearbeitet und eingefärbt, dass Gesicht und Hände lebensnah erschienen; außerdem wurden an den Kopf echte Haare geklebt. Wolfgang Brückner sieht in der um 1700 entstandenen Wachsfigur Augusts des Starken in polnischem Krönungsornat und der Wachsplastik Friedrichs I. mit Hermelin gefüttertem roten Mantel, Hosenbandorden, Degen und Stab eine deutliche Verwandtschaft zum Staatsporträt. Über die Figur Augusts des Starken äußert er:

„Hier [...] ließ sich der König gewordene Kurfürst im Glanz der Insignien naturaliter nachbilden zur ständigen Repräsentation seiner neuen Würde und Herrschaft. Das ist ein Staatsporträt! Im Sinne der Zeit vielleicht sogar ein gültigeres als die gemalten“.¹⁹⁴

Die Nähe der zu Lebzeiten eines Herrschers entstandenen Wachsporträts zum Staatsporträt sieht auch Friedrich Polleroß. Er führt ebenfalls das Beispiel Augusts des Starken an:

¹⁹² Schweizer 2008, S. 206.

¹⁹³ Vgl. Schlosser 1911, S. 171–258 und Brückner 1966, S. 136–143.

¹⁹⁴ Brückner 1966, S. 137, vgl. auch S. 154f.

„Haben wir es hier [...] mit einem Staatsporträt mit zeremonieller Stellvertreterfunktion zu tun, das in Dresden die polnische Königswürde und in Warschau den abwesenden Herrscher repräsentieren sollte? Wurde doch noch 1740 eine Wachsfigur Friedrich Wilhelm I. von Preußen auf dem Thron anlässlich der Totenfeier neben dem Sarg nicht als Toteneffigie, sondern als Staatsporträt präsentiert“.¹⁹⁵

Nicht zu vernachlässigen ist, dass die Bildnisse aus Wachs zumeist in fürstlichen Kunst- und Schatzkammern ausgestellt wurden und über ihren möglichen Gebrauch im Staatszeremoniell nichts Konkretes bekannt ist.¹⁹⁶ Die Ausstattung mit Insignien und Staatskleidern zeigt jedoch, wie sehr sie als Ebenbilder des Herrschers wertgeschätzt wurden. Die Nähe zu den Automaten mit repräsentativer Funktion in Saint-Germain wird dadurch gesteigert, dass einige der Wachsporträts durch eine im Innern verborgene Mechanik in Bewegung versetzt wurden. Die Wirkung der bewegten Figuren zeigt die Anekdote Joachim Sandrarts sehr deutlich: Als der ungarische Kanzler die Schatzkammer Ferdinands III. besichtigt habe, habe er unvermittelt dem Wachsporträt des Kaisers gegenübergestanden und geglaubt, den tatsächlichen Kaiser anzutreffen.

„[...] der Ungarische Canzler und Bischof von Neutra, als er in der Kayserlichen Schatzkammer herum geführt worden und in das Zimmer kommen, wo diese Kayserliche posirte Bildniß geseßen, die sich bey seiner Ankunft aufgerichtet, das Haupt und die Augen hin und her gewendet, sich über solche unverhoffte Kayserliche Gegenwart entsetzet, auf die Knie niedergefallen und um Verzeihung gebetten, daß er sich erkühnet ohne Befehl dahin zu kommen, auch so lang kniend verblieben, biß der Schatzmeister ihne aufgehoben, gelachtet und den Betrug offen- und kundbar gemacht“.¹⁹⁷

¹⁹⁵ Polleroß 1995, S. 404.

¹⁹⁶ Vgl. Susann Waldmann: Die lebensgrosse Wachsfigur. Eine Studie zu Funktion und Bedeutung der keroplastischen Porträtfigur vom Spätmittelalter bis zum 18. Jahrhundert. Zugl.: München, Univ., Magisterarb. München: 1990 (=Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München), S. 96.

¹⁹⁷ Joachim von Sandrart: Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675. Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister. Hrsg. von Rudolf Arthur Peltzer. München 1925, S. 235. Die Figur stammte vom Wachsbossierer Daniel Neuberger. Ferdinand III. bewahrte in seiner Schatzkammer weitere Arbeiten in Wachs, darunter auch andere Wachsporträts auf: „Von seinen Werken aber

Gerade die beweglichen Wachspuppen, die ihre Blütephase lange nach der Entstehung der Automaten von Saint-Germain hatten, zeigen, dass derartige Darstellungen von hohen Würdenträgern akzeptiert und geschätzt wurden.

Für die Zeit vor Saint-Germain ist belegbar, dass Automaten zur Herrscheridealisation eingesetzt wurden, wenngleich sie auch nicht den König repräsentierten. Beim feierlichen Einzug Heinrichs II. im Jahr 1550 in Rouen wurde ein künstlicher, mit Moos und Pflanzen bewachsener Felsen von 18 m Breite und mehr als 45 m Höhe errichtet, in den eine Grotte eingelassen war. Es wurde ein *Tableau vivant*¹⁹⁸ aufgeführt, in dem ein Automat auftrat (Abb. 45): Orpheus saß auf einem marmornen Thron in der Grotte und spielte seine Lyra. Rechts von ihm standen die neun Musen, die ebenfalls musizierten. Über Orpheus befand sich ein farbiger Regenbogen und über dessen Scheitelpunkt ein silberner Halbmond, die persönlichen Symbole Katharina de' Medici und Heinrichs II. Auf der rechten Seite im Vordergrund befand sich Herkules, der die Hydra enthauptete:

„Hercules, habillé en sa mode, de la peau d' vn lyon, s' occupoit, à couper les testes de l' hydre serpentine, taillée de ronde bosse, richement dorée & azurée, Laquellle sortoit d' vn creulx obscur. Et ne fut pas, san, se mouuoir de tous ses membres, par inuention ce cōuenable [...]“.¹⁹⁹

sonderbare Kleinodien in seiner herrlichen Schatzkammer aufbehalten, darunter sonderlich in einem großen Kasten des ganzen Ovidii Historien und Metamorphosis, so verwunderlich geistreich und gar klein ausgebildet, neben einer großen Mänge schöner Contrafäten, als nämlichen Ihro Kayserl. Majestät selbst in rechter Lebensgröße und Ordinari-Kleidung, darinnen das Haupt und die Augen sich herum wenden und der ganze Leib sich selbst in einem Seßel vermittelst innerlichen Uhrwerks niedersetzen und wieder aufstehen kan [...]“ Ebd., S. 409.

¹⁹⁸ Zum Begriff des *Tableau vivant* siehe Birgit Jooss: Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit. Berlin 1999, S. 19–24.

¹⁹⁹ Margaret M. MacGowan. *L'entrée de Henri II à Rouen 1550*. Amsterdam 1979. (= Renaissance Triumphs). o.S. Die Arbeit basiert auf folgender Veröffentlichung: *C'est la deduction du sumptueux ordre plaisantz spectacles et magnifiques theatres [...] par les citiens de Rouen [...] a la sacree Majesté de Henry second et a Katharine de Medicis*. Rouen 1551. Die Hydra war also sicher ein Automat, für die anderen Figuren ist dies in der Eindeutigkeit nicht nachweisbar.

Es ist davon auszugehen, dass Orpheus, die Musen und Herkules von Darstellern gespielt wurden, während die Hydra wahrscheinlich ein Automat war. Ein Schild, das die Bedeutung des Dargestellten erklärte, war unterhalb der Szene angebracht:

„The King was another Hercules, powerfully equipped to wage war successfully and bring that peace symbolised by the crescent moon“.²⁰⁰

Die Szene spielte damit auf die jüngsten militärischen Erfolge Heinrichs gegen die Engländer an. Mythologische Figuren wie Herkules und Apoll wurden verwendet, um ihre tugendhaften Eigenschaften oder übermenschlichen Fähigkeiten auf den König zu übertragen.

Auch während der *Entrée* Heinrichs IV. in Rouen im Jahr 1596 wurde der König mit Automaten geehrt. Auf dem Weg durch die Stadt begegnete ihm ein sich bewegendes Modell des gestirnten Himmels (Abb. 46). Angenehme harmonische Musik war zu hören, die sich aus dem Zusammenspiel von Gesang und dem Klang von Instrumenten ergab. Es erhob sich eine Stimme, die als Stimme Gottes zu verstehen war, und rezitierte einige Verse:

„Ce Monarque est mon Oinct; il me craint, et je l' aime, / Rendez luy de l' honneur, et l' honneur sera mien. / Tout Roy d' homme est fait Dieu: c' est un autre moy-mesme, / Qui sur terre dispose et du mal et du bien“.²⁰¹

Aus der Maschine schwebte ein Engel-Automat herab, der dem König im Namen Gottes das Friedensschwert („l'epée de paix“) und die goldene Krone überreichte.²⁰² Die Krone galt als Zeichen königlicher Dignität und verwies zusammen mit dem Schwert und den Worten des Engels auf die Hoffnung auf zukünftigen Frieden.²⁰³ Eindrücklich wird hier mithilfe des Automaten vor Augen geführt, welchen hohen Stellenwert die Zurschau-stellung göttlicher Gnade besaß. Es sollte dem Zuschauer erscheinen, als würde die

²⁰⁰ MacGowan 1979a, S. 22.

²⁰¹ Wagner 2010, S. 620.

²⁰² Vgl. ebd., S. 575 u. 620f. Die Stimme, die vermeintlich vom Automaten kam, stammte von einem jungen Mann, der im Verborgenen blieb.

²⁰³ Zur Dignität vgl. Kantorowicz 1990, S. 381–443; Giesey 1993, S. 86ff. und Ginzburg 1999.

Funktion des Königs als göttlicher und von Gott bestimmter Stellvertreter auf Erden bestätigt werden.

In derselben *Entrée* gab es eine Szene mit Automaten, die in einem ephemeren Garten inszeniert wurde. Vor dem *Maison de la Ville* wurde der Platz eigens zu einem Garten umgestaltet, der von einer mit Wein bewachsenen Palisade begrenzt wurde und durch einen *Tempietto* zu betreten war (Abb. 47).²⁰⁴ Im Garten tummelten sich künstliche, farbig gestaltete Tiere und in den Zweigen hingen künstliche Früchte.²⁰⁵ Außerdem befanden sich hier mehrere Automaten, darunter verschiedene Arten künstlicher Vögel, die vielstimmig zwitscherten. Beim Herannahen des Königs wurde eine Szene vorgeführt, in der ein als Apoll gekleideter junger Mann mit einem Python-Automaten kämpfte.²⁰⁶ Bevor Apoll schließlich den Python im Kampf tötete, rezitierte er Verse, in denen er seinen Vater Zeus um Hilfe bat:

„Donnez à vostre fils un tel bras qu' à Henry, / Pour dompter comme luy les monstres de la terre“.²⁰⁷

Dieses Herrscherlob war insofern besonders, als nicht ein Gott zum Vorbild Heinrichs wurde, sondern umgekehrt der Gott Apoll darum bat, die Stärke Heinrichs verliehen zu bekommen. Gleichzeitig rekurrierte die Inszenierung auf die zeitgenössischen Gärten mit Automaten und bot einen Vorgeschmack auf die kurz darauf entstehenden Grottenautomaten in Saint-Germain.

²⁰⁴ Vgl. Wagner 2010, S. 634–638. Wagner bezieht sich auf die Festbeschreibung von Poussepin: *Discours de la joyeuse et triomphante entrée de [...] Prince Henri III [...] en sa ville de Rouen*. Rouen 1599.

²⁰⁵ „[...] batifolaient des petits animaux peints [...]“. Ebd., S. 575.

²⁰⁶ „Il représentait un Apollon champêtre et renaissant tuant le Python [...]“. Ebd., S. 575. Gemäß der Festbeschreibung Poussepins, die Wagner zugrunde legt, kam der Automat aus dem Dickicht hervor und sei in der Lage gewesen, „künstliche“ Flammen zu speien und „künstlichen“ Rauch aus den Nüstern rauchen zu lassen. Vgl. Wagner 2010, S. 635.

²⁰⁷ Ebd., S. 636.

3.1 Automaten als Stellvertreter der königlichen Familie

Das vorangestellte Beispiel der mechanisch bewegten Wachsfiguren zeigt, dass Automaten als Stellvertreter von hohen christlichen Würdenträgern, Königen und Kaisern anerkannt wurden. Die Automaten in den Grotten von Saint-Germain als Repräsentanten zu untersuchen, erfordert eine genauere Berücksichtigung des Begriffs der Repräsentation.

Es werden zwei Grundbedeutungen von Repräsentation unterschieden.²⁰⁸ Die Erste betont, dass die Funktion der Repräsentation in der Vergegenwärtigung von etwas Wirklichem liegt. Das zeitgenössische Verständnis unterstrich, dass jemand oder etwas, also das, was repräsentiert wurde, wahrnehmbare Präsenz erfuh. Hier ist häufig von der *Re-Präsenz* die Rede.²⁰⁹ Die frühneuzeitliche Verwendung des Begriffs *Repraesentare* im juristischen Zusammenhang zeige, so Hasso Hofmann, dass eine Vergegenwärtigung und Anwesenheit des Repräsentierten durch den Stellvertreter gemeint war. Vor Gericht konnte eine *Persona repraesentata* eine andere Person rechtlich vertreten, indem er sie fingierte oder vorstellte und als bildlich gleichgesetzt und analog mit dieser galt. Die juristische Stellvertretung durch die *Persona repraesentata* wurde als Nachbildung verstanden.²¹⁰

Dass die Repräsentation eines französischen Königs im Sinne einer Vergegenwärtigung und wahrnehmbaren Präsenz verstanden wurde, leitet sich aus der Bedeutung der Transsubstantiation für das Christentum ab. Die Äußerung Christi, dass der Wein und das Brot des letzten Abendmahls sein Fleisch und Blut seien, wurde gedeutet als die reale Präsenz des Körpers Christi im Wein und Brot, auch wenn dadurch Wein und Brot keine wahrnehmbare stoffliche Veränderung erführen. Der König wiederum wurde

²⁰⁸ Vgl. Kerstin Behnke, Benedikt Haller u. Eckart Scheerer: Repräsentation. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Völlig Neubearb. Ausg. des Wörterbuchs philosophischer Begriffe von Rudolf Eisler. Hrsg. von Günther Bien, Rudolf Eisler u. a. Bd. 8 R–Sc. Basel u. a. 1992, S. 797–853; Christopher Prendergast: The triangle of representation. New York, NY 2000, S. 1–16.

²⁰⁹ Hasso Hofmann geht auf den Repräsentationsbegriff bei Thomas Hobbes ein, der den Staat durch den Souverän repräsentiert sehe, wobei diese Form der Repräsentation veranschaulichende und Wirklichkeit stiftende Aspekte vereine. Der Souverän verkörpere die Einheit des Volks und stelle gleichzeitig die politische Einheit des Volks durch seine Verkörperung her. Vgl. Hasso Hofmann: Studien zur Wort- und Begriffsgeschichte von der Antike bis ins 19. Jahrhundert. 3. Aufl. Berlin 1998 (= Schriften zur Verfassungsgeschichte), S. 18f. und im weiteren Textverlauf.

²¹⁰ Vgl. ebd. S. 118, S. 148–152 u. S. 370.

ebenfalls als Verkörperung und Abbild Christi angesehen, der ihn im Sinne der Schaffung von Präsenz repräsentierte. Am Tag seiner Salbung wurde dem französischen König mit dem himmlischen Öl Heiligkeit verliehen. Außerdem trug er als einziger europäischer König den Titel *Rex Christianissimus*. Er war Vertreter der himmlischen Macht, wobei die Krönungsmysterien die irdischen und die himmlischen Gewalten in der Person des Königs vereinten. Auch hierin ist eine Analogie zu den zwei Naturen Christi zu sehen.²¹¹

Ein wichtiges Beispiel für *Re-Präsenz* ist die Toteneffigie, die das Machtvakuum zwischen dem Tod eines Herrschers und der Inthronisation des Nachfolgers überbrückte.²¹² Während dieser Zeit wurde die Effigie zum Träger der Königswürde und die legalistische Dignität war in diesem Moment an die Effigie geknüpft, auch wenn der Nachfolger bereits das legalistische Recht besaß.²¹³ Darüber hinaus wurde die Effigie so behandelt, als sei sie der lebende Monarch und rückte im Laufe des 16. Jahrhunderts immer mehr ins Zentrum des Totenzeremoniells.²¹⁴ Der Humanist und Hofberater Pierre Du Chastel, *Lecteur du Roi*, beschreibt, wie das Abbild Franz I. im Jahr 1547 die Position

²¹¹ Zur Heiligkeit des französischen Königs und seine Aufgabe als Stellvertreter Christi vgl. Percy Ernst Schramm: *Der König von Frankreich. Das Wesen der Monarchie vom 9. bis zum 16. Jahrhundert*. Ein Kapitel aus der Geschichte des abendländischen Staates. Darmstadt 1919, S. 145–155; Kantorowicz 1990, S. 64–81 und Waldmann 1990, S. 61–67. Die Vorstellung vom König als Stellvertreter Christi auf Erden ist im Manuskript des sogenannten normannischen Anonymus überliefert, das um 1100 entstand. Hier wird der christliche König als *christomimetes* bezeichnet. Vgl. Anonymus: *Die Texte des Normannischen Anonymus*. Hrsg. von Karl Pellens. Wiesbaden 1966 (= Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte, Mainz 42). Bereits Kaiser Karl der Große wurde als Vikar Christi bezeichnet. Vgl. Ernst H. Kantorowicz: *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*. 2. Aufl. München 1990, S. 106ff.

²¹² Vgl. Kantorowicz 1990, S. 415–432; Ralph E. Giesey: *Le roi ne meurt jamais. Les funeraillles royales dans la France de la Renaissance*. Paris 1987 (= Nouvelle bibliothèque scientifique); Carlo Ginzburg: *Repräsentation. Das Wort, die Vorstellung der Gegenstand* (1992). In: ders.: *Holztaugen. Über Nähe und Distanz*. Hrsg. von Renate Heimbucher. Berlin 1999. 97–121, hier S. 97ff. Zur Bildmagie vgl. Bredekamp 1995; Wolfgang Brückner: *Der Zauber mit Bildern*. In: Leander Petzoldt (Hrsg.): *Magie und Religion. Beiträge zu einer Theorie der Magie*. Darmstadt 1978 (= Wege der Forschung 337), S. 404–421 und Hans Belting: *Repräsentation und Anti-Repräsentation. Grab und Porträt in der frühen Neuzeit*. In: ders., Dietmar Kamper u. Martin Schulz (Hrsg.): *Quel corps? Eine Frage der Repräsentation*. München 2002, S. 29–52. Julian Blunk: *Das Taktieren mit den Toten. Die französischen Königsgrabmäler in der Frühen Neuzeit*. Köln u. a. 2011, S. 46–70.

²¹³ Vgl. Kantorowicz 1990, S. 415–432, insbes. S. 419, Anm. 365.

²¹⁴ Vgl. Gudrun Gersmann: *Le Roi est mort, vive la Révolution, vive Marat. Anmerkungen zum Gebrauch der Effigies in Frankreich von der Frühen Neuzeit bis zur Französischen Revolution*. In: Christine Roll, Frank Pohle u. Matthias Myrczek (Hrsg.): *Grenzen und Grenzüberschreitungen. Bilanz und Perspektiven der Frühneuezeitforschung*. Köln u. a. 2010 (= Frühneuezeit-Impulse 1), S. 312–332, hier S. 317.

des Königs einnahm und bei den Mahlzeiten bedient wurde, als handele es sich um den König in Fleisch und Blut. Verschiedene Speisen wurden aufgeföhren, vorgekostet und der Puppe gereicht.

„Diener der Intendantur stellten einen Eßtisch auf. Würdenträger mit den Titeln Brotträger, Schenk und Vorschneider traten ein; vor ihnen ging ein Zeremonienmeister, hinter ihnen der Truchseß, der den Tisch mit den üblichen Verbeugungen deckte. Nachdem das Brot gebrochen war, brachte man den Braten und die anderen Gänge des Mahls [...]. Der Haushofmeister reichte dem Ranghöchsten der anwesenden Würdenträger die Serviette, mit welcher der letztere die Hände des Seigneur abzuwischen hatte. Ein Kardinal segnete die Hoftafel. Das Waschwasserbecken stand neben einem Stuhl, als ob der Seigneur lebend auf diesem säße. Die drei Gänge wurden mit allen Zeremonien und nach Vorkosten serviert, ganz wie zu Lebzeiten des Seigneur, ebenso der Wein. Der Figur wurde zweimal während des Mahls der Becher genau zu den Zeitpunkten gereicht, an denen der Seigneur zu trinken pflegte [...]“.²¹⁵

Das Tafelzeremoniell als wichtiger Bestandteil des Hof- und Staatszeremoniells wurde so fortgeführt, als handelte es sich bei der Puppe um den lebenden Herrscher. Die Fortführung des Tafelzeremoniells zeigt das Bemühen um Kontinuität über den Tod des Königs hinaus und zeugt von der unbedingten Notwendigkeit, eine Zeit des Interregnums zu vermeiden. Die Effigie wurde als rechtmäßiger Stellvertreter des Königs im repräsentativen Akt anerkannt, wobei die im Zeremoniell gültigen Regeln bestehen blieben. Die Objekte, die der Repräsentation dienten, wie z. B. die Insignien, ließen die *Dignitas* des Herrschers in Erscheinung treten. Unter Dignität wurde die Würde eines Staatsoberhauptes verstanden, die seine gottgegebene Macht und seine Nähe zum Göttlichen anzeigte. Die *Dignitas* galt als unsterblich und ging vom regierenden Herrscher auf seinen Nachfolger über. Sie war nicht mit dem biologischen, natürlichen Körper des Herrschers verbunden, sondern mit dem politischen Körper, dem Amtskörper, der

²¹⁵ Pierre du Chastel: *Le trespas, obsèques, & enterrement de treshault, trespouissant, & trespouagnanime Francois par la grace de Dieu roy de France, trespourestien, premier de ce nom [...]*. Paris 1547. Zitiert nach Kantorowicz 1990, S. 421. Vgl auch Brückner 1966, S. 11f.

prinzipiell unsichtbar war, aber durch den aktuellen Herrscher zur Erscheinung gebracht wurde. Der Herrscher als Träger der *Dignitas* füllte mit seinem biologischen Körper den Amtskörper aus, sodass beide Körper als voneinander untrennbar galten.²¹⁶ Die Insignien repräsentierten den *Corpus politicum*, jedoch sind sie nicht als vollkommener Ersatz für den König zu sehen, da es des *Corpus naturale* bedurfte, um die Heiligkeit des Königs vor Augen zu führen. Diese war an den natürlichen Körper des Herrschers gebunden und konnte im repräsentativen Akt nicht heraufbeschworen werden.²¹⁷ Ergänzend hierzu ist anzumerken, dass nach dem Tod Heinrichs IV. das letzte Mal eine Effigie für einen verstorbenen französischen König eingesetzt wurde.

Auch Automaten konnten in Verbindung zur *Re-Präsenz* stehen. Dies veranschaulicht der ca. 38 cm hohe Automat eines Franziskanermönchs, der um 1560 in Deutschland oder Spanien, vermutlich von Juanelo Turriano, hergestellt wurde.²¹⁸ Er trägt Kutte, Kapuze und Sandalen, wobei der Mechanismus, der ihn antreibt, unter seiner Kleidung verborgen ist. Er imitiert einen betenden Mönch: In seinen Händen befindet sich ein Rosenkranz, wobei seine Linke das Kreuz hält. Er läuft, dreht seinen Kopf und bewegt Augen und Mund. Er küsst das Kreuz und schlägt mit seiner Rechten seine Brust. Elizabeth King stellt aufgrund seiner religiösen Handlung fest, dass dieser Mönch als Devotionalie, die zur religiösen Andacht diente, verstanden wurde.²¹⁹ Außerdem ist mit seiner Entstehung eine Legende verbunden: Kaiser Karl V. habe am Krankenbett seines sterbenskranken Sohns Philipp, des späteren König Philipp II. von Spanien, gebetet und geschworen, im Fall seiner Heilung, die einem Wunder gleichkäme, ebenfalls für ein Wunder zu sorgen. Nach der Genesung Philipps habe er Turriano mit der Konstruktion des Mönchs beauftragt. King vermutet, dass der Mönch aus Sicht des Gläubigen an der Schwelle zum tatsächlichen Leben gestanden habe. Sie beruft sich hier auf David

²¹⁶ Vgl. Ralph E. Giesey: Was für zwei Körper? In: Tumult. Schriften zur Verkehrswissenschaft 16 (1993), S. 79–93, hier S. 86ff.; Kantorowicz 1990, S. 381–443; Giesey 1993, S. 86ff. und Ginzburg 1999.

²¹⁷ Vgl. Schramm 1919, S. 261f.; Waldmann 1990, S. 67f.; Klier 2004, S. 43; Kristin Marek: Die Körper des Königs. Effigies, Bildpolitik und Heiligkeit. München 2009, S. 206.

²¹⁸ Vgl. Seung-Chol Shin: Vom Simulacrum zum Bildwesen. Ikonoklasmus der virtuellen Kunst. Wien 2012, S. 171–178.

²¹⁹ Vgl. Elizabeth King: Perpetual devotion. A sixteenth-century machine that prays. In: Jessica Riskin (Hrsg.): Genesis redux. Essays in the history and philosophy of artificial life. Chicago 2007, S. 263–292.

Freedberg, der in dieser Art religiöser Bildherstellung oder Bildrezeption immer „the slip from representation to presentation“ sieht.²²⁰ Das religiöse Bildnis als Zeichen werde Kraft des Glaubens und Willens des Betrachters selbst zur lebenden Verkörperung dessen, was es darstelle. Als Beispiel dient Freedberg die Statue der Jungfrau Maria von Rocamadour in Querçy. Der Glaube an Maria, ihre Existenz und heilige Kraft sowie der Wille, ihre Anwesenheit zu erfahren, ermögliche den Übergang von Repräsentation zu Präsenz.²²¹ Seung-Chol Shin ergänzt, dass die Lebendigkeit des Franziskanermönchs auch durch den im Innern verborgenen Antrieb hervorgerufen wurde, der sich noch stärker auf die tatsächliche Lebendigkeit des Bildes bezogen habe. Hierbei beruft sich Shin auf das wissenschaftlich-medizinische Verständnis vom Leben, das in seiner Sicht auf den Körper und seine Funktionen deutlich von einem mechanistischen Denken geprägt war.²²² Johannes Tripps geht in seiner Untersuchung zum handelnden Bildwerk im Kirchenraum, das dazu verwendet wurde, die Heilsgeschichte zu veranschaulichen, davon aus, dass durch die Beweglichkeit der Figuren eine größere Lebensnähe und ein höherer Realitätscharakter erreicht werden sollte. Die Figuren schienen zu handeln, sollten dadurch die Vergegenwärtigung des Heilsgeschehens ermöglichen und dem Wunsch nach Gottesschau entsprechen.²²³

In der zweiten Tradition wird betont, dass Repräsentation eine im Innern des Betrachters hervorgerufene Evokation von etwas Abwesendem im Sinne eines Ins-Gedächtnis-Rufens meint. Die Repräsentation besitzt dabei die Qualität eines Zeichens, wobei das Verhältnis zwischen Repräsentation und Repräsentiertem vergleichbar mit dem

²²⁰ David Freedberg: *The power of images. Studies in the history and theory of response.* Chicago 1989, S. 28.

²²¹ Vgl. ebd., S. 27–40.

²²² Vgl. Shin 2010, S. 173–178.

²²³ Johannes Tripps: *Handelnde Bildwerk in der Gotik. Forschungen zu den Bedeutungsschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik.* Berlin 1998, S. 11–13.

Verhältnis von Bezeichnendem und Bezeichnetem ist.²²⁴ Louis Marin hat diese Form der Repräsentation am Beispiel Ludwigs XIV. untersucht:

„Die Repräsentation ist, wie man weiß, zugleich die Aktion des Vor-Augen-Führens, die Qualität eines Zeichens oder einer Person, die die Stelle einer anderen einnimmt [...]“.²²⁵

Repräsentiert wurden Personen, aber auch abstrakte Begriffe wie Macht, Amt, Würde, Gottesgnadentum, Legitimation durch Abstammung und Ähnliches. Strategien der Repräsentation beruhten vor allem auf der Vorstellung, dass von Gott auserwählte Personen wie Kaiser, Könige und Fürsten und ihre nächsten Verwandten mit ihrem physischen Leib diese abstrakten Begriffe verkörperten und zur Anschauung bringen konnten. Der Träger dieser Eigenschaften wurde hierfür mit Attributen ausgezeichnet, an denen seine Ausnahmestellung ablesbar wurde. Insignien wie Krone, Zepter und Kleidung waren äußere Zeichen dafür, dass politische Macht in der Person des Herrschers Gestalt annahm. Die symbolische Repräsentation sollte die Konstituierung, Autorisierung und Legitimation der Macht des Repräsentierten durch die Reproduktion der Qualifikationen, Rechtfertigungen und Titel, auf denen die Macht des Herrschers oder der herrschenden Institution beruhte, erreichen.²²⁶

Horst Wenzel betont in seiner Untersuchung der höfischen Repräsentation im Mittelalter ebenfalls den symbolischen Aspekt der Repräsentation:

„Repräsentation ist demnach resümierend zu beschreiben als eine symbolische Form öffentlicher Statusdemonstration, die mit der Person des

²²⁴ Ernst Gombrich spricht z. B. von der Idee des Bildes als Darstellung im modernen Sinn, die sich seit dem 13. Jahrhundert ausprägte und zu einer Abkehr von der Bildmagie und der Vorstellung der Realpräsenz eines Heiligen in seinem Bild führte. Vgl. Ernst H. Gombrich: Meditationen über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst. Frankfurt 1978 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 237), S. 17–33.

²²⁵ Louis Marin: Das Porträt des Königs. Berlin 2005 (= Werkausgabe), S. 16. Marin bezieht sich unter anderem auf Antoine Arnauld u. Pierre Nicole: Die Logik oder die Kunst des Denkens. 2., durchges., um eine Einl. erw. Aufl. Darmstadt 1994 (= Bibliothek klassischer Texte), S. 16.

²²⁶ Vgl. ebd., S. 12.

Statusträgers interpersonelle Wert- und Ordnungszusammenhänge für alle Sinne wahrnehmbar zur Darstellung bringt“.²²⁷

Die Zeichentheorie des 17. Jahrhunderts behandelt das Verhältnis des Bezeichnenden zum Bezeichnetem. Antoine Arnauld und Pierre Nicole schreiben in ihrem als *Logik von Port-Royal* bekanntem Werk:

„Wenn man einen Gegenstand für sich und in seinem Eigendasein betrachtet, ohne den Blick des Geistes darauf zu richten, was er etwa darstellen könnte, so ist die Idee, die man von dem Gegenstand hat, die Idee eines Dinges [...]. Wenn man aber einen gewissen Gegenstand nur als Stellvertreter eines anderen ansieht, so ist die Idee, die man von ihm hat, die Idee eines Zeichens, und der erste Gegenstand wird ‚Zeichen‘ genannt“.²²⁸

Diese Zeichen seien beispielsweise auf Landkarten oder Bildnissen zu finden. Nach diesem Verständnis steht das Zeichen stellvertretend für etwas anderes, nicht Wahrnehmbares und Abwesendes. Seine Stellvertreterschaft bezieht sich auf den Verweis und ist losgelöst von dem, für das es stellvertretend auftritt.

Im Gegensatz zu den Automaten, die David Freedberg oder Johannes Trips untersuchten, sind die Automatentheater von Saint-Germain nicht in einem religiösen Kontext zu sehen. Die Vergegenwärtigung eines Heiligen durch den Glauben und den Willen des Gläubigen ist nicht vergleichbar mit der Repräsentation, die die vorgestellten Automaten leisteten. Darüber hinaus ist sicherlich auch ein bildmagischer Zusammenhang auszuschließen. Hier sollte nicht im Sinne der ersten Definition repräsentiert werden. Vielmehr weist die Ausstattung der Figuren mit Attributen antiker Gottheiten und Insignien darauf hin, dass sie vor dem Hintergrund der zweiten Tradition zu berücksichtigen sind, in der der Repräsentant als Zeichenträger betrachtet wird. Die Automaten in den Grotten von Saint-Germain, die den König, die Königin und den Dauphin darstellten, sind als Träger von Zeichen zu charakterisieren. Als auffälligste

²²⁷ Horst Wenzel: *Höfische Repräsentation. Symbolische Kommunikation und Literatur im Mittelalter*. Darmstadt 2005, S. 32. Vgl. auch Marin 2005, S. 12f.

²²⁸ Arnauld/Nicole 1994, S. 31.

Zeichen sind hierbei die Insignien zu berücksichtigen, die den Automaten beigegeben wurden. Nicht nur, dass behauptet wurde, Neptun habe Krone und Zepter getragen,²²⁹ ist hier von Bedeutung, sondern auch die Insignien, der Figuren der Orpheus-Grotte. In dieser Grotte befand sich im Hintergrund der Orpheus-Szene, in der die Tiere gebändigt wurden, ein Automatentheater (Abb. 7). Der Stich Abraham Bosses zeigt Merkur und Minerva auf zwei Wolken schwebend. Zwei französische Königskronen sind ihnen zugeordnet. Außerdem ist zu sehen, wie unterhalb von Merkur und Minerva ein Delphin von zwei Tritonen gekrönt wird. In einer anderen, von Bosse nicht dargestellten Szene, war zu sehen, wie der König und der Dauphin im Garten flanierten bzw. auf einem Schiff fahren.²³⁰ Es ist davon auszugehen, dass auch sie durch Insignien und ihre Kleidung als König und Dauphin zu identifizieren waren, auch wenn die Berichte nicht hierauf eingehen. Können auch die echten Insignien die *Dignitas* des Königs vergegenwärtigen und die Rechtmäßigkeit seiner politischen oder juristischen Entscheidungen gewährleisten, so dienten die Insignien der Automaten lediglich zur Kennzeichnung der Figuren als Darstellungen des Königs und der Königin.

Insignien zur Kennzeichnung einer Person wurden auch für die *Tableaux vivants* verwendet, in denen der aktuell regierende König dargestellt wurde.²³¹ Der noch lebende Herrscher, für den die *Entrée* ausgerichtet wurde und der folglich anwesend war, wurde durch eine andere Person verkörpert, die als König gekennzeichnet war. Beim Einzug Franz I. 1515 in Lyon erschien ein Darsteller als König in Hermelinmantel und mit königlichen Insignien ausgestattet (Abb. 48). Die zugehörige Darstellung zeigt, dass, obgleich der Schauspieler bereits die französische Krone trug, eine weitere, überdimensional große Krone von zwei geflügelten Engeln über sein Haupt gehalten wurde.²³² Hier wie bei den Automaten von Saint-Germain, die die königliche Familie repräsentierten, kam es offenbar nicht auf Ähnlichkeit an. Es waren vor allem die Insignien

²²⁹Vgl. Du Chesne 1631, S. 223 und d'Alquié 1671, S. 607f.

²³⁰ Vgl. Zeiller/Merian 1655, S. 84 und Schöndörffer 1674, S. 405.

²³¹ Vgl. Philine Helas: *Lebende Bilder in der italienischen Festkultur des 15. Jahrhunderts*. Berlin 1999 (= *Acta humaniora*), S. 139–177. Zum Zusammenhang der Entwicklung des Gebrauchs einer Effigie beim Begräbniszeremoniell und der Darstellung des Königs in der *Entrée* vgl. Waldmann 1990, S. 61–67.

²³² Vgl. Helas 1999, S. 138–143.

und die Kleidung, die die Personen als Repräsentanten des Königs für alle sichtbar charakterisierten.

Die Tatsache, dass anhand der Insignien die Figuren in Saint-Germain als Stellvertreter der Mitglieder der königlichen Familie erkennbar waren, jedoch eine Ähnlichkeit zur repräsentierten Figur nicht thematisiert und nachweisbar ist, lässt vermuten, dass es sich um keine Porträts bzw. Rollenporträts handelte.²³³ In einem Rollenporträt wird die Darstellung eines realen Individuums mit einer idealen Rolle verbunden, die die Person im Bild übernimmt. Stephanie Goda Tasch benennt in ihrer Untersuchung zum weiblichen Rollenporträt im England des 17. und 18. Jahrhunderts die Merkmale eines Rollenporträts wie folgt: Es sind Porträts,

„die den oder die Dargestellte nicht nur in ihrer individuellen Ähnlichkeit der Nachwelt überliefern, sondern sie zugleich mit den konventionellen, vom Betrachter wiedererkennbaren Attributen eines Gottes oder einer Göttin, einer allegorischen, heilsgeschichtlichen oder literarischen Figur oder einer historischen Persönlichkeit ausstatten. Die ikonographische Ausstattung des Bildes gewährleistet die Nobilitierung des Modells. Angesichts der Vielfalt der idealisierenden Einkleidungen läßt sich durchaus von einem Repertoire von Rollen sprechen, die im Porträt gespielt werden“.²³⁴

Zumeist sind die Figuren in eine thematisch passende Szene integriert, wobei diese sich auf mythologische Erzählungen stützen, aber auch erfundene Begegnungen zeigen kann.²³⁵ In der Rolle als antike Gottheit oder historische Figur erhält die Person im Porträt Ähnlichkeit mit den Vorbildern durch die Übernahme von Attributen, Kleidung, Gebärden und Körperhaltung. Dabei stellt sich die Frage, „ob dieser Mensch mit dem Gott

²³³ Im 16. und 17. Jahrhundert waren in Frankreich die Begriffe „portrait métaphorique“, „portrait mythologique“ oder „portrait historié“ gebräuchlich. Aus Gründen der begrifflichen Vereinfachung wird im weiteren Verlauf der Arbeit von Rollenporträts oder Rollenbildnissen gesprochen und sich an der Verwendung des Begriffs bei Stephanie Goda Tasch orientiert. Vgl. Tasch 1999. Zum Begriff des Rollenporträts vgl. auch Nina Trauth: Maske und Person. Orientalismus im Porträt des Barock. Berlin, München 2009 (= Kunstwissenschaftliche Studien 157), S. 25–28.

²³⁴ Tasch 1999, S. 9.

²³⁵ Vgl. Chapeaurouge 1968, S. 262.

identifiziert werden soll oder ob nur Ähnlichkeit angestrebt wird“.²³⁶ Darstellungen einer Person in einer Rolle gab es im Medium der Malerei, Skulptur und Druckgrafik, aber auch als Münzen oder Medaillen. In den Jahren 1500–1750 ist zu beobachten, dass die Personen in den Bildnissen zumeist mit einer antiken Gottheit identifiziert werden. Die Diskrepanz von Rolle und Person war für den zeitgenössischen Betrachter wahrnehmbar, jedoch wurde sie durch die unantastbare Autorität des Herrschers und der Mitglieder des hohen Adels, die durch die Panegyrik transportiert wurde, ausgeglichen. Personen außerhalb dieses eng umgrenzten Kreises wurde die Berechtigung, derartige Rollenporträts von sich fertigen zu lassen, eher abgesprochen. Das Konzept der Idealisierung im Bild scheiterte in diesen Fällen aus Mangel an Akzeptanz auf der Seite der Betrachter.²³⁷

In den Automatentheatern wurden die Personen durch Attribute und Handlungen als mythologische Figuren ausgewiesen und in eine fiktive Landschaft platziert. Eindeutig findet hier eine Überhöhung statt, die von den Reiseberichten aufgegriffen wird. Jedoch ist keine Ähnlichkeit zwischen Automat und Dargestelltem von den Autoren festgehalten worden. Françoise Bardon stellt fest, dass die Ähnlichkeit nicht unbedingt notwendig war, um eine Gottheit als Repräsentation des Königs anzuerkennen. Es lassen sich zahlreiche Darstellungen finden, in denen die königliche Familie als antike Götter und Helden gezeigt wird, ohne dass die historischen Personen wiederzuerkennen sind. Als Beispiele soll hier eine Medaille genügen, die Heinrich IV. als Herkules zeigt (Abb. 49). Herkules' Gesichtszüge weisen nicht die charakteristische Nase, das spitze Kinn und das schmale Gesicht Heinrichs IV auf. Bardon bemerkt, dass die Zeitgenossen auch ohne Ähnlichkeit der Gesichtszüge mit denen des Königs die Darstellung als Repräsentationen des Königs verstanden.²³⁸ Für diese Darstellungen verwendet sie den Begriff der „représentation mythologique“, der hier ins Deutsche übertragen und im Folgenden als mythologische Repräsentation verwendet wird. Im Gegensatz zum Rollenporträt, das eine hohe Ähnlichkeit zum Dargestellten herstellte, funktioniert die mythologische Repräsentation ohne diese Ähnlichkeit:

²³⁶ Ebd., S. 262.

²³⁷ Vgl. ebd., S. 298f.

²³⁸ Ebd., S. 282.

„En fait, il s'agit bien d'une ressemblance, mais d'une ressemblance imaginaire et imaginée à l'occasion du spectacle. Tant pis pour les historiens d'art si les portraits mythologique sont rares; les représentations mythologiques sont, elles, beaucoup plus nombreuses, et c'est la même chose: une idée du roi qui il s'agit de donner à voir, tout en persuadant qu'elle correspond à la réalité. Et la représentation était peut-être d'autant plus efficace que la ressemblance était plus idéale. Une mythologie contraignante, mais dynamique“.²³⁹

Wie bei einem Rollenporträt werde eine bestimmte Eigenschaft oder Tat des Dargestellten durch den Vergleich mit den Qualitäten und Siegen einer Gottheit oder historischen Person überhöht und vor Augen gestellt. Durch die fehlende Ähnlichkeit sei die Idealisierung noch wirksamer.²⁴⁰

Die Automaten von Saint-Germain, die den König und seine Familie als mythologische Figuren zeigten, sind als mythologische Repräsentationen zu verstehen. Durch ihre Pose, die Insignien und den erzählerischen Zusammenhang sind sie als Repräsentationen der königlichen Familie auszumachen. Die Idealisierung ist frei von der Notwendigkeit der Wiedererkennung aufgrund äußerer Ähnlichkeit. Dies trifft auch auf die mechanischen Figuren in den Grotten zu. Durch Insignien und Attribute, Umgebung und Handlungszusammenhang waren sie als Darstellungen des Königs, der Königin oder des Dauphins als mythologische Gottheit erkennbar. Es fanden Idealisierungen statt, wobei die Qualitäten der Gottheit, als die sie gezeigt wurden, auf die porträtierten Personen übertragen wurden.

Allgemein sollten Herrscherrepräsentationen, die den französischen König mithilfe allegorischer, mythologischer oder antiker Figuren überhöhten, die Untertanen und möglichen Feinde von dessen Qualitäten überzeugen. Der König wurde als allmächtiger Vater des Volkes und gottgleicher Wohltäter gesehen, was im Festwesen und in der bildenden Kunst deutlich herausgestellt wurde.²⁴¹ Die Repräsentation des Königs diene

²³⁹ Ebd., S. 282.

²⁴⁰ Vgl. ebd., S. 279f.

²⁴¹ Vgl. Bardon 1974, S. 280–85.

dem Zweck der Propaganda. Mythologische Gottheiten oder historische Persönlichkeiten wurden mit dem König parallelisiert, ein reales Ereignis wurde mit einer fiktiven Begebenheit in Verbindung gebracht, um die Taten und Eigenschaften des Königs zu überhöhen oder den König selbst zu vergöttlichen. Dass sich der König und seine Familie in Saint-Germain als mythologische Götter inszenieren konnten, ist vor diesem Hintergrund als Normalität zu betrachten. Die unantastbare Autorität des Herrschers und der Mitglieder des hohen Adels rechtfertigte und ermöglichte deren Darstellung in der Rolle einer antiken Gottheit.²⁴²

3.2 Der politische Hintergrund

Das besondere Interesse Heinrichs IV., seine Fähigkeiten als König zu betonen, ist durch die schwierige innenpolitische Lage des Landes zu begründen, da sowohl die Rechtmäßigkeit seiner Amtsübernahme umstritten war als auch die Hugenottenkriege das Land spalteten. Zwischen 1585 und 1598 ereignete sich der nunmehr achte Hugenottenkrieg. Anlass für den Krieg war die Auflehnung der katholischen Liga gegen die Einsetzung des Hugenotten Heinrich I. von Navarra, dem späteren Heinrich IV. von Frankreich, als legitimen Nachfolger Heinrichs III. Die Auseinandersetzungen über die Amtsübernahme begannen nach dem Tod von Franz-Herkules von Valois im Jahr 1584.²⁴³ Dieser war ursprünglich zum Nachfolger des kinderlosen Heinrichs III. bestimmt worden. Heinrich III. entschied sich daraufhin, Heinrich I. von Navarra zum zukünftigen König zu ernennen, wenn auch unter der Bedingung, dass der Anführer der Hugenotten zum katholischen Glauben wechselte.²⁴⁴ Heinrich von Navarra lehnte die Konversion zunächst ab. Der Herzog de Guise, Heinrich I. von Lothringen, Führer der katholischen Liga, war einer der prominentesten Gegenspieler Heinrichs I. von Navarra und einer der wichtigsten

²⁴² Vgl. Bardon 1974, S. 260 und Stephanie Goda-Tasch: Studien zum weiblichen Rollenporträt in England von Anthonis van Dyck bis Joshua Reynolds. Weimar 1999, S. 11.

²⁴³ Vgl. hier und im Folgenden Baumgartner 1973; Konnert 1994 und Holt 1995.

²⁴⁴ Vgl. Michael Wolfe: The Conversion of Henry IV. Cambridge, Mass. 1993, S. 50–58.

Akteure in der Debatte um die königliche Nachfolge. Er behauptete, das Haus Lothringen hätte Anspruch darauf, den zukünftigen König zu stellen, da es in der Nachfolge Karls des Großen stünde. Schließlich wurde Kardinal Karl von Bourbon, der ebenfalls auf der Seite der katholischen Liga stand, als Nachfolger Heinrichs III. eingesetzt. Dies wurde am 31. Dezember 1584 durch den Vertrag von Joinville, den auch Papst Sixtus V. und König Philipp II. von Spanien unterzeichneten, festgelegt. Der Vertrag wurde jedoch nicht von König Heinrich III., sondern von Heinrich I. von Lothringen abgeschlossen und sollte außerdem alle erbberechtigten Prinzen hugenottischen Glaubens, so auch Heinrich I. von Navarra, von der Thronfolge ausschließen. Es kam zu Kriegshandlungen zwischen den Hugenotten und der katholischen Liga, in denen sich Heinrich I. von Navarra und Heinrich de Guise gegenüberstanden. Heinrich III. befand sich bereits während der seit Jahrzehnten andauernden Hugenottenkriege zwischen den Fronten und hatte den Hugenotten im Edikt von Beaulieu 1576 Zugeständnisse gemacht, die er jedoch kurze Zeit später wegen des vehementen Widerstands der katholischen Liga aufhob. Als nun aufgrund der ungeklärten Nachfolge ein Bürgerkrieg entbrannte, setzte sich seine unentschlossene Haltung fort. Unter dem Druck seiner katholischen Mutter stellte er sich auf die Seite der Liga. Im Juli 1585 unterzeichnete er den Vertrag von Nemours, der in Frankreich ausschließlich das Praktizieren des katholischen Glaubens gestattete und die Hugenotten von allen öffentlichen Ämtern ausschloss. Außerdem erkannte er Karl von Bourbon im Juli 1588 offiziell als seinen nächsten Verwandten und damit legitimen Nachfolger an. Während der Generalstände in Blois wechselte Heinrich III. wieder zu den Hugenotten über, ließ am 23. Dezember 1588 Heinrich I. von Lothringen töten und Karl von Bourbon als Guise-Anhänger gefangen nehmen. Außerdem erneuerte er mit Heinrich I. von Navarra das Bündnis und ernannte ihn abermals zu seinem rechtmäßigen Nachfolger. Trotz dieser Regelung wurde im Jahr 1589, nach der Ermordung Heinrichs III. durch einen fanatisierten Dominikanermönch, Karl von Bourbon vom Anführer der katholischen Liga zum neuen König ausgerufen. Zu diesem Zeitpunkt befand sich der neue König weiterhin in Gefangenschaft. Im März 1590 sandte König Karl X. seinen Kanzler mit einem Brief zu Heinrich I. von Navarra, in dem er diesen als legitimen König Frankreichs anerkannte. Trotz dieses Zugeständnisses kam Karl bis zu seinem Tod im Mai 1590 nicht frei. Heinrichs zentrale Aufgabe war es, die Belagerung der Stadt Paris durch die katholische Liga

abzubrechen, die von den Truppen des spanischen Königs und Bündnispartner Philipp II. unterstützt wurde. Als Protestant vermochte es Heinrich nicht, die religiöse und politische Zerrissenheit des Landes zu überwinden und konvertierte daher im Juli 1593 zum Katholizismus.²⁴⁵ Am 27. Februar 1594 wurde Heinrich in der Kathedrale von Nôtre-Dame de Chartres gesalbt und gekrönt. Die Konversion sollte dem katholischen Lager den Boden für ihr stärkstes Argument gegen ihn entziehen, ihm Anerkennung und Autorität geben. Der Plan ging auf, denn der größte Teil des katholischen Adels gab den Kampf auf. Heinrich gelang es, Paris einzunehmen und am 22. März 1594 siegreich in die Stadt einzuziehen.²⁴⁶ Jedoch gab es unter den Katholiken Zweifler, die Heinrich von der Ernsthaftigkeit seines Bekenntnisses zum Katholizismus überzeugen musste. Zudem erhielt er nach seiner Konversion zwar die Absolution der französischen Bischöfe, jedoch nicht vom Papst und blieb damit in den Augen vieler Katholiken exkommuniziert.²⁴⁷ Während der Auseinandersetzungen um die Nachfolge hatte der spätere König Heinrich IV. nicht nur der katholischen Liga, sondern auch dem Papst und dem Großteil des französischen Volks, das mehrheitlich katholischen Glaubens war, gegenübergestanden. Seine Konversion führte nicht automatisch dazu, dass er die Katholiken für sich gewinnen konnte. Im Gegenteil wuchs nun auch unter den Hugenotten die Skepsis gegenüber dem neuen König, sodass sich sogar Widerstand gegen ihn regte.²⁴⁸ Heinrich IV. musste nun ausgleichend in die religiösen Konflikte eingreifen und den Hugenotten die Ausübung ihrer Religion ermöglichen sowie der Katholischen Liga, gegen die er zuvor gekämpft hatte, entgegenkommen. Am 13. April 1598 sicherte Heinrich IV. im Edikt von Nantes den Protestanten volle Bürgerrechte, also auch das Recht auf Bekleidung eines öffentlichen Amtes, sowie die Ausübung ihrer Religion zu.²⁴⁹ Dies galt jedoch nicht für die Stadt Paris und ihre Umgebung sowie in Städten mit Bischofssitz oder königlichen Schlössern.

²⁴⁵ Theodor Schieder. Handbuch der europäischen Geschichte. Bd. 3, Stuttgart 1971, S. 777ff.

²⁴⁶ Vgl. Robert J. Knecht: *The french civil wars. 1562–1598*. Harlow u.a. 2000 (=Modern wars in perspective), S. 266–271.

²⁴⁷ Erst im August 1595 erhielt Heinrich die Absolution von Papst Klemens VIII. Vgl. Holt 1995, S. 158–161.

²⁴⁸ Vgl. ebd., S. 158.

²⁴⁹ Vgl. Ernst Hinrichs: *Heinrich IV. 1589–1610*. In: Peter C. Hartmann (Hrsg.): *Französische Könige der Neuzeit. Von Ludwig XII. bis Napoleon III. 1498–1870*. München 1994, S. 143–170, hier S. 154ff.

Außerdem wurden ihnen für die nächsten acht Jahre die befestigten Städte *places de sûreté* zugesichert, die sie im August 1597 in ihrer Macht gehabt hatten, wobei die Stationierungskosten der Besatzungen vom König bezahlt werden sollten. Letztlich wurde eine Wiederausbreitung des protestantischen Glaubens in Frankreich unterbunden, da die Hugenotten auf Territorien im Süden Frankreichs verdrängt wurden und es ihnen faktisch nicht möglich war, staatliche Ämter zu bekleiden. Gleichzeitig wurde der Katholizismus als Staatsreligion festgelegt und ein Recht auf freie Ausübung des katholischen Glaubens auch in den Gebieten der Hugenotten wiederhergestellt.

Aus der schwierigen innenpolitischen Situation heraus entwickelte sich wahrscheinlich das Bedürfnis Heinrichs, die Legitimität seiner Herrschaft zu demonstrieren und seine Verbundenheit mit dem Volk und der katholischen Kirche zur Schau zu stellen. Mit Bezugnahme auf die *Lex Salica*, die einen wesentlichen Grundsatz der Thronfolge bildete, wurde versucht, die Rechtmäßigkeit der Amtsübernahme zu beweisen.²⁵⁰ Dies zeigt das Beispiel aus dem königlichen Einzug in die Stadt Lyon im Jahr 1595 eindrücklich. Gemäß der Festbeschreibung des königlichen Historiografen Pierre Matthieu gelangte Heinrich, nachdem er und seine Begleiter die Ehrenpforte durchschritten hatten, die seine militärischen Erfolge würdigte, zur „place du change“.²⁵¹ In der Mitte des Platzes befand sich ein Tempel, der der Erinnerung der Häuser Bourbon und Albret gewidmet war, von denen die Eltern Heinrichs abstammten (Abb. 6, rechte obere Ecke). An den Tempel, der Heinrich ehrte, schlossen sich zwei durch Pilaster gegliederte Flügelbauten an, in deren Nischen Statuen eingestellt worden waren. Auf der rechten Seite befanden sich Statuen der Könige aus dem Haus der Bourbonen, auf der linken Seite der Könige aus dem Haus Navarra, die aus der Dynastie der Albrets hervorgingen. Matthieu merkt an, dass unter Heinrich IV. die Königreiche Frankreich und Navarra vereint worden seien.²⁵² Am Ende dieser Flügel verbreiterte sich die Architektur, um als Postament für

²⁵⁰ Zur *Lex Salica* vgl. Giesey 1961, S. 3–44. Das Salische Erbrecht sah als Thronfolger den nächsten männlichen Verwandten eines Königs vor, was die Darlegung der Abstammung zu einem zentralen Thema machte.

²⁵¹ Pierre Matthieu: Les deux plus grandes, plus célèbres et mémorables resioivissances de la ville de Lyon. La 1., pour l'entrée de très-grand, [...] prince Henry IV. roy de France et de Navarre. La 2. pour l'heureuse publication de la paix. Lyon 1598, S. 59–86.

²⁵²Vgl. ebd., S. 86.

jeweils einen Obelisk zu dienen, deren Höhe Matthieu mit 50 Fuß angibt.²⁵³ Auf der Spitze der Obelisk waren abermals Statuen zweier Könige aufgestellt worden, deren Leistungen besonders hervorgehoben werden sollten. Rechts befand sich Ludwig der Heilige, „Chef de la maison de Bourbon“, links Karl der Große, „qui conquesta sur les Infidelles le royaume de Nauarre“, als dessen Nachfahren sich die Könige von Navarra verstanden.²⁵⁴ Die Obelisk ehrten mit ihren Inschriften und ihren bildlichen Darstellungen die Leistungen der beiden Könige. Auch die Könige in den Nischen hatten Inskriptionen erhalten, die ihre Tugendhaftigkeit hervorhoben und ihren Verwandtschaftsgrad zu Heinrich IV. angaben. Beim Herannahen des Königs begann ein als Apoll gekleideter Sänger von den Siegen, dem Mut und der Stärke, aber auch von der Milde Heinrichs IV. zu singen. In der letzten Strophe wird auf die Überwindung der Widerstände gegen seine Amtsübernahme angespielt:

„Respirés maintenant grand Roy prenez haleine, / Qui portez comme Athlas
le monde sur les dos / C'est assez trauaillé pour nous mettre hors de
peine, / Trauaillez desormais pour vous mettre à repos“.²⁵⁵

In seiner Festbeschreibung bezeichnet Matthieu Heinrich IV. als würdigen Nachkommen, der den Ruhm der beiden Königshäuser durch seine großen Taten noch gesteigert habe. Der Glanz seiner Ahnen sei auf ihn übergegangen.²⁵⁶ Nachdem Matthieu die ephemeren Bauten beschrieben hat, geht sein Bericht unmittelbar in eine umfassende Aufführung der Mitglieder der Häuser Bourbon und Albret mit allen Verästelungen des Stammbaums über.²⁵⁷ Die ausführliche Rekonstruktion der Abstammung Heinrichs sollte die Rechtmäßigkeit seines Anspruchs auf den französischen Thron beweisen.²⁵⁸

²⁵³ Vgl. ebd., S. 86.

²⁵⁴ Ebd., S. 60.

²⁵⁵ Ebd., S. 60.

²⁵⁶ Ebd., S. 60.

²⁵⁷ Vgl. ebd., S. 65–80.

²⁵⁸ Vgl. Wagner 2010, S. 314.

Eine weitere Gelegenheit, Heinrich als legitimen König zur Schau zu stellen, gab der Neubau der Kleinen und der Großen Galerie des Louvre, die die Appartements des Louvre mit dem Tuilerienpalast verbanden und einer umfassenden Ausstattung bedurften. Es entstand die Idee, für die Kleine Galerie Porträts aller Könige und Königinnen anfertigen zu lassen, die bis dahin in Frankreich geherrscht hatten, Heinrich IV. eingeschlossen. Die Porträtreihe sollte als Ahnengalerie Heinrichs verstanden werden, die seine Abstammung von Ludwig IX., dem Heiligen, belegen sollte, als dessen Nachkomme Heinrich IV. nach Salischem Erbrecht galt.²⁵⁹

3.3 Neptun – Beherrscher des Wassers und Friedensstifter

„Au son de ces cocques s'auance vn Roy assis en Maiesté sur vn char couronné d'vne coronne de ionct mollets meslez de grandes & larges feuilles qui se trouuent sur la greue de la mer“.²⁶⁰

Auf diese Weise verglich der königliche Historiograf André Du Chesne die Neptun-Figur mit König Heinrich IV. Darüber hinaus bezeichnet er die Fahrt Neptuns auf seinem Wagen, der von Meerrössern durch ein Bassin gezogen wird, als Triumphzug.²⁶¹ Auch Jahrzehnte später ist die Identifizierung des Neptuns als König in den Reiseberichten von Louis Coulon und François-Savinien d'Alquiés zu finden.²⁶² Die Motivation, einen Herrscher als Neptun darzustellen, soll im Folgenden ergründet werden.

²⁵⁹ Vgl. Julien Magnier. Les grands cycles peints du règne d'Henry IV. In: Lurin 2010, S. 61f. und ders. La Franciade, une épopée monarchique. In: ebd., S. 62f. Das Projekt war inspiriert von den Richtlinien des Geografen Antoine de Laval. Dieser empfahl, dass sich die Darstellung der königlichen Dynastie und der Politik von der Mythologie inspirieren lassen sollten, um dem Königreich zu Ruhm zu verhelfen und die Herrschaft Heinrichs genealogisch zu rechtfertigen. Vgl. Antoine de Laval: Des peintures convenables aux basiliques et palais du roy et même à sa galerie du Louvre. Paris 1600.

²⁶⁰ Du Chesne 1631, S. 223.

²⁶¹ Gerold Weber vermutet, dass die Neptun-Gruppe in Saint-Germain an den Triumphzug des Neptuns angelehnt war, die unter anderem während der *Entrée* Heinrichs II. in Rouen im Jahr 1550 vorgeführt wurde. Vgl. ders. 1985, S. 38.

²⁶² Vgl. Coulon 1643, S. 241., Coulon 1654, S. 231 und d'Alquié 1671, S. 607f.

Die Herrscherverherrlichung als Neptun lag oftmals in der besonderen Verbindung des Dargestellten mit dem Meer begründet.²⁶³ Exemplifiziert werden kann dies am Beispiel Andrea Dorias, dem bedeutendsten Genueser Herrscher des 16. Jahrhunderts. 1528 vertrieb er als Admiral die Truppen Franz' I. aus Genua, wodurch die Stadt nach 100-jähriger Fremdherrschaft ihre Unabhängigkeit wiedererlangte. Im Jahr 1534 erhielt Baccio Bandinelli von der Republik den Auftrag, eine Marmorstatue zu Ehren Dorias anzufertigen, die auf dem Genueser Hauptplatz aufgestellt werden sollte. Vasari schreibt hierzu:

„[...] und die Republik Genua übertrug ihm die Ausführung einer sechs Ellen hohen Marmorstatue, die einen Neptun in Gestalt des Fürsten Doria darstellen und auf den Platz kommen sollte, zum Gedenken an die Verdienste dieses Fürsten und die großzügigen und außerordentlichen Wohltaten, die seine Heimat Genua durch ihn erfahren hatte“.²⁶⁴

Bandinelli arbeitete bis 1538 an der Figur in Carrara. Sie blieb jedoch unvollendet, sodass sie nie auf dem Genueser Hauptplatz aufgestellt wurde. Heute befindet sich das Monument als Brunnenfigur vor dem Dom von Carrara. Das Porträt *Andrea Doria als Neptun* von Agnolo Bronzino nimmt ebenfalls Bezug auf Dorias Leistungen als Kommandant (Abb. 39).²⁶⁵ Die zeichnerischen Entwürfe für die Neptun-Figur Bandinellis dürften Bronzino bekannt gewesen sein, da die Künstler befreundet waren und Bronzino sich mehrfach an Entwürfen Bandinellis orientierte.²⁶⁶ In der *Aeneis* des Vergil wird Neptun, der die See dominiert und die Wellen beruhigt, als Symbol des Friedens und der

²⁶³ Vgl. Donat de Chapeaurouge: Theomorphe Porträts der Neuzeit. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 42 (1968), S. 262–302, hier S. 281f.

²⁶⁴ Giorgio Vasari. Das Leben des Baccio Bandinelli. Hrsg. von Hana Gründler. Dt. Erstaug. Berlin 2009 (= Edition Giorgio Vasari), S. 40f.

²⁶⁵ Vgl. Strehlke 2004, S. 139ff.

²⁶⁶ Vgl. Giorgio Vasari. Das Leben des Montorsoli und des Bronzino sowie der Künstler der Accademia del Disegno. Hrsg. von Hana Gründler u. Katja Lemelsen. Dt. Erstaug. Berlin 2008, S. 177f., Anm. 27 und Carlo Falciani u. Palazzo Strozzi (Hrsg.): Bronzino – pittore e poeta alla corte dei Medici. [Firenze Palazzo Strozzi 24 settembre 2010–23 gennaio 2011]. Firenze 2010, S. 264.

Gerechtigkeit beschrieben.²⁶⁷ Doria wird in zeitgenössischen panegyrischen Schriften als barmherzig und gerecht bezeichnet und wiederholt mit dem Meeresherrn verglichen.²⁶⁸

Durch den Bau von Aquädukten ließ Cosimo I. die Toskana mit sauberem Wasser versorgen.²⁶⁹ Hierfür wurde er ebenfalls durch einen Vergleich mit Neptun gewürdigt, was nähere Hinweise für die Deutung der Neptun-Gruppe in Saint-Germain bietet.²⁷⁰ Stoldo Lorenzi arbeitete um 1570 für Cosimo I. an einem Neptun aus Bronze für den Boboli-Garten, der im Begriff ist, seinen Dreizack kraftvoll in den Boden zu stoßen (Abb. 40). Die Figur steht inmitten des Neptun-Fischteichs des Gartens auf einem Felsen, der von vier Meerwesen aus Marmor gestützt wird. Hinter der Figur schießt eine Fontäne empor und verweist auf die Fähigkeit Neptuns, Wasser aus der Erde quellen zu lassen. Ursprünglich befand sich die Gruppe vor dem großen Becken, in dem das Wasser gesammelt wurde, das von der Quelle in Arcetri in den Boboli-Garten geleitet wurde. Von hier aus wurde das Wasser wiederum in die Stadt zur *Piazza della Signoria* geführt, wo es den Neptun-Brunnen Bartolommeo Ammanatis speiste.²⁷¹

Ein weiteres Beispiel ist der Neptun aus weißem Marmor in Schloss Hellbrunn bei Salzburg (Abb. 41). Er ist als Allusion auf den Bauherrn, Erzbischof Markus Sittikus von Hohenems, zu verstehen. Schloss Hellbrunn gilt als eines der wichtigsten Bauvorhaben des Erzbischofs.²⁷² Architekt des Schlosses und der Gartenanlage war Santino Solari, der ab 1612 für dreißig Jahre im Dienst Sittikus' stand und in dieser Zeit die Verantwortung für

²⁶⁷ Vgl. Vasari 2009, S. 115f., Anm. 114.

²⁶⁸ Vgl. Vasari 2008, S. 177f., Anm. 27.

²⁶⁹ Näheres zum Bau der Aquädukte vgl. David Roy Wright: *The Medici Villa at Olmo a Castello. Its history and iconography*. Bd. 1. Princeton, N. J. 1976, S. 155–158, 171–72, 187 u. 189–191.

²⁷⁰ Zur Verherrlichung Cosimos durch den Vergleich mit Neptun vgl. Henk Th. van Veen: *Cosimo I de' Medici and his self-representation in Florentine art and culture*. Übers. v. Andrew P. McCormick. New York 2006, S. 103–112. Auch die Skulpturen und Fontänen im Garten der Villa Medicea von Castello feiern den von Cosimo gesicherten Wasserreichtum der Region. Die Symbolik ehrt Cosimo als Stifter von Fruchtbarkeit, Tugendhaftigkeit und Harmonie. Vgl. Lazzaro 1990, S. 167f.

²⁷¹ Vgl. van Veen 2006, S. 107–109.

²⁷² Vgl. Ernst von Bassermann-Jordan: *Die Wasser-Automaten und Wasserkünste im Parke des Lustschlosses Hellbrunn bei Salzburg*. Leipzig 1928; Robert Rolf Bigler: *Schloß Hellbrunn und sein Bauherr Markus Sittikus von Hohenems. Eine Neubewertung*. Zürich 1993 und Katharina Müller-Uri: *Die Automaten der Hellbrunner Wasserspiele*. In: Günther Georg Bauer (Hrsg.): *Automatenspiele*. München 1999 (= *Homo ludens* 9), S. 137–157.

das gesamte Bauwesen des Erzbischoftums trug. Die ursprünglichen, später z.T. verlorenen oder veränderten Wasserkünste wurden zwischen 1615 und 1619 errichtet. Die Neptun-Figur befindet sich noch heute in der Neptun- oder Regen-Grotte im Untergeschoss des Schlosses. Diese Grotte ist der höchste Raum im Zentrum von fünf Grottenräumen. In einer Nische der dem Eingang gegenüberliegenden Ostwand befindet sich die überlebensgroße Marmorstatue des Neptuns, der in seiner Rechten den zum Stoß bereiten Dreizack hält. Die Nische ist mit Tuffstein verkleidet, in den vereinzelt schimmernde Muscheln eingefügt sind, und wird oben von einer großen stuckierten Muschel abgeschlossen. Unterhalb des Neptuns befindet sich das *Germaul*, eine Blechmaske, die durch fließendes Wasser dazu veranlasst wird, in regelmäßigen Zeitabständen die Zunge herauszustrecken und die Augen zu verdrehen. In einem davorgelegenen Wasserbecken befinden sich zwei Meerrosse, die zwei Wasserstrahlen aus ihrem Maul speien.²⁷³ In die Wandfläche der Neptun-Grotte sind zwei Medaillons eingefügt, die die sich umarmenden Wappentiere des Erzbischofs zeigen: den Salzburger Löwen und den Steinbock der Familie von Hohenems. Sie stellen die Verbindung zwischen Neptun und dem Erzbischof her. Dass der Raum eine zentrale Bedeutung für die Herrscher verherrlichung hatte, legt neben der Anbringung des Wappens auch die reiche Ausstattung mit Marmor, Stuckatur und Freskengemälden nahe. Meinrad Grewenig sieht den Zusammenhang zwischen Erzbischof und Meeresgott in der Vorbildhaftigkeit der Herrschaft Neptuns über die Meere für die Beherrschung des Wassers durch Sittikus im Garten.²⁷⁴ Aus den vorangegangenen Überlegungen lässt sich schließen, dass Neptun hier wiederum wegen seiner Fähigkeiten, Quellen zu öffnen, von Interesse war.²⁷⁵ Die Neptun-

²⁷³ Vgl. Bigler 1993, S. 66–74.

²⁷⁴ Vgl. Meinrad Maria Grewenig: Die „Villa suburbana“. Hellbrunn und die frühen architektonischen Gärten in Salzburg. In: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde/Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 124 (1984), S. 403–466, S. 448.

²⁷⁵ Weitere Beispiele sollen an dieser Stelle nur kurz genannt werden: In Brüssel ließen die Erzherzöge Albrecht und Isabella um 1613 ebenfalls einen Neptun-Automaten errichten. Vermutlich ähnelte diese Figurengruppe der Darstellung in Saint-Germain-en-Laye, wo Francini das Motiv zum ersten Mal einsetzte. Vgl. Verena Schneider: Maschinen, die Augen und Ohren ergötzlich sind. In: Uerscheln/Schneider 2008, S. 37–50, hier S. 46f. und Werner Fleischhauer: Zur Tätigkeit Salomon de Caus an den Grottenwerken in Brüssel, Heidelberg und Stuttgart. In: Kaspar Elm u. Otto Herding (Hrsg.): Landesgeschichte und Geistesgeschichte. Festschrift für Otto Herding zum 65. Geburtstag. Stuttgart 1977 (= Veröffentlichungen der Kommission für Geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg: Reihe B, Forschungen), S. 372–381. Außerdem ist auf Etienne Dupéracs Stichserie der Villa d' Este in Tivoli von 1573 eine schwimmende Brunnengruppe zu sehen, die zeigt, wie Neptun von

Figur in Hellbrunn kann als Würdigung des Bauherrn gedeutet werden, der als Bringer des Wassers galt und in den Wasserspielen seine Fähigkeit als Bändiger des Elements zur Schau stellte. Ebenso wie in Hellbrunn ehrte die Neptun-Figur in Saint-Germain den Erbauer als Beherrscher und Bändiger des Wassers, was Heinrich so eindrücklich mit dem Bau der Wasserkünste unter Beweis gestellt hatte. Der nach unten gewendete Dreizack des Neptuns verweist auf seine Fähigkeit, durch einen Stoß in die Erde Quellen mit Süßwasser hervorsprudeln zu lassen und die Erde fruchtbar zu machen.²⁷⁶ Der Bau der Wasserleitungen, die das notwendige Wasser in den königlichen Garten führten, könnte hier der Anlass für den Vergleich mit Neptun gewesen sein.

Darüber hinaus ist anzunehmen, dass für die Darstellung in Saint-Germain auch die bei Vergil zu findende Bezeichnung Neptuns als Friedensstifter von Interesse war. Für diese Interpretation der Neptunfigur wird eine für Heinrich IV. angefertigte Medaille aus dem Jahr 1594 herangezogen, die nach dem Ende der Religionskriege entstand. Neptun steht hier auf einem Bein auf einer Muschel, die von zwei sich unruhig windenden Meerrössern gezogen wird (Abb. 38). Er lenkt den Wagen mit seiner linken Hand und hält den Dreizack mit seiner Rechten. Er blickt nach hinten, wobei sein gesamter Körper zur linken Seite gewandt ist. Ein Tuch bläst sich hinter seinem Rücken im Wind auf. Die Figur ist als mythologische Repräsentation des Königs zu verstehen. Die Medaille trägt das Motto: „*do comitem roburque viris*“ (Ich gebe den Männern Kraft und einen Gefährten)²⁷⁷ und verspricht den Städten, die sich auf die Seite des Königs stellen, Zuwendung und Schutz.²⁷⁸

Dass Heinrich in der Darstellung als Neptun im Garten von Saint-Germain als gerechter Friedensstifter geehrt wurde, geht aus der Beschreibung Du Chesnes implizit hervor. Die Fahrt Neptuns wird als Triumphzug bezeichnet, was als Hinweis auf die königlichen Einzüge in die Städte zu verstehen ist, die Heinrich IV. aus der Hand der katholischen Liga und den Truppen Philipps II. zurückerobert hatte.

vier Pferden gezogen wird und über das Wasser zu rauschen scheint. Vgl. Carl Lamb: *Die Villa d' Este in Tivoli. Ein Beitrag zur Geschichte der Gartenkunst.* München 1966, S. 50–51.

²⁷⁶ Vgl. van Veen 2006, S. 104. Zur Bedeutung Neptuns als Stifter frischen Wassers vgl. C. Robert III. Phillips: *Neptunus.* In: *Der neue Pauly.* Bd. 8 Mer–Op. 2000, Sp. 841–843.

²⁷⁷ Vgl. Jacob de Bie: *La France metallique. Contenant les actions celebres tant publiques que priuees des rois et des reynes [...].* Paris 1636, S. 85, Nr. 15.

²⁷⁸ Vgl. ebd. S. 255.

Als Ergänzung des Herrscherbildes Heinrichs IV., das in der Neptun-Grotte entstand, sei an dieser Stelle auf den Automaten eingegangen, der eine Miniatur-Schmiede zeigte. André Du Chesne stellt eine Verbindung mit der antiken Mythologie her. Sie erscheinen ihm:

„[si] c' estoient des Cyclopes ie dirois qu' ils forgeroient des armen à nostre grand Henry, comme ils ont forgé chez les portes au vaillant Achile, & au pieux Enée“.²⁷⁹

Du Chesne erkennt in dem Motiv eine Herrscherverherrlichung, in der Heinrich mit Achilles und Aeneas verglichen wird. Zudem verwiesen die Schmiede in der Neptun-Grotte auf die Maschinenfiguren in Homers *Ilias*. Hier heißt es, dass Hephaistos nach dem Vorbild schön gestalteter Geschöpfe Maschinenfiguren geschmiedet habe, die die Götter des Olymp empfangen und bedienen.²⁸⁰

Der Bezug zu Aeneas und Achill verweist auf die griechische und römische Mythologie, in der die Helden des Trojanischen Krieges von Hephaistos/Vulkan mit Waffen ausgestattet werden. Die *Ilias* von Homer enthält die Erzählung des Griechen Achilleus, der während des Trojanischen Krieges von seiner Mutter Thetis neue Waffen aus der Schmiede des Hephaistos bekommt, mit denen er eine große Anzahl Trojaner im Alleingang tötet und schließlich mit Hilfe von Athene den trojanischen Heerführer Hektor besiegt.²⁸¹ Im 18. Gesang der *Ilias* sowie im 8. Buch von Vergils *Aeneis*, der sich auf die *Iliade* bezieht, erhält der tapfere Trojaner Aeneas von seiner Mutter Aphrodite/Venus einen von Hephaistos/Vulkan angefertigten Schild, auf dem die zentralen Ereignisse der römischen Geschichte dargestellt sind.²⁸²

Das Motiv des Waffenschmiedens für Achilles verwendet Vasari in seinem Fresko der Vulkan-Schmiede, das um 1565 für die *Sala degli Elementi* des *Palazzo Vecchio* in

²⁷⁹ Du Chesne 1631, S. 223.

²⁸⁰ Vgl. Homer: *Homeri Ilias*. Hrsg. von Helmut van Thiel. Hildesheim, New York 1996 (= Bibliotheca Weidmanniana 2). XVIII: 372–381, S. 364.

²⁸¹ Ebd. XIX-XXII.

²⁸² Ebd. XVIII; Allen Mandelbaum: *The Aeneid of Virgil. A verse translation*. Toronto; New York 1981. VIII, V. 370-453.

Florenz entstand. Die Szenerie ist an der Westwand des Raums zu sehen und als Allegorie des Feuers zu verstehen.²⁸³ Im Zentrum der Hauptszene befinden sich Vulkan, Venus und Cupido, wobei Vulkan die Pfeile bearbeitet, die Cupido ihm reicht, während Venus die fertiggestellten Pfeile hält. Hinter der Szene angeordnet befinden sich Putti, die den Schmiedeofen befeuern. Zur Rechten Vulkans schärfen und glätten Putti mit einem Schleifstein Pfeil und Bogen für Cupido und setzen Federn in die Schäfte. Am rechten Bildrand bearbeiten Zyklopen die Blitze für Jupiter, die von Putti am oberen Bildrand entgegengenommen werden, um sie dem Gott zu überbringen. Über den beiden Türen des Saals befinden sich Ovale mit weiteren Fresken. In einem zeigt Vasari, wie Vulkan im Beisein von Göttern Mars und Venus in einem Netz fängt, um den Ehebruch zu bestrafen. Auf dem anderen ist zu sehen, wie Daedalus den Schild, den Helm und andere Waffen für Achill herstellt. In den *Ragionamenti* erklärt Vasari in einem Dialog mit dem Großherzog der Toskana Franz I. de' Medici die symbolische Bedeutung der Fresken.²⁸⁴ Die Szenen waren als Lob auf die Tugenden und Herrschereigenschaften des Herzogs zu verstehen. Er bediene sich als guter Herrscher sowohl der Pfeile der Liebe als auch des gerechten Zorns des blitzwerfenden Jupiters. Diebe und Betrüger fange der Großherzog wie in einem Netz und setze sie fest. Das Herstellen der Schilde und der Waffen des Achilles, so Vasari weiter, beziehe sich darauf, dass der Großherzog die bildenden Künste liebe und die talentiertesten Männer in der Verfeinerung ihrer Fähigkeiten unterstütze. Dies erhöhe sowohl seinen Ruhm als auch jenen seines Jahrhunderts.²⁸⁵

Für die Hochzeit von Cosimo de' Medici, dem späteren Großherzog Cosimo II., mit Maria Magdalena von Österreich, die 1608 in Florenz ausgerichtet wurde, bediente man sich ebenfalls eines waffenschmiedenden Vulkans zur Glorifizierung des zukünftigen Herrschers.²⁸⁶ Dieser hatte seinen Auftritt in dem Stück *Il Giudizio di Paride*, dessen

²⁸³ Vgl. Hansoon Lee: *Kunsttheorie in der Kunst. Studien zur Ikonographie von Minerva, Merkur und Apollo im 16. Jahrhundert.* Frankfurt a. M. u. a. 1996, S. 19.

²⁸⁴ Vgl. Giorgio Vasari: *Ragionamenti del Sig. Cavaliere Giorgio Vasari, pittore et architetto aretino sopra le inuentioni da lui dipinte in Firenze nel Palazzo di loro Altezze Serenissime.* Filippo Giunti, Florenz 1588, S. 17f.

²⁸⁵ Ebd. S. 18.

²⁸⁶ Zur bildlichen und schriftlichen Dokumentation der Hochzeit vgl. Arthur R. Blumenthal: *Theater art of the Medici.* Hanover, NH 1980, S. 30–86. Das Motiv der automatischen Vulkanschmiede stammt von Heron von Alexandria, vgl. Heron 1589.

Bühnenbild und technische Effekte von Giulio Parigini stammten. Im fünften Intermezzo des Stücks wurde die Schmiede Vulkans unter dem Ätna gezeigt, in der der Gott umgeben von seinen einundzwanzig Zyklopen stand (Abb. 37). Cosimo wurden die Waffen präsentiert, die speziell für ihn angefertigt worden waren. Zugleich wurde ein Lied über seine Tapferkeit vorgetragen.²⁸⁷ Im Intermezzo fand ebenfalls der Vergleich zwischen Achilles und Aeneas statt, obwohl dies nicht explizit genannt wurde.

Das Nebeneinandersetzen von Wasser und Feuer in der Neptun-Grotte spielte unabhängig vom mythologischen Kontext auf die Harmonisierbarkeit der Elemente an. Zur Orientierung mag hier das *Studiolo* gedient haben, das für Franz I. de' Medici im ersten Geschoss des Palazzo Vecchio über der Via della Ninna in den frühen 1570er Jahren eingerichtet wurde.²⁸⁸ Giorgio Vasari, der die Leitung der Arbeiten übernahm, ließ sich bei der Gestaltung des Bildprogramms für den Raum von Vincenzo Borghini beraten. In ausführlichen Beschreibungen und Erläuterungen bringt Borghini Vasari seine Ideen näher. So solle sich das Bildprogramm an den Sammlungsobjekten orientieren, die im *Studiolo* aufbewahrt werden sollten.²⁸⁹ Dabei handelte es sich um kunsthandwerkliche Gegenstände, Edelsteine, mechanische Instrumente und ähnliche wertvolle und kuriose Objekten in kleinem Format. Die Decke solle, so Borghini, von der Darstellung der Natur und der vier Elemente bestimmt werden, wobei jeder Wand ein Element zugeordnet wurde. In Wandgemälden wurden die vielfältigen Aspekte der Elemente integriert, sodass unter anderem mythologische Gottheiten, Lebensräume und Landschaften mit reicher Flora und Fauna oder die Gewinnung von Rohstoffen thematisiert wurde. Der Grundgedanke des Bildprogramms war es, die menschliche Arbeit und das menschliche Schöpfen als gleichwertig zur natürlichen Schöpfung zu zeigen.²⁹⁰ So ist es der Mensch, der durch sein Können die natürlichen Rohstoffe veredelt. Das Zusammenbringen der vier Elemente an diesen Ort lässt darauf schließen, dass hier das Beherrschen der per se unvereinbaren Elemente durch Franz I. thematisiert wurde.

²⁸⁷ Vgl. Blumenthal 1980, S. 53f.

²⁸⁸ Vgl. Liebenwein 1977, S. 154–157.

²⁸⁹ Vgl. Ebd. S. 155. Liebenwein zitiert aus der Edition von Karl Frey und Hermann-Walter Frey: Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris (Il carteggio di Giorgio Vasari). Bd. II München 1930, S. 886ff.

²⁹⁰ Vgl. Liebenwein 1977, S. 157.

Die Schmiede in der Neptun-Grotte in Saint-Germain lässt sich auf der Grundlage dieser Beispiele deuten. Zum einen erfolgt mit Bezug zum Schmieden der Waffen für die Sagenhelden Aeneas und Achill eine Anspielung darauf, dass Heinrich mit göttlicher Unterstützung in den Hugenottenkriegen gekämpft hat, um schließlich Frankreich eine Zeit des Friedens und der Blüte zu bringen, die durch das Edikt von Nantes begründet wurde. Der Einbezug von Aeneas ist dabei von besonderem Interesse, da diese Figur die Schmiede und die Neptun-Gruppe verbindet. So ist es der Gott Neptun, der Aeneas von einem schrecklichen Sturm errettete, nachdem dieser sich nach dem Untergang Trojas auf eine Jahre andauernde Irrfahrt begeben hat, um eine neue Heimat zu finden.²⁹¹ Die neue Heimat war Latium, wo sie gastfreundlich aufgenommen wurden. Die Trojaner und Latiner lebten nicht nur friedlich vereint zusammen, sondern König Latium gab Aeneas seine Tochter Lavinia zu Frau. Nach dem Tod wurde Aeneas König. Außerdem ist er Stammvater der Römer, da Romulus, der sagenhafte Gründer Roms, sein direkter Nachfahre ist. Der Einbezug der Aeneas-Erzählung ermöglichte es, das Zusammenleben der Katholiken und Protestanten im Land als ebenso friedlich und vereint darzustellen, wie das Zusammenleben der Trojaner und Latiner. Außerdem wurden die Herrscherqualitäten Heinrich überhöht, der mit göttlicher Unterstützung regierte und den Vergleich mit Aeneas nicht scheuen musste.

Zum anderen kann die Szene als Ehrung Heinrichs als Mäzen verstanden werden, der in seinem Garten die besten Künstler Europas versammelt hat, um mechanische Kunstwerke zu erschaffen. Damit ist die Schmiede in einem direkten Bedeutungszusammenhang zur Neptun-Gruppe zu sehen. Zudem erweiterte die Schmiede das Herrscherlob dahingehend, dass sie die Beherrschung des Feuers einbezog. Wurde im Garten grundsätzlich thematisiert, dass der König das Element Wasser zu bändigen vermochte, so klang in der Darstellung der Schmiede an, dass er auch das Feuer beherrschen kann. In der Schmiede, die paradoxerweise durch Wasser betrieben wurde, kann von einer Harmonisierung der Elemente gesprochen werden. Mit Rückbezug auf die Befriedung des Landes erreichte es Heinrich, zwischen zwei scheinbar gegensätzlichen Kräften – den Katholiken und den Protestanten – Eintracht herzustellen.

²⁹¹ Vgl. Mandelbaum 1981. VIII, V. 370–453.

3.4 Perseus – Heinrich IV. befreit Frankreich

Obgleich es keinen Kommentar über die Perseus-Grotte gibt, der dies bestätigt, ist davon auszugehen, dass der Perseus-Automat Heinrich IV. repräsentierte. In der Installation wurde die Befreiung der Andromeda von drei etwa lebensgroßen Automaten dargestellt. Perseus stürzte von oben herab und schlug mit seinem Schwert auf den Drachen ein, der aus einem großen Becken aufgetaucht war. Nachdem das Ungeheuer besiegt war, lösten sich die Ketten der Andromeda, die seitlich der Szene an einen Felsen gekettet war.²⁹²

Die Darstellungen rekurrieren auf die mythologische Erzählung, in der Perseus Andromeda, die Tochter des Königs Kepheus von Aithiopien, von einem Meeresungeheuer befreit.²⁹³ Kassiopeia, die Frau des Königs, behauptete, schöner zu sein als die Nereiden. Auf Bitten der Nereiden sendet Poseidon zur Strafe eine Sturmflut und ein Meerungeheuer, das Mensch und Vieh verschlingt. Ein Orakelspruch verheißt Rettung vor dem Ungeheuer, wenn Andromeda ihm geopfert werde. Daraufhin wird sie an der Küste an einen Felsen gekettet. Perseus tötet das Ungeheuer und befreit Andromeda. Als Dank wird ihm gestattet, diese zu heiraten.

Die Idealisierung eines Herrschers als Perseus, Herkules oder Apoll, der den Drachen bzw. die Schlange tötet, war beliebt, wenn der Sieg über Feinde gewürdigt werden sollte. Wie der Mythos zur Herrscherverherrlichung verwendet wurde, lässt sich unter anderem am Perseus-Medusa-Standbild von Benvenuto Cellini zeigen (Abb. 44). Es entstand zwischen 1545 und 1554 im Auftrag von Cosimo I. de' Medici für den linken Bogen der Loggia dei Lanzi in Florenz.²⁹⁴ Anders als die vorangegangenen Beispiele wird

²⁹² Vgl. Lurin 2010, S. 112; Normand 1897, S. 110f. und Tourrasse 1924, S. 83–85.

²⁹³ Vgl. Hunger 1954, S. 274–277 und Linda-Marie Günther: Perseus. In: Der neue Pauly. Bd. 9, Or–Poi. Stuttgart u. a. 2000. Sp. 612–615.

²⁹⁴ Vgl. Thomas Hirthe: Die Perseus-und-Medusa-Gruppe des Benvenuto Cellini in Florenz. In: Jahrbuch der Berliner Museen 29/30 (1987/1988), S. 197–216.

hier Perseus nicht als Drachentöter, sondern als Bezwinger der Medusa gezeigt.²⁹⁵ Einen Fuß auf den Leib der getöteten Medusa gestützt, hält er in seiner Linken ihr bluttriefendes Haupt demonstrativ empor, während er in seiner Rechten das Sichelschwert trägt. Die Konzeption für die Gruppe stammte von Cellini, Cosimo und dessen Beratern, und hatte die politisch motivierte Absicht, Cosimo zu idealisieren. Thomas Hirthe belegt, dass Cosimo sich hier als Perseus darstellen ließ, was dem Wunsch entsprang,

„[...] die durch seine militärischen Erfolge resultierte endgültige Niederschlagung der Republik kundzutun, und ins Überzeitliche, Allgemeingültige zu übertragen und zu steigern“.²⁹⁶

Hirthe verweist in diesem Zusammenhang auf den politischen Werdegang Cosimos: Nach der Ermordung Alessandro de' Medicis am 5. Januar 1537 versuchten verschiedene Parteien, sich der Stadt zu bemächtigen.²⁹⁷ Die von den Medici vertriebenen Anhänger der Republik erhielten von Frankreich militärische Unterstützung, um Florenz wieder zu einer Republik ohne Einfluss der Medici zu machen. In der Schlacht bei Montemurlo gelang es Cosimo, seine Gegner zu bezwingen. Er ließ die Anführer zum Teil öffentlich vor dem *Palazzo Vecchio* köpfen und demonstrierte auf diese Weise seine Überlegenheit. Horst Bredekamp bewertet die Bedeutung der Perseus-Medusa-Gruppe folgendermaßen:

„Cellinis Bronzegruppe erinnerte an die Abrechnung des Cosimo so unverhohlen, daß der Dichter Andrea Agnolo diesen mit Herzog Perseus ansprach. Wie die Republikaner durch Cosimo getötet worden waren, so sollten deren Nachfolger vor der Gorgo erstarren, und das Schwert des Perseus begleitet die Politik, die Gewalt in der Amtsperson des Herzogs zu monopolisieren, als Drohgebärde“.²⁹⁸

²⁹⁵ Hirthe zufolge stützte sich Cellini auf die Ovidische Interpretation der Erzählung. Vgl. Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen*. Epos in 15 Büchern. Hrsg. von Hermann Breitenbach. 2. Aufl. Zürich 1964 (=Die Bibliothek der Alten Welt: Römische Reihe). Buch 4, V. 610 bis Buch 5, V. 249 und Hirthe 1987, S. 197.

²⁹⁶ Hirthe 1987, S. 204.

²⁹⁷ Vgl. ebd., S. 207f. und Luca Landucci: *Ein florentinisches Tagebuch. 1450–1516*. Nebst einer anonymen Fortsetzung 1516–1542. Hrsg. von Marie Herzfeld. Neuausg. Düsseldorf u. a. 1978 (=Das Zeitalter der Renaissance: Serie 1 5/6), S. 345ff.

²⁹⁸ Horst Bredekamp: *Cellinis Kunst des perfekten Verbrechens. Drei Fälle*. In: Alessandro Nova u. Anna

Die Schlacht bei Montemurlo wurde schnell zum Bestandteil der Selbstdarstellung Cosimos, wobei die Erinnerung an diesen Erfolg beständig wachgehalten wurde. Das Perseus-Medusa-Standbild ist als Teil dieser Erinnerungskultur zu bewerten.²⁹⁹

In Frankreich wurde ebenfalls der Sieg des französischen Königs über einen Feind mit dem Bezwingen eines Ungeheuers durch eine mythologische Figur verglichen. Beim bereits berücksichtigten feierlichen Einzug Heinrichs II. in Rouen im Jahr 1550 war es Herkules, der die Hydra tötete. Es wurde ein *Tableau vivant*³⁰⁰ aufgeführt, in dem ein Automat auftrat (Abb. 45): Orpheus saß auf einem marmornen Thron in der Grotte und spielte seine Lyra. Rechts von ihm standen die neun Musen, die ebenfalls musizierten. Über Orpheus befand sich ein farbiger Regenbogen und über dessen Scheitelpunkt ein silberner Halbmond, die persönlichen Symbole Katharina de' Medicis und Heinrichs II. Auf der rechten Seite im Vordergrund befand sich Herkules, der die Hydra enthauptete:

„Hercules, habillé en sa mode, de la peau d' vn lyon, s' occupoit, à couper les testes de l'hydre serpentine, taillée de ronde bosse, richement dorée & azurée, Laquellle sortoit d' vn creulx obscur. Et ne fut pas, san, se mouuoir de tous ses membres, par inuention ce coudenable [...].“³⁰¹

Es ist davon auszugehen, dass Orpheus, die Musen und Herkules von Darstellern gespielt wurden, während die Hydra wahrscheinlich ein Automat war. Ein Schild, das die Bedeutung des Dargestellten erklärte, war unterhalb der Szene angebracht:

Schreurs (Hrsg.): Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert. [Frankfurter kunsthistorische Tagung über Benvenuto Cellini. 2.–5. November 2000]. Köln 2003, S. 337–348, hier S. 342. Das Gedicht von Andrea Agnolo wurde in Adolfo Mabellini: Della rime di Benvenuto Cellini. Roma u. a. 1885, S. 322 publiziert.

²⁹⁹ Vgl. Hirthe 1987, S. 208f.

³⁰⁰ Zum Begriff des *Tableau vivant* siehe Birgit Jooss: Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit. Berlin 1999, S. 19–24.

³⁰¹ Margaret M. MacGowan. L'entrée de Henri II à Rouen 1550. Amsterdam 1979. (= Renaissance Triumphs). o.S. Die Arbeit basiert auf folgender Veröffentlichung: C'est la deduction du sumptueux ordre plaisantz spectacles et magnifiques theatres [...] par les citoiens de Rouen [...] a la sacree Majesté de Henry second et a Katharine de Medicis. Rouen 1551. Die Hydra war also sicher ein Automat, für die anderen Figuren ist dies in der Eindeutigkeit nicht nachweisbar.

„The King was another Hercules, powerfully equipped to wage war successfully and bring that peace symbolised by the crescent moon“.³⁰²

Die Szene spielte auf die jüngsten militärischen Erfolge Heinrichs gegen die Engländer an. Bei Herkules handelte es sich um einen Darsteller, jedoch stand er in Interaktion mit einem Automaten. Die Figur des Herkules und seine Symbolik waren in Frankreich im 16. Jahrhundert durch den *Roman Histoire de Troie* von Raoul le Fèvre (Lyon, 1529) und Jean Lemaire de Belges *Illustrations des Gaules* (Paris, 1548) gut bekannt und wurde bereits zuvor bei königlichen Einzügen in Paris (1517 und 1549), Rouen (1531) und Lyon (1533) verwendet. Das Beispiel zeigt, wie mithilfe einer Automateninszenierung ein Herrscherlob formuliert wurde.³⁰³ Die *Entrée* ermöglichte die Manifestation und Zurschaustellung königlicher Macht und des göttlichen Beistands durch Verwendung von Symbolen, die zumeist in einem religiösen oder antiken mythologischen Kontext standen. Mythologische Figuren wie Herkules und Apoll wurden verwendet, um ihre tugendhaften Eigenschaften oder übermenschlichen Fähigkeiten auf den König zu übertragen. Herkules' Kampf gegen die Hydra war die Erzählung, die in den Einzügen Heinrichs IV. am häufigsten wiederkehrte und verwies auf die Tradition, den französischen König als *Hercules gallicus* darzustellen.³⁰⁴

Wie bereits gezeigt wurde, besiegte in der *Entrée* Heinrichs IV. in Rouen im Jahr 1596 Apoll den Python, wodurch ein Vergleich mit der militärischen Stärke des Königs vollzogen wurde. Vor dem *Maison de la Ville* wurde der Platz zu einem ephemeren Garten umgestaltet, der von einer mit Wein bewachsenen Palisade begrenzt wurde und durch einen *Tempietto* zu betreten war (Abb. 47).³⁰⁵ Im Garten tummelten sich künstliche, farbig gestaltete Tiere, und in den Zweigen hingen künstliche Früchte.³⁰⁶ Außerdem befanden sich hier mehrere Automaten, darunter verschiedene Arten künstlicher Vögel, die

³⁰² MacGowan 1979a, S. 22.

³⁰³ Vgl. Miller 1977, S. 81f.

³⁰⁴ Vgl. Marie-France Wagner: *Les Entrées royales et solennelles du règne d'Henri IV dans les villes françaises*. Bd. 1 1594–1596. Paris 2010 (= *Textes de la Renaissance* 164), S. 26–32.

³⁰⁵ Vgl. Wagner 2010, S. 634–638. Wagner bezieht sich auf die Festbeschreibung von Poussepin: *Discours de la joyeuse et triomphante entrée de [...] Prince Henri III [...] en sa ville de Rouen*. Rouen 1599.

³⁰⁶ „[...] batifolaient des petits animaux peints [...]“. Ebd., S. 575.

vielstimmig zwitscherten. Beim Herannahen des Königs wurde eine Szene vorgeführt, in der ein als Apoll gekleideter junger Mann mit einem Python-Automaten kämpfte.³⁰⁷ Bevor Apoll schließlich den Python im Kampf tötete, rezitierte er Verse, in denen er seinen Vater Zeus um Hilfe bat:

„Donnez à vostre fils un tel bras qu' à Henry, / Pour dompter comme luy les monstres de la terre“.³⁰⁸

Dieses Herrscherlob war insofern besonders, als nicht ein mythologischer Gott zum Vorbild Heinrichs wurde, sondern umgekehrt der Gott Apoll darum bat, die Stärke Heinrichs verliehen zu bekommen. Nachdem Apoll den Python besiegt hatte, wandte er sich an die Opponenten des Königs, die mit dem Python parallelisiert wurden, und forderte sie auf, sich dem König zu unterwerfen.³⁰⁹ Der Kampf Heinrichs mit seinen politischen Gegnern im Erbfolgestreit wurde mit Apolls Kampf gegen den Python parallelisiert. Trotz der Kampfszene spielte der ländliche, friedliche Gartenraum auf den Topos des *Locus amoenus*, der idealisierten Naturlandschaft der antiken Dichtung, an:

„Ce Jardin signifioit le repos, plaisir et liberté des champs, que le Roy et son peuple auront durant son regne“.³¹⁰

In dem Zusammenhang der Darstellung Heinrichs IV. als Friedensstifter, der von Gott eingesetzt wurde, um Frankreichs Bürgerkriege zu beenden, ist das folgende Beispiel einzuordnen. In der *Entrée*, die die Stadt Rouen im Jahr 1596 für Heinrich IV. ausrichtete, war eine Maschine zu sehen, die ein Abbild des von Gott geschaffenen Kosmos war.³¹¹ Es erhob sich eine Stimme, die als die Stimme Gottes zu verstehen war:

³⁰⁷ „Il représentait un Apollon champêtre et renaissant tuant le Python [...]“. Ebd., S. 575. Gemäß der Festbeschreibung Poussepins, die Wagner zugrundelegt, kam der Automat aus dem Dickicht hervor und sei in der Lage gewesen, „künstliche“ Flammen zu speien und „künstlichen“ Rauch aus den Nüstern rauchen zu lassen. Vgl. Wagner 2010, S. 635.

³⁰⁸ Ebd., S. 636.

³⁰⁹ Vgl. ebd., S. 637, Anm. 1.

³¹⁰ Ebd., S. 637

³¹¹ Vgl. Wagner 2010, S. 575 u. 620–623.

„Ce Monarque est mon Oinct; il me craint, et je l' aime, / Rendez luy de l' honneur, et l' honneur sera mien. / Tout Roy d' homme est fait Dieu: c' est un autre moy-mesme, / Qui sur terre dispose et du mal et du bien“.³¹²

Die Stimme befahl einem Engel, dem König das Friedensschwert („l' épée de paix“) und die goldene Krone zu überbringen.³¹³ Daraufhin schwebte ein Engel-Automat aus der Maschine herab und stattete Heinrich IV. mit den Insignien aus, die die sichtbaren Zeichen der rechtmäßigen Regierung waren.³¹⁴ Anschließend kehrte der Engel in das Himmelsmodell zurück und rezitierte weitere Verse, in denen der König über alle anderen Könige gestellt und als Friedensfürst bezeichnet wurde:

„Et vive bien heureux, vive content ce Prince, / Qui chef de guerre, est fait chef de Paix aujourd' huy: / Du monde il ne fera qu' une seule province, / Et s' il y a des Roys, ils seront Roys sous luy“.³¹⁵

In der Inszenierung wird den Zuschauern vor Augen geführt, dass der König von Gott nicht nur auserwählt, sondern dazu autorisiert sei, auf der Erde eine Friedenszeit zu schaffen, die an den himmlischen Frieden angelehnt sein solle. Er wird als gottgleicher Herrscher und König der Könige bezeichnet und somit als bedeutendster Herrscher der Erde und Stellvertreter Gottes verherrlicht. Eindrücklich wird hier mithilfe des Automaten gezeigt, welchen hohen Stellenwert die Zurschaustellung göttlicher Gnade besaß. Es sollte dem Zuschauer erscheinen, als würde die Funktion des Königs als göttlicher und von Gott bestimmter Stellvertreter auf Erden bestätigt werden.

Bezugnehmend auf die vorangegangenen Beispiele lässt sich die Perseus-Szene in Saint-Germain-en-Laye ebenfalls als Verherrlichung Heinrichs als gottgleichen Retter Frankreichs, das hier in Gestalt der an den Felsen geketteten Andromeda zu sehen ist, deuten. Wie Perseus Andromeda aus der Gefangenschaft des Drachen rettet, so befreit

³¹² Ebd., S. 620.

³¹³ Vgl. ebd., S. 575 u. 620ff. Die Stimme, die vermeintlich vom Automaten kam, stammte von einem jungen Mann, der im Verborgenen blieb.

³¹⁴ Ebd., S. 621.

³¹⁵ Ebd., S. 621.

Heinrich das Königreich Frankreich.³¹⁶ Wovon genau Heinrich Frankreich befreit, darauf geben der Kupferstich und der Text einer Flugschrift Hinweise, die anlässlich des Einzugs Heinrichs IV. in die Stadt Paris am 22. März 1594 entstand (Abb. 42).³¹⁷ Jean Leclers stellt Heinrich IV. in einem Rollenporträt als geharnischten Perseus auf dem Pegasus dar. Die Szene zeigt Andromeda, die inmitten der unruhigen See an einen Felsen gekettet ist. Sie blickt nach rechts, wo Perseus/Heinrich mit erhobenem Sichelschwert im Begriff ist, das Meerungeheuer zu töten, das sich bereits in gefährlicher Nähe zum Felsen aufhält. Am rechten Bildrand befindet sich eine Küste, von der aus König Kepheus und sein Gefolge das Geschehen verfolgen und kommentieren. Ihre Mimik und Gestik lässt darauf schließen, dass sie sich des Sieges über das Ungeheuer bereits gewiss sind. Die Sonne im Rücken von Perseus/Heinrich vertreibt das Unwetter und ist ein Vorzeichen des bevorstehenden Sieges über das Untier. Der dazugehörige Text interpretiert den Kupferstich unter Einbezug der politischen Situation Frankreichs.³¹⁸

„La delivrance de la France par le Persée Francois
La France comme Andromède à la mort fut offerte,
Mal voulu des siens, & d' un peuple estranger,
Son pays fut son mal, sa guerre & son danger,
Ou son bien devoit estre, y demeuroit sa perte:
Le ciel fasché de veoir une iniustice aperte,
Un Persée enuoya à fin de la venger,
Un Persée Francois qui la vient desgaiger,
Des vagues de la mort, qui l' avoient ja couverte:
Le monstre qui gardoit entre ses dents sa mort
Sentit combien le bras de Persée estoit fort:
Comme fait l' Espagnol de Henry quatriesme.
FRANCE, soit lui fidèle, & ne te laisse plus

³¹⁶ Vgl. Bardon 1974, S. 133f., S. 138 u. S. 236.

³¹⁷ Vgl. ebd. S. 39.

³¹⁸ Vgl. Anne-Lott Zech: „Imago boni Principis“. Der Perseus-Mythos zwischen Apotheose und Heilserwartung in der politischen Öffentlichkeit des 16. Jahrhunderts. Zugl.: Köln, Univ., Diss., 1998. Münster 2000 (=Imaginarium IV.), S. 191-194.

Attacher de doublons, & ne croy aux abus

De ceux qui ont rongné l' or de ton Diadème.“³¹⁹

Frankreich befand sich wie Andromeda in tödlicher Gefahr, die sowohl durch das Handeln der eigenen Landsleute (*des siens*) als auch durch Ausländer verursacht worden sei, womit die Kriegshandlungen und die Belagerung der Stadt Paris durch die Ligisten und spanischen Truppen gemeint waren. Mit himmlischer Unterstützung zog Heinrich, der *Persée Francois*, sein Schwert, um diese Ungerechtigkeit mit starkem Arm zu rächen und dieses todbringende Ungeheuer zu vernichten. Daraufhin folgt in Anlehnung an die Vermählung von Perseus und Andromeda ein Appell an Frankreich bzw. die Franzosen, dem König fortan treu zu sein und sich nicht von jenen missbrauchen zu lassen, die sich lediglich an ihren Reichtümern bedienen wollten.

Demzufolge lässt sich die Perseus-Szene in Saint-Germain als Verweis auf das Beenden der Besatzung der Stadt Paris von den Ligisten und Truppen Philipps II. durch Heinrich IV. werten. In dieser Szene wurden vor allem die königlichen Tugenden *Justitia* und *Fortitudo* hervorgehoben. Die Besucher der Grotte wurden an den Sieg Heinrichs erinnert, der hier als Befreier Frankreichs gewürdigt wurde. Nicht nur Franzosen, sondern auch Reisenden aus ganz Europa wurde die militärische Stärke des Königs ins Gedächtnis gerufen, der sein Amt gegenüber Feinden aus dem In- und Ausland so erfolgreich verteidigt hatte und, wenn es erforderlich ist, auch wieder tun würde. In der Demonstration der königlichen Autorität des Königs kann daher eine Verbindung zur Drohgebärde gesehen werden, die Cellini in der Perseus-Medusa-Gruppe für Cosimo I. zeigte. Jedoch gab der Einbezug der hilflosen und schutzbedürftigen Andromeda der Darstellung eine weitere zentrale Komponente. Hier wurde veranschaulicht, dass es Heinrich eben nicht um ein individuelles Geltungsbedürfnis ging, sondern dass seine kriegerischen Handlungen im Interesse Frankreichs stattfanden. Frankreich und die Franzosen standen unter dem Schutz des Königs, solange sie ihm treu ergeben waren, seine Gegner jedoch würden seinen starken Arm zu spüren bekommen.

Nicht zu vernachlässigen ist die Sakralisierung Perseus', der ihn zum Kämpfer für Kirche und Glauben werden ließ und die ebenfalls in der Perseus-Grotte zum Tragen kam.

³¹⁹ „La delivrance de la France par le Persée Francois“, in: Les belles figures et drolleries de la Ligue, Bibl. Nat. de Paris, Cabinet des Estampes, Res. La. 25.6. Zitiert nach Zech 200, S. 193f.

Gemäß Anne-Lott Zech erfuh Perseus einen Bedeutungstransfer in den konfessionellen Auseinandersetzungen der Gegenreformation.

„[Hier] wurden die politischen Führer beider Konfessionen in ihrem Kampf um die Durchsetzung des rechten Glaubens vielfach mit biblischen und christlichen Helden identifiziert. Das religiöse Bewußtsein der Zeit, das Bestreben der Publizistik, politischen Führern eine spezifisch christliche Tugendfülle zur Legitimation ihres Kampfes beizumessen, führte zu einer Sakralisierung der mythischen Helden.“³²⁰

Als Beispiel zieht sie das Emblem von Nicolas Reusner mit dem Motto „*Principis boni imago*“ heran, das die Befreiung der Andromeda zeigt und dem Herzog Georg von Brieg Liegnitz gewidmet wurde. Sowohl aus der Namensgleichheit mit Herzog Georg als auch aus der Subscriptio geht hervor, dass Herzog und Perseus mit dem Heiligen Georg identifiziert werden, der für die Befreiung der heiligen Kirche streitet.³²¹ Im Jahr 1566 kämpfte der Herzog an der Spitze schlesischer und lausitzer Truppen für die kaiserlichen Heerverbände im zweiten Österreichischen Türkenkrieg in Ungarn. Gemäß Zech erfahre der Fürst in dem Emblem eine spezifisch religiöse Überhöhung durch ein Perseusbild, das mit dem des Heiligen Georg verschmelze, wobei der Fürst zum christlichen Glaubensstreiter, zum *Miles Christianus*, werde, der für den Schutz der Kirche und das Heil der Christenheit kämpfe.³²²

Dieser Bedeutungstransfer ist für die Perseus-Grotte von Interesse, da Heinrich mit dem Edikt von Nantes die konfessionelle Auseinandersetzung zwischen protestantischen und katholischen Franzosen beendete. Wenn er auch den Katholizismus als Staatsreligion festlegte und die Hugenotten in den Süden Frankreichs zurückgedrängt wurden, so war Heinrich sicher nicht daran gelegen, sich so deutlich als Glaubensretter des katholischen Frankreich darstellen zu lassen. Wahrscheinlicher als ein starker Bezug zum Heiligen Georg, scheint hier die Anlehnung an Leclers *Persée Francois* zu sein, wo Heinrich als vom Himmel gesandter Befreier Frankreichs und Rächer von Ungerechtigkeit

³²⁰ Zech 2000, S. 220.

³²¹ Vgl. Ebd., S. 222.

³²² Vgl. Ebd., S. 222.

dargestellt wird. Hier werden dezidiert die militärischen Fähigkeiten des Königs geehrt, die er im Namen der Gerechtigkeit und zur Herstellung von Frieden einsetzt.

3.5 Merkur und Minerva – Die hohe Abstammung Ludwigs und Herrschertugenden als Erbe

In der Szene des Automatentheaters, die Bosse für seinen Stich auswählte, sind Merkur und Minerva zu sehen, die über einer Szene schweben, in der ein Delphin, der den Dauphin repräsentiert, von Tritonen gekrönt wird (Abb. 7). Vieles weist darauf hin, dass sie als Heinrich IV. und Maria de' Medici zu verstehen sind, wobei die Kronen, die Merkur und Minerva zugeordnet werden, die prominentesten Zeichen sind. Gemeinsam heben sie die französische Krone empor, die auf den überlagerten Initialen des Königspaares ruht. Zu Merkurs Rechten und Minervas Linken befindet sich je eine geflügelte Fama mit Trompete auf einer Wolke, die in Richtung Merkur bzw. Minerva zwei weitere Kronen hält. Minerva und Merkur idealisierten nicht nur die Tugenden und Fähigkeiten von Maria de' Medici und Heinrich IV., sondern verwiesen darüber hinaus auf die hohe Abstammung und Herrschertugenden des Dauphins.

Es war nicht ungewöhnlich, mythologische Figuren als Ahnen des französischen Königs einzusetzen. Bereits vor Heinrich VI. wurden französische Könige durch die Behauptung geehrt, dass sie von antiken Sagengestalten abstammten. Pierre de Ronsard hatte 1550 die Idee, für König Heinrich II. ein Epos zu schreiben, das die französische Nation und die königliche Dynastie ehren sollte. Das Epos stand in der Tradition der Antike und griff den Stil der Erzählungen Homers und Vergils auf. So entstand nach antiker Vorlage die *Franciade*. Sie orientierte sich inhaltlich an Vergils *Aeneis* und an Ariosts *Roland furieux*. Der Sohn von Hektor und Andromeda, Astyanax, wie Aeneas bei Vergil genannt wird, wurde von Ronsard in Francus umbenannt. Jupiter schickt Francus nach Gallien, um dort ein neues Volk zu gründen, so seine Tapferkeit zu beweisen und sich seines Vaters Hektor als würdig zu erweisen. Francus bricht mit einigen Trojanern auf, wird jedoch schiffbrüchig. König Dicé rettet ihm das Leben. Dicés Tochter Hyante,

Priesterin der Hekate und Magierin, offenbart Francus das vollständige Vorhaben Jupiters: In Gallien werde Francus die neue Dynastie der französischen Könige gründen. Die Prophezeiung Hyantes wird in einer epischen Erzählung über die frühen Könige Frankreichs und ihre Taten vorgetragen. Ronsard griff auf den bereits zuvor existierenden Mythos der trojanischen Abstammung der französischen Könige zurück, der beinahe so alt war wie das französische Königreich selbst.³²³ Mit der *Franziade* schmeichelte Ronsard dem Haus der Valois, indem er ihre Wurzeln bis zu den Helden der Antike zurückreichen ließ. Nach dem Tod Heinrichs II. unterstützte sein Sohn König Karl IX. den Fortgang des Projekts mit Engagement, da er sowohl als Liebhaber der Dichtung als auch aus politischen Gründen Gefallen an der *Franziade* fand. 1572 erschienen die ersten vier der zwölf geplanten Bände. Der Tod Karls IX. setzte dem Vorhaben jedoch ein Ende und verhinderte den Abschluss des Werks.

Die Ausgestaltung der Galerie des Königs im *Château-Neuf* unter Heinrich IV. entstand nach dieser Vorlage. Es war damit das einzige Schloss, dessen Dekor sich an der *Franziade* orientierte. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts setzte Toussaint Dubreuil die literarische Vorgabe in Historienbildern um, in denen das Königreich Frankreich glorifiziert wurde.³²⁴ Die Gemälde waren etwa 2 m hoch und 3,50 m breit, wobei die erhaltenen Vorzeichnungen darauf schließen lassen, dass Dubreuil in ein Gemälde gleich mehrere Episoden aus der *Franziade* aufnahm.³²⁵ Die Tatsache, dass Heinrich die Galerie mit Episoden der *Franziade* ausstatten ließ, zeigt, dass er geschickt an die Herrscheridealisation seiner Vorgänger anknüpfte. Durch die Wiederbelebung der Erzählung von

³²³ Vgl. Robert Bossuat u. Geneviève Hasenohr-Esnos: *Le Moyen Âge*. Hrsg. von Georges Grente u. Albert Pauphilet. Éd. entièrement revue et mise à jour. Paris: Fayard 1992 (= *Encyclopédies d'aujourd'hui/publ. sous la dir. du Georges Grente [...] 1*), S. 472. Beispielsweise wurde 1571 beim Einzug Karls IX. und Elisabeths von Österreich in Paris auf den Mythos, das französische Königshaus bestehe seit der Antike, Bezug genommen. Ihre Hochzeit wurde gefeiert als Verbindung von zwei königlichen Nachkommen Trojas. Sie wurde unter anderem von Pierre Ronsard, dem Autor der *Franziade*, konzipiert. Vgl. Strong 1973, S. 141ff.

³²⁴ In seinem Inventar, das zwischen 1709 und 1710 entstand, gibt Nicolas Bailly die Maße der Bilder an und fügt eine kurze Beschreibung hinzu. Vgl. Dominique Cordellier: *Dubreuil, peintre de „La Franciade“ de Ronsard au Château Neuf de Saint-Germain-en-Laye*. In: *Revue du Louvre/publ. sous les auspices du Conseil des Musées Nationaux* (1985), S. 357–378. Der Vertrag vom 3. Dezember 1601 mit den Tischlern Adrian et Anthoine de Hancy (Paris, Archives nationales, MC, XIX, 345, f° 449) erlaubt es, Vermutungen über die Innenarchitektur der Galerie und Rahmung der Gemälde anzustellen. Auszüge des Vertrags sind in Lurin 2010, S. 175 abgedruckt. Vgl. auch ebd., S. 65ff.

³²⁵ Die Zeichnungen befinden sich im Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 26263 und 26259.

Francus, dem Gründer des Königreichs Frankreich und der Dynastie der französischen Könige, konnte implizit behauptet werden, dass auch Heinrich zu dieser Dynastie gehörte und durch seine Amtsübernahme die Kontinuität gewahrt wurde. Die Gemälde bestätigten also nicht nur den Mythos, sondern halfen auch, Heinrich als König zu legitimieren.

In der Beschreibung der zuvor entstandenen Neptun-Grotte betont Du Chesne die Verbindung zwischen Heinrich IV und Aeneas und greift wiederum auf den Francus-Mythos zurück, da Aeneas das Vorbild für Francus war.³²⁶ Die hohe Abstammung und großen Taten des Königs scheinen das Motiv für den Vergleich zu sein. Ebenfalls an die Betonung der königlichen Abstammung der *Franciade* knüpfte die Darstellung von Merkur, Minerva und des gekrönten Delphins in der Orpheus-Grotte an. Heinrich IV. und Maria de' Medici ließen sich hier als Merkur und Minerva darstellen, wobei ihr Sohn, der durch einen Delphin figuriert wurde, als ihr Nachkomme gezeigt wurde. Dies ermöglichte nicht nur, das Herrscherpaar zu idealisieren, sondern auch, den jungen Dauphin als Sohn antiker Gottheiten zu inszenieren.

Neben der Betonung der hohen Abstammung des Dauphins war das Hervorheben seiner Tugendhaftigkeit ein wichtiges Ziel der Automatentheater der Orpheus-Grotte. Im Allgemeinen bildete das Herausstellen der Tugendhaftigkeit des französischen Königs einen zentralen Aspekt der Herrscheridealisation. Wie Agnes Becherer herausgearbeitet hat, wurde in der Panegyrik, die zu Lebzeiten und nach dem Tod Heinrichs IV. entstand, dieser als idealer Herrscher stilisiert, indem seine Herrschertugenden hervorgehoben wurden.³²⁷ Das von Alexandre de Pontaymeri im Jahr 1593 verfasste Epos *Le Roy triomphante* entstand noch vor Beendigung der Religionskriege und vor der Krönung Heinrichs.³²⁸ Becherer bemerkt, dass es eine deutlich propagandistische Note besitzt, denn Heinrich werde als Retter der Nation stilisiert, der Frankreich wieder vereinen werde.³²⁹ Pontaymeri begründet dies mit Heinrichs herausragenden Fähigkeiten und seinen vorbild-

³²⁶ Vgl. Du Chesne 1631, S. 223.

³²⁷ Vgl. Agnes Becherer: *Das Bild Heinrichs IV. (Henri Quatre) in der französischen Versepiik*. Tübingen, Augsburg 1996.

³²⁸ Vgl. Alexandre de Pontaymeri: *Le Roy triomphant, où sont contenues les merveilles du très illustre et très invincible prince Henry [...] roy de France et de Navarre [...] par Alexandre de Pont-Aymery, seigneur de Focheran*. Cambrai 1594.

³²⁹ Vgl. Becherer 1996, S. 326–338.

lich ausgeprägten Herrschertugenden. Einen besonderen Stellenwert erhält – wie 1595 im bereits besprochenen Einzug in die Stadt Lyon – die Milde oder *Clementia*, die Heinrich in der Schlacht von Courtas bewiesen habe. Pontaymeri preist die *Clementia* als besonders bedeutsame Tugend, die Heinrich dazu befähigen werde, die Pazifikation der Nation zu erreichen und ein Gegenstück zu seinem Talent der Kriegsführung bilde. In seinem Sieg werde der König verantwortungsvoll gegenüber den Untergebenen sein, die nicht einfach vernichtet werden würden. Außerdem werde die *Clementia* Heinrich zur Wiederherstellung von Frieden und Ordnung befähigen.³³⁰ Das Lob auf Heinrichs Milde hatte einen aktuellen Bezug. Bei der Einnahme von Paris im Frühjahr 1594 setzte Heinrich keine Waffengewalt ein. Die Stadt, die mehrere Jahre in der Hand der katholischen Liga gewesen war, die ihrerseits von spanischen Truppen militärisch unterstützt wurde, ergab sich ohne Gegenwehr. In der Folge ergaben sich nach und nach die weiteren Städte, die von katholischen Truppen besetzt worden waren. Mack Holt zufolge erwies sich Heinrich seinen unterlegenen Gegnern gegenüber als sehr milde, unter der Voraussetzung, dass sie ihn nun als König anerkannten.³³¹ Die Mitglieder der katholischen Liga hatten keine Racheakte zu befürchten, und den spanischen Truppen wurde der geordnete Rückzug nach Spanien gestattet.

Im Lobgedicht von Charles de Navières *L'heureuse Entrée au Ciel* wird Heinrichs Tugendhaftigkeit mit den Lastern und Defiziten anderer Herrscher kontrastiert.³³² De Navières zählt elf Laster auf, die Kennzeichen schlechter Fürsten seien. Zu ihnen zählen Geiz, Eitelkeit und Verschwendungssucht, aber auch Inkonsequenz und Egoismus. Der moralische Verfall eines Herrschers sei dafür verantwortlich, dass er nicht mehr mit gutem Beispiel vorangehen könne, wodurch das Staatsgefüge instabil werde.³³³ Im Gegensatz dazu stünden die Tugenden Heinrichs IV. Ausführlich wird in *L'heureuse Entrée au Ciel* auf knapp dreißig Tugenden eingegangen, die als positive Eigenschaften des Königs aufgezählt werden. Darunter befinden sich neben Milde und Gerechtigkeit auch Großzü-

³³⁰ Vgl. ebd., S. 328ff.

³³¹ Vgl. Holt 1995, S. 159f.

³³² Charles de Navières: *L'heureuse entrée au ciel du feu roy Henry le Grand* [...]. Paris 1610. Vgl. Becherer 1996, S. 340ff.

³³³ Vgl. ebd., S. 340f.

gigkeit, Menschlichkeit, Geduld und *Pietas*. Becherer stellt fest, dass bei de Navière Heinrich IV. zum *Optimus Princeps* überhöht wird.³³⁴

Die Beispiele zeigen, dass die Legitimation der Amtsübernahme ein wichtiges Thema in der Inszenierung Heinrichs IV. war. Wiederholt lässt er sich als rechtmäßiger König darstellen, was durch den Verweis auf die Verwandtschaft mit seinen Vorgängern gelang. Es sollte bewiesen werden, dass Heinrich nach Salischem Erbrecht rechtmäßiger König war. Das Lob auf die Abstammung Heinrichs wurde dadurch gesteigert, dass in der Panegyrik-Werken der bildenden Kunst und Darstellungen an Festapparaten Helden der antiken Erzählung als seine Vorfahren ausgegeben wurden. Seine Tugenden als gerechter und gütiger Herrscher veranschaulichten Personifikationen und Gottheiten, die Heinrich ihre positiven Eigenschaften verliehen und seine Fähigkeiten als König überhöhten.

Dafür, dass die Strategien der Herrscherinszenierung Heinrichs auch für den Dauphin in der Orpheus-Grotte zur Anwendung kamen, sprechen die Personifikationen der vier Kardinaltugenden, die 1605 nachträglich in vier Nischen der Orpheus-Grotte aufgestellt worden waren. Sie stammten von der zerstörten Pyramide der Jesuiten der *Île de la Cité* und waren in dem gestalterischen Kontext der Grotte als Betonung der Tugendhaftigkeit des zukünftigen Königs zu verstehen.³³⁵ In der Frühen Neuzeit wurden die Kardinaltugenden als unverzichtbare Herrschertugenden bewertet. Wie Claudius Dormay ein Jahr nach der Krönung Ludwigs XIV. in seinem Traktat *Decora Franciae in Ludovici regis unctione reflorescentia* schreibt, sollten dem König durch die Salbung während der Krönungszeremonie die vier Kardinaltugenden als Herrschertugenden verliehen werden.³³⁶ Er bringt die vier Salbstellen mit den einzelnen Tugenden in Verbindung: Die Salbung des Hauptes verleihe *Prudentia* (Klugheit), die der Brust *Temperantia* (Mäßigung), die Salbung der Schultern *Fortitudo* (Stärke) und der Hände *Iustitia* (Gerechtigkeit). Nach Salischem Erbrecht war der nächste männliche Verwandte des Königs der rechtmäßige Nachfolger. Nur er wurde als Erbe der königlichen Tugend-

³³⁴ Vgl. ebd., S. 342.

³³⁵ Vgl. Hübner/Regtmeier 2010, S. 99.

³³⁶ Vgl. hierzu den Auszug in Kirsten Ahrens: Hyacinthe Rigauds Staatsporträt Ludwigs XIV. Typologische und ikonologische Untersuchung zur politischen Aussage des Bildnisses von 1701. Worms 1990 (= Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft 29), S. 87ff.

haftigkeit verstanden und besaß das Potential, diese in angemessener Weise auszubilden.³³⁷ Die Tugendpersonifikationen in der Grotte erinnerten den Betrachter daran, dass die Tugendhaftigkeit Heinrichs auf den Dauphin als rechtmäßigen Nachfolger überging. Eben dies sollte auch durch das Einsetzen von Minerva und Merkur gelingen.

Neben der ikonografischen Bedeutung für die Symbolik der Grotte gab es noch weitere Gründe, die dafür gesprochen haben mögen, Figuren aus einem Gebäude des Jesuitenordens zu übernehmen. Auf Drängen seiner Frau Maria reetablierte Heinrich IV. 1604 die Jesuiten in Frankreich, nachdem sie nach einem religiös motivierten Attentat auf den König, an dem ein Jesuitenpater beteiligt gewesen sein soll, im Jahre 1594 des Landes verwiesen worden waren. Inzwischen erhoffte sich Heinrich, dass der Orden ein ausgleichendes Element zwischen den Katholiken und Protestanten bilden könne.³³⁸ Als Zeichen der Reetablierung ist die Gründung des in La Flèche an der Loire gelegenen Jesuitenkollegiums durch den König zu sehen, an dem Jungen aus wohlhabenden Familien erzogen und umfassend auf ihre gesellschaftlichen Aufgaben vorbereitet wurden. Der Dauphin Ludwig wurde ebenfalls von Jesuiten erzogen und hatte wie sein Vater jesuitische Beichtväter.³³⁹ Mithin ist die Platzierung der Figurationen der Kardinaltugenden in der Grotte in Saint-Germain gleichsam als Geste der Anerkennung der Gesellschaft Jesu zu bewerten.

3.5.1 Minerva

Im Stich Abraham Bosses, der die Orpheus-Grotte zeigt, ist die Szene des Automatentheaters zu sehen, in der der Dauphin in Gestalt eines Delphins im Beisein von Göttern und mythischen Figuren gekrönt wird (Abb. 7). Über der Szene schwebt Minerva, die an ihren Attributen, dem Helm mit Federbusch und dem Gorgonenhaupt, zu erkennen ist. Die Krone in ihrer Hand und eine weitere Krone, die eine Fama in ihre Richtung hält, weisen Minerva als mythologische Repräsentation der Königin aus. Dies ermöglicht, die positiven Eigenschaften Minervas als jene der Königin auszugeben.

³³⁷ Vgl. ebd. S. 99–129.

³³⁸ Vgl. Hübner/Regtmeier 2010, S. 99.

³³⁹ Victor-Lucien Tapié: *France in the Age of Louis XIII and Richelieu*. Aus dem Französischen übers. v. D. McN. Lockie Cambridge 1984, S. 25 und 85.

Zunächst sollen die Attribute und Eigenschaften der Minerva, die für die Deutung der Szene des Automatentheaters interessant sind, berücksichtigt werden.³⁴⁰ In der antiken Überlieferung trägt Minerva auf ihrem Schild das Haupt der Medusa, die durch ihren Blick ihr Gegenüber in Stein verwandeln kann.³⁴¹ In der Hand der Minerva schreckt das Gorgonenhaupt den Gegner so, dass dieser Verstand und Mut verliert. Es ist ein Zeichen für die Kraft des Wissens und der Kriegskunst, die die Menschen zu großer Bewunderung und Staunen veranlassen.³⁴² Mit diesen Eigenschaften ausgestattet besiegt Minerva ihre Feinde, vollbringt gute Werke und gibt gute Ratschläge.³⁴³ Auf Minervas Haupt sitzt der Helm mit Federbusch. Er verweist auf die Freundlichkeit, die Minerva ehrbaren Menschen gegenüber hegt und das *Ingenium*, das sie ihren Günstlingen verleiht. In der Frühen Neuzeit wird Minerva insbesondere als Verkörperung der Weisheit berücksichtigt. Weisheit bildet den Ursprung von Wissen und Klugheit und resultiert aus beständiger Übung, wachsamem Studium und dem Sammeln von Erfahrungen. Weisheit ist auch für einen Kriegsherrn unverzichtbar, der seine Unwissenheit und maßlose Begierde, die seinen Verstand trüben, besiegen muss, um die Wahrheit und Unschuld zu erkennen und zu schützen.³⁴⁴ Die Eule als Attribut verweist auf die Fähigkeit, im Dunkeln liegende Dinge zu sehen und symbolisiert somit das Entdecken der verborgenen Wahrheit durch den Intellekt.³⁴⁵ In der Orpheus-Inszenierung gab es eine Eule, die unter dem mittleren Baum in der rechten Bildhälfte von Bosses Stich zu sehen ist. Ob sie als Attribut der Minerva zu verstehen war, das die Orpheus-Szene mit der Darstellung im Automatentheater verband, kann nicht belegt werden.

³⁴⁰ Zur ikonografischen Bedeutung Minervas vgl. Vincenzo Cartari, Antoine Du Verdier u. Étienne Laplonce Richette: *Les images des dieux des anciens. Contenant les idoles, costumes, ceremonies et autres choses appartenans à la religion des payens.* Tournon 1606–1607, S. 536 u. S. 538. Anne Ley Xanten: Minerva. In: *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike.* Hrsg. von Hubert Cancik, Manfred Landfester u. Brigitte Egger. Bd. 8 Mer-Op. Stuttgart u. a. 2008, Sp. 211–216 und Lee 1996, S.11f.

³⁴¹ Vgl. Cartari/Du Verdier/Laplonce Richette 1606–1607, S. 536 u. S. 538.

³⁴² Vgl. Arthur Henkel u. Albrecht Schöne: *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts.* Stuttgart 1967, Bd. 2, Sp. 1735f.

³⁴³ Zur ikonografischen Bedeutung von Minerva vgl. Lee 1996, S.11f. und Ley Xanten 2000, Sp. 211–216.

³⁴⁴ Vgl. Lee 1996, S. 12.

³⁴⁵ Vgl. ebd., S. 11f.

Die Qualitäten Minervas sind wichtige Bezugspunkte für die Darstellung Maria de' Medicis. Sie lässt sich als gebildete Königin, Kunstmäzenin und fähige Regentin inszenieren. Deutlich wird dies unter anderem am Medici-Zyklus, den sie 1622 bei Peter Paul Rubens in Auftrag gab. Der Gemäldezyklus umfasst vierundzwanzig Bilder, in denen bedeutsame Stationen ihres Lebens dargestellt und idealisiert werden.³⁴⁶ Im Mai 1625 wurde der Zyklus an der Westseite der Galerie des kurz zuvor fertiggestellten *Palais du Luxembourg* angebracht. Hier wurden die Gäste empfangen, die die Adressaten der politischen Botschaft des Zyklus waren. Die übergeordnete Thematik der Bilder ist das Lob auf Maria als Königin, Mutter und Regentin. Mythologisches und allegorisches Personal umringt Maria auf den Gemälden, um sie zu verehren, zu unterstützen und ihre hohe Geburt anzuzeigen. Das dritte Gemälde des Zyklus zeigt die Erziehung der Prinzessin Maria, an der die antiken Gottheiten Minerva, Orpheus bzw. Apoll und Merkur beteiligt sind (Abb. 53).³⁴⁷ Auf Minervas Schoß liegt ein Buch, das Maria als Unterlage für ihre Schreibübungen dient. Minerva und Merkur geben ihr Hilfestellungen. Begleitet wird die Szene von den drei Grazien und dem mythischen Musiker, der auf seiner Bassvioline spielt. Das Gemälde nimmt Bezug auf die Bildungsanforderungen, die die humanistische Erziehung an die Fürsten stellt und zeigt, dass auch Maria diesen Ansprüchen genügen kann.³⁴⁸ Die Anwesenheit der mythologischen Figuren im Gemälde ist so zu verstehen, dass diese ihre positiven Eigenschaften auf die Prinzessin übertragen.³⁴⁹ Der Historiograf der königlichen Kulturverwaltung André Félibien schreibt über den Musiker:

³⁴⁶ Vgl. Warnke 1993, S. 5. Für die Ostseite sollte ein zweiter Zyklus mit Darstellungen aus dem Leben Heinrichs entstehen, der jedoch nicht ausgeführt wurde. Vgl. Ingrid Jost: Bemerkungen zur Heinrichsgalerie des P. P. Rubens. Mit archivalischen Untersuchungen über die Benennung zweier in den Uffizien befindlichen Bilder von A. W. Vliegenthart. In: *Nederlands kunsthistorisch jaarboek 15* (1964), S. 175–219; Helga Hübner u. Eva Regtmeier: *Maria de' Medici. Eine Fremde*. Florenz, Paris, Brüssel, London, Köln. Frankfurt a. M. 2010 (= *Dialoghi/Dialogues 14*), S. 110–135.

³⁴⁷ Christina Boenicke macht darauf aufmerksam, dass in der Ikonografie der Frühen Neuzeit sowohl Orpheus als auch Apoll als Musiker angesehen wurden, die in der Lage seien, die Harmonie des Kosmos auf den Menschen zu übertragen. Vgl. Boenicke 2007, S. 96f.

³⁴⁸ Vgl. Warnke 1993, S. 14 u. S. 17.

³⁴⁹ Vgl. Ronald Forsyth Millen u. Robert Erich Wolf: *Heroic deeds and mystic figures. A new reading of Rubens' Life of Maria de' Medici*. Princeton, N.J. 1989, S. 44. und Susan Saward: *The golden age of Marie de' Medici*. Ann Arbor, Mich. 1982 (= *Studies in baroque art history 2*), S. 42ff.

The „young man who plays a bass viol“ deute an, „how one must very early on teach how to bring into accord the passions of the soul and, from youthful years, to regulate all the actions of life so as to do nothing save with order and measure“.³⁵⁰

Der Musiker im Bildvordergrund wird in der Sekundärliteratur als Orpheus oder Apoll gedeutet.³⁵¹ Sowohl die harmonische Musik des Orpheus als auch die des Apolls können als Regulierung der Leidenschaften interpretiert werden. Bereits in der Jugend Marias solle sich das Leben nach Ordnung und Maß richten, die alle Handlungen bestimmten.³⁵² Außerdem kann die Musik als Symbol für Eintracht und Frieden verstanden werden, die später Kennzeichen ihrer persönlichen Beziehungen und der Innen- und Außenpolitik wurden.³⁵³ Merkur über der Szene schwebend weist mit dem Caduceus auf den Text, als wolle er Maria auf etwas aufmerksam machen. Hier tritt er in seiner Bedeutung als Gott der Eloquenz in Erscheinung. Die Königin betrachtet den Caduceus zusammen mit ihrem Monogramm als ihr wichtigstes Symbol. Er wird insgesamt sechsmal im Zyklus dargestellt. Beredsamkeit wird dadurch als eine der Stärken der Königin herausgestellt. Sie kann dazu verwendet werden, Widersachern Paroli zu bieten. Außerdem ist der mit Schlangen umwundene Caduceus mit Frieden und Harmonie assoziiert und kann als Vorzeichen der bevorstehenden friedlichen Regentschaft der Königin angesehen werden.³⁵⁴ Minerva hat ihren Schild beiseitegelegt, um Maria Hilfestellung bei ihrer Schreibübung zu geben. Anknüpfend an die oben genannten Eigenschaften Minervas kann sie hier als Überbringerin von Weisheit, Mut und Gerechtigkeit verstanden werden. Ihre friedlichen Eigenschaften werden dadurch hervorgehoben, dass sie ihre Waffen abgelegt hat.³⁵⁵

³⁵⁰ André Félibien: *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*. Paris 1725, Bd. 3, S. 411f. Zitat der englischen Übersetzung von Millen/Wolf 1989, S. 43.

³⁵¹ Thuillier zieht beide Deutungen in Betracht. Vgl. Jacques Thuillier: *Le storie di Maria de' Medici di Rubens al Lussemburgo*. Milano 1994, S. 74. Millen/Wolf deuten den Sänger als Orpheus. Vgl. dies. 1989, S. 43.

³⁵² Vgl. Thuillier 1994, S. 74.

³⁵³ Vgl. Hübner/Regtmeier 2010, S. 123.

³⁵⁴ Zur Bedeutung des Caduceus im Medici-Zyklus vgl. Hübner/Regtmeier 2010, S. 123 und Millen/Wolf 1989, S. 44f.

³⁵⁵ Vgl. Millen/Wolf 1989, S. 46.

Am deutlichsten in Zusammenhang mit den Eigenschaften Minervas wird die Königin freilich im letzten Gemälde, *Porträt von Maria de' Medici als Bellona bzw. triumphierend*, gebracht. Hübner und Regtmeier sehen hierin eine Darstellung der Königin als Minerva.³⁵⁶ Gekleidet mit einem Lilien gemusterten Gewand, das eine Brust entblößt, steht sie inmitten von Waffen und Rüstungsteilen. Auf dem Kopf trägt sie den Helm der Minerva mit weißem Federbusch, Sphinx und Rubin. In den Händen hält sie das königliche Zepter und die Statuette einer Viktoria. Hier solle vermittelt werden, dass die Eigenschaften der Minerva auch die französische Königin auszeichnen. Weisheit, Vorsicht und Klugheit charakterisieren die gerechte Regentschaft der Königin, die siegreich ihre Feinde bezwungen hat. Ihrer Waffen bedient sie sich nicht aus Kriegslust, sondern aus der Notwendigkeit, Frieden im Land herzustellen. Ihre Strategien sind Kompromissbereitschaft, Eloquenz, Standhaftigkeit und Beharrlichkeit. Die entblößte Brust verweist auf die Bedeutung Minervas als Pallas Alma. Minerva erscheint hier als Beschützerin und Mutter der Künste und Wissenschaften. Zugleich wird hier auf Marias Rolle als Mutter des Dauphins aufmerksam gemacht.³⁵⁷

Die weise, die bildenden Künste fördernde Minerva war nicht zufällig der Orientierungspunkt Maria de' Medicis. Ihr Vater Franz I. de' Medici, Großherzog der Toskana, legte großen Wert auf die Ausbildung seiner Kinder.³⁵⁸ Maria wurde darauf vorbereitet, die Ehefrau eines mächtigen Herrschers zu werden und erhielt eine besondere Unterweisung in Politik, war vielseitig gebildet und begabt. Sie wurde in Philosophie, Chemie, Botanik, Geschichte, Mathematik und Astronomie unterrichtet und stand den schönen Künsten nahe. Unter anderem musizierte und dichtete sie, widmete sich der Malerei und Bildhauerkunst, zeichnete und stellte Druckgrafiken her. Darüber hinaus besaß sie ein großes Interesse für die Organisation prunkvoller höfischer Feste und war

³⁵⁶ Vgl. Hübner/Regtmeier 2010, S. 130. Vgl. auch Paola Bassani Pacht, Thierry Crépin-Leblond, Nicolas Sainte Fare Garnot et al.: Marie de Médicis. Un gouvernement par les arts. [Cet ouvrage est édité à l'occasion de l'exposition [...] présentée au Château de Blois du 29 novembre 2003–28 mars 2004]. Paris 2003, S. 18.

³⁵⁷ Zur Bedeutung der Pallas Alma vgl. Görel Cavalli-Björkmann: Mythologische Themen am Hofe des Kaisers. In: Christian Beaufort, Petra Kruse u. Jürgen Schultze (Hrsg.): Prag um 1600. [Ausstellung, Essen, Kulturstiftung Ruhr, Villa Hügel, 10.6.–30.10.1988, Kunsthistorisches Museum, Wien, 24.11.1988–26.2.1989]. Freren 1988, S. 61–68, hier S. 62.

³⁵⁸ Zur Erziehung und Bildung Maria de' Medicis vgl. Hübner/Regtmeier 2010, S. 19–24.

eine bedeutende Förderin der schönen Künste. Der Vergleich mit Minerva lag also auf der Hand.

Die Methoden zur Glorifizierung und Legitimation der Bourbonen sind in unmittelbarem Zusammenhang zu den pompösen Selbstinszenierungsstrategien der Familie de' Medici zu sehen. Maria de' Medici brachte ihr Wissen und Kontakte zu gefeierten italienischen Künstlern nach Frankreich, ebenso wie zuvor Katharina de' Medici als Gemahlin Heinrichs II. Ihr Vater Franz I. und Onkel Ferdinand de' Medici versammelten die besten Künstler an ihrem Hof, darunter Bernardo Buontalenti, der als Hofarchitekt und Ingenieur hydraulische und mechanische Apparate schuf, die das Fest- und Theaterwesen bereicherten. Der Anlass der Hochzeit Marias mit Heinrich, die zunächst in Florenz gefeiert wurde, bot Anlass, in Theaterstücken, musikalischen Darbietungen und während der Festbankette die Zusammenführung der Häuser zu feiern. Unermessliche Summen wurden in ephemere Bauten, bewegliche Kulissen, Kostüme und Ausstattungen investiert.³⁵⁹

Die Figur der Minerva wurde auch anlässlich der Hochzeit zur Verherrlichung des Königspaars eingesetzt. Am 5. Oktober 1600 richtete Großherzog Ferdinand de' Medici für seine Nichte und ihren Gemahl ein beeindruckendes Festbankett in der *Sala dei Cinquecento*, dem Festsaal des *Palazzo Vecchio*, aus.³⁶⁰ Der Tafelschmuck und die Vorführungen verdeutlichten durch ihre Symbolik die Größe und Magnifizienz der Medici-Dynastie und würdigten Heinrich IV. als Kriegshelden.³⁶¹ In einem Intermezzo, das von Emilio de' Cavalieri vertont und dessen Text von Battista Guarino stammte, erschienen Minerva und Juno. Zwei leuchtende Wolken kreisten über den Köpfen der Gäste von einem Ende des Saals zum anderen. Ein Regenbogen als Friedenssymbol überspannte den Tisch Marias.³⁶²

„In den Wolken zeigten sich Juno und Minerva, von Pfauen und einem Einhorn gezogen. Juno beklagt sich in einem Disput mit ihrer Schwester über

³⁵⁹ Zur Hochzeitsfeier am Florentinischen Hof vgl. Hübner/Regtmeier 2010, S. 35–43.

³⁶⁰ Vgl. Strong 1991, S. 244–47.

³⁶¹ Vgl. Hübner/Regtmeier 2010, S. 38–43.

³⁶² Vgl. ebd., S. 41.

deren Erscheinung bei einer friedlichen Vermählung, sei sie doch als Kriegsgöttin hier wohl fehl am Platze. Minerva jedoch verteidigt sich und deutet auf den Regenbogen, der Liebe und Frieden bringen soll. Gemeinsam heben sie lobend die Tugenden des kriegerischen Bräutigams hervor und orakeln, sein Reich werde sich bis zum Orient ausbreiten. Prophezeiungen von Theologen, Astrologen und Flugschrift-Verfassern wurden herbeigezogen, um Heinrich als Held zu besingen, dessen Tapferkeit und Stärke den Weltfrieden und die Einheit des Christentums wiederherzustellen imstande ist; dies waren aktuelle politische Themen, die im Bewußtsein der Zuschauer allzeit präsent waren, und deren Problemlösung nur einem zuzutrauen war, Heinrich IV“.³⁶³

Im Hochzeitsbankett von Heinrich und Maria sollten die Tugenden des Kriegsherrn hervorgehoben werden. Minerva erschien hier jedoch nicht nur als Kriegsgöttin, die ihrem Schützling Heinrich Tapferkeit und Stärke zur Kriegsführung verlieh. Zudem wurde betont, dass kriegerische Auseinandersetzungen letztlich dazu dienten, Frankreich in eine Friedenszeit zu führen und eine Versöhnung von Protestanten und Katholiken zu bewirken, hatte doch der König im Jahr 1598 im Edikt von Nantes den Hugenotten die freie Ausübung ihrer Religion zugesichert.³⁶⁴

Die Beispiele legen nahe, dass Minerva als mythologische Repräsentation der Königin im Hintergrund der Orpheus-Grotte die Klugheit der Königin hervorheben sollte. Außerdem wurde auf ihre Rolle als Förderin der Künste und Wissenschaften eingegangen. Auch wenn zur Zeit der Entstehung der Grotte Maria noch nicht Regentin war, so wurden durch den Vergleich mit Minerva ihre politischen Fähigkeiten und ihre große Bedeutung als Mutter des zukünftigen Königs betont.

³⁶³ Ebd., S. 41.

³⁶⁴ Mack Holt betont, dass das Edikt von Nantes weniger für religiöse Toleranz und den modernen Staatsgedanken stand, wie man vordergründig annehmen könne, sondern unterschwellig die Reetablierung des Prinzips „ein König, ein Glaube, ein Gesetz“ vorangetrieben habe. Vgl. Holt, S. 163–166.

3.5.2 Merkur

Im Hintergrund der Orpheus-Szene befand sich zur Rechten der Göttin Minerva Merkur, der durch die Kronen als französischer König gekennzeichnet wurde.³⁶⁵ In seiner rechten Hand hält er den Caduceus und trägt auf seinem Haupt den geflügelten Petasos. Eine Fama-Figur hält eine weitere Krone in Merkurs Richtung, was keinen Zweifel an der Interpretation, dass es sich um eine Darstellung des Königs handelt, zulässt.

Die folgenden Fähigkeiten und Kennzeichen Merkurs sind für die Herrscheridealisation Heinrichs von Interesse. Allgemein gilt Merkur als Gott der Beredsamkeit, wobei er Überzeugungskraft besitzt und befähigt ist, Streitigkeiten zu beenden. Bei den Sterblichen hat er den Frieden und die Zivilisation eingeführt.³⁶⁶ Darüber hinaus symbolisiert der Götterbote die himmlische Güte und die Hilfe, die einem Sterblichen von den Göttern zuteilwird. Als Gott der Lehre und der Wissenschaft steht er für die Fähigkeit, die himmlischen Dinge zu deuten.³⁶⁷ Der von zwei Schlangen umwundene Caduceus ist Sinnbild des Friedens und der Beredsamkeit, wobei die beiden Schlangen auf Eintracht verweisen, die aus ursprünglicher Disharmonie hervorgeht. Darüber hinaus zeigt der Schlangensstab die Bedeutung Merkurs als Gott der Dialektik, Vermittler in Krieg und Frieden und Seelenbegleiter an.³⁶⁸ Der geflügelte Hut bezieht sich auf sein schnelles Denken und seine flüssige, wortgewandte und schlagfertige Redeweise. Als weiteres Attribut Merkurs ist der Hahn nennenswert. Er bezieht sich auf den Fleiß und die Wachsamkeit, die beim Betreiben von Handel notwendig sind, und verweist auf Merkur als Gott des Reichtums und des Gewinns.³⁶⁹ Auf dem Stich von Abraham Bosse, der die Orpheus-

³⁶⁵ Zur ikonografischen Bedeutung Merkurs vgl. Natale Conti: *Mythologie c'est à dire, explication des fables, contenant les généalogies des dieux [...]*. Rouen 1611, S. 421–433; C. Robert III. Phillips: *Mercurius*. In: *Der neue Pauly*. Bd. 8 Mer–Op. 2000, Sp. 1–4 und Lee 1996, S. 122 f. Publius Ovidius Naso: *P. Ovidii Nas. Metamorphosis, oder; des verblühten Sinns der Ovidianischen Wandlungsgedichte gründliche Auslegung, aus dem Niederländischen Carls von Mander [...] übersetzt*. Hrsg. von Carel van Mander. Nürnberg 1679, S. 17f.; Herbert Hunger: *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart*. 2., erw. u. erg. Wien 1954, S. 147–151.

³⁶⁶ Vgl. Hunger 1954, S. 147–151.

³⁶⁷ Vgl. Lee 1996, S. 13.

³⁶⁸ Vgl. Ovid 1679, S. 17f. und Lee 1996, S. 14.

³⁶⁹ Vgl. Lee 1996, S. 14.

Gruppe zeigt, sitzt auf der linken Blatthälfte ein Hahn zwischen den Bäumen (Abb. 4). Ob dieser als Attribut Merkurs gemeint war und ein verbindendes Element zwischen der Orpheus-Gruppe und der Szene im Automatentheater darstellte, ist unbekannt.

Dass sich Heinrich als Merkur darstellen ließ, ist vor dem Hintergrund seiner Inszenierung als Friedensstifter, der Frankreich aus dem Bürgerkrieg geführt und die Einheit des Königreichs wiederhergestellt hat, zu betrachten. Er ist die Ordnung stiftende Kraft unter der sich alle Untertanen vereinen. Dies belegen auch die Worte des Parlamentssekretärs Jean Du Tillet:

„[...] il a doucement rengé tous ses subjects en son obeissance, restably la paix & dedans & dehors le Royaume“.³⁷⁰

Der Vergleich mit Merkur wird unter anderem im feierlichen Einzug in die Stadt Lyon am 4. September 1595 zur Verherrlichung des Königs eingesetzt. Die *Entrée* ehrte die größten Siege und Triumphe des Königs, namentlich waren dies die Schlachten von Dijon, Yvry und Arques, in denen er gegen die katholische Liga siegte und seinen Anspruch auf den französischen Thron geltend machte. Pierre Matthieu beschreibt eine Ehrenpforte, die im Vergleich zu den anderen die größten Ausmaße und die schönste Architektur gehabt habe, also besonders wichtig gewesen zu sein schien. Die Ehrenpforte wird auf einem Kupferstich in der Festbeschreibung Matthieus dargestellt (Abb. 6, Bildmitte). Sie trägt ein Relief mit Schlachtendarstellungen und ist bekrönt mit drei Bronzefiguren, unter denen sich Merkur befindet.³⁷¹ In der Mitte ist Victoria zu sehen, die eine Erdkugel in der einen und eine Trompete in der anderen Hand hält. An dieser war ein Banner mit dem Wappen Frankreichs angebracht. Der Kupferstich zeigt sie mit Flügeln ausgestattet auf einer Erdkugel auf einem Postament stehend. Zu ihrer Linken befindet sich Occasio, unbekleidet und mit wehenden Haaren auf einer Erdkugel balancierend. Merkur steht zu ihrer Rechten und ist gemäß der Beschreibung Matthieus mit Flügeln an den Fersen sowie Caduceus ausgestattet. Abweichend hiervon zeigt der Kupferstich Merkur mit Caduceus

³⁷⁰ Jean Du Tillet: Recueil des roys de France, leurs couronne et maison. Ensemble, le rang des grands de France. Paris 1607, S. 250.

³⁷¹ Vgl. Matthieu 1598, S. 43. Der Kupferstich und der Text von Matthieu stimmen bei der Darstellung der Figuren nicht immer überein. Soweit nicht anders vermerkt orientiert sich die hier wiedergegebene Beschreibung der Figuren am Text Matthieus.

und geflügeltem Helm. Occasio und Merkur werden als Unterstützer Heinrichs inszeniert, die ihm schließlich zu seinen Siegen verholfen haben. Sie zeigten, so Matthieu, dass „les victoires s'acquirent en suyuant la prudence, l' oportunité & le moment des occasions“.³⁷² Die Siege Heinrichs basierten also auf der Grundlage seiner Umsicht, seiner Zielgerichtetheit und dem Abwarten der richtigen Gelegenheit. Implizit beschreibt Matthieu den mythologischen Gott Merkur so, als habe er Heinrich seine Qualitäten verliehen. Ebenso wie Merkur bereits Odysseus Rat gegeben und Tapferkeit verliehen habe, so habe er Heinrich unterstützt:

„Pource sous Mercure estoit la fin d'un vers d'Homer recommandant le conseil & vaillance d'Ulysse [...]“.³⁷³

Matthieu geht weiter auf die Bedeutung der Figur des Merkur ein:

„[...] on dit qu' aussi tost que Mercure fut né on luy donna pour nourrices les heures c' est a dire la diligence & la promptitude [...]“.³⁷⁴

Eifer und Schnelligkeit werden als Eigenschaften Merkurs benannt, die auf Heinrich übertragen wurden. Die Qualitäten Merkurs wurden in der *Entrée* und der Festbeschreibung dazu verwendet, Heinrich zu idealisieren. Merkur wird als Unterstützer des Königs dargestellt, der ihm seine göttlichen Eigenschaften verleiht, um ihm zum Sieg über seine Feinde zu verhelfen.

Pierre Rigaud gibt in seinem *Recueil de l' Histoire de France*, das ein paar Jahre nach dem Tod Heinrichs veröffentlicht wurde, einen Einblick in die panegyrische Darstellung des Königs.³⁷⁵ In seiner Herrschaftszeit habe er den Krieg überwunden und eine lang ersehnte Friedenszeit herbeigeführt.

³⁷² Ebd., S. 44.

³⁷³ Ebd., S. 44.

³⁷⁴Ebd., S. 56.

³⁷⁵ Pierre Rigaud: *Recueil de l'histoire de France. Contenant les gestes et vies illustres de tous les roys, depuis Pharamond, iusques au roy Louis XIII à present regnant.* Lyon 1614.

„Son cœur étant le Temple, & sa bouche l'Oracle de la verité, induit ses plus grands ennemis de se fier à sa parole. Il finit heureusement la guerre ciuile, noye en la mer de sa clemence les choses passées, change les punitions en recompense [...]“.³⁷⁶

Heinrichs Güte und Milde gegenüber seinen Feinden werden herausgestellt. Er habe erreicht, dass selbst seine Gegner seinem Wort trauten. Im Verlauf der Passage führt Rigaud Ereignisse auf, an denen Heinrichs herausragende Fähigkeiten als Herrscher ablesbar sind.³⁷⁷ Neben seinen politischen Erfolgen in der Verbesserung des Verhältnisses zu Italien und den Niederlanden sowie der Mäßigung der Unruhen im Innern des Landes habe er die Reetablierung der Wissenschaften und das Wiederaufblühen des Handels und der Künste erreicht:

„Il fait reluire sa Pieté, monstre sa magnificence aux bastimens, sa Prouidence aux finances, sa Liberalité aux pensions, son Iugement avec choix des hommes, la Viuacité aux responce, sa Magnanimité aux accidents, sa Foy enuers ses alliez, sa Moderation en tout temps, sa Prudence en toutes choses, sa Iustice enuers tous, Inuincible à la peine, iamais oisif“.³⁷⁸

Den Ruf, den sich Heinrich als König erworben habe, fasst Rigaud am Ende seiner Lobrede zusammen:

„[...] par la singuliere prouidence & grace de Dieu, [il] rend Protecteur de la tranquillité publique, le restaurateur de l'estat, l'Ornement de l'Eglise, l'Arbitre de la Chrestienté, les Delices du monde“.³⁷⁹

Der Text Rigauds zeigt deutlich, welche Qualitäten Heinrichs in der Panegyrik verherrlicht wurden. Es sind Eigenschaften, die in besonderer Weise dazu geeignet sind mit Merkurs Fähigkeiten verglichen zu werden – auch wenn Rigaud selbst diesen Vergleich

³⁷⁶ Ebd., S. 198, vgl. auch S. 192–202.

³⁷⁷ Vgl. ebd., S. 199f.

³⁷⁸ Ebd., S. 201.

³⁷⁹ Ebd., S. 201f.

nicht unternimmt. In Verbindung zu den Eigenschaften Merkurs stehen insbesondere Heinrichs Engagement für Handel, Kunst und Wissenschaft, seine Bemühungen um das Herstellen von Frieden in Frankreich und guter Beziehungen zu benachbarten Königreichen.

In der Orpheus-Grotte von Saint-Germain war die Darstellung Heinrichs als Merkur ebenfalls so zu verstehen: Die Qualitäten des Gottes sind auf den König übergegangen. Vermutlich wurden hier vor allem Heinrichs politische Fähigkeiten hervorgehoben. Das Beenden der Hugenottenkriege als eine seiner wichtigsten politischen Leistungen bildete hierbei den entscheidenden Bezugspunkt. Der Schlangensab Merkurs deutet darauf hin, dass Heinrich zwei feindliche Lager vereint hat, womit die katholische Liga und die Hugenotten gemeint gewesen sein dürften. Dies erreichte Heinrich nicht nur durch kriegerische Handlungen, sondern auch durch Überzeugungskraft und Eloquenz.

Das gemeinsame Auftreten von Merkur und Minerva in der Orpheus-Grotte ist eine weitere Besonderheit, die an dieser Stelle zu berücksichtigen ist. Bei Vincenzo Cartari wird in der Figur der Hermathena eine Verbindung von Merkur und Minerva hergestellt, welche die positiven Eigenschaften beider Gottheiten vereint und zu einem umfangreichen Ganzen ergänzt.³⁸⁰ Hansoon Lee fasst die Bedeutung der Hermathena zusammen:

„Die Verknüpfung der beiden Gottheiten könnte also als die Vereinigung von Weisheit und Beredsamkeit, von Einsicht und Vernunft, von der wesentlichen Qualität und ihrer Anwendung, von dem Erreichten und dem zu Erreichenden und von Ziel und Mittel angesehen werden. Die Beziehung zwischen Minerva und Merkur kann in zweifacher Hinsicht gedeutet werden: Merkur stellt das Mittel dar, durch welches Minerva nicht nur erreicht, sondern auch zur Anwendung gebracht wird.“³⁸¹

Die Darstellungen von Heinrich/Merkur und Maria/Minerva im Hintergrund der Orpheus-Szene sollten aber nicht nur die sich ergänzenden Qualitäten des Königspaares demonstrieren. Wichtiger für den Gesamtzusammenhang der Inszenierung ist, dass der

³⁸⁰ Vgl. Vincenzo Cartari: *Imagini delli dei de gl'antichi*. Hrsg. von Walter Koschatzky. Nachdr. d. Ausg. Venedig 1647. Graz 1963 (= *Instrumentaria artium*), S. 188. Die erste Ausgabe erschien 1556.

³⁸¹ Lee 1996, S. 15.

Dauphin Ludwig als Erbe dieser Fähigkeiten dargestellt wurde. Seine Fähigkeiten als zukünftiger Herrscher sollten sich unmittelbar von der Vereinigung der gottgleichen Eigenschaften seiner Eltern ableiten lassen.

Eine Medaille aus dem Jahr 1604 kann als Beleg dieser Annahme herangezogen werden (Abb. 54). Sie zeigt auf ihrem Revers Mars mit Lanze auf der linken und Minerva mit Schild und Federhelm auf der rechten Seite. Sie blicken sich an und reichen sich die rechte Hand. Mars und Minerva sind als mythologische Repräsentation des Königspaars zu verstehen, wobei Heinrich als Mars hier als hervorragender Kriegsherr verherrlicht wird, während Maria im Vergleich mit Minerva als Trägerin der Eigenschaften Weisheit, Vorsicht und Klugheit gezeigt wird.³⁸² Zwischen ihnen befindet sich ein Putto, der seinen rechten Fuß auf den Kopf eines Delphins stützt. Er scheint einen zu großen Helm mit Federbusch auf seinen Kopf zu setzen oder über ihn zu halten. Der Delphin weist das Kind deutlich als Dauphin aus. Von oben fliegt ein Adler mit einer Krone steil hinab und deutet das Übergehen der Königswürde auf den Dauphin an. Die Legende der Medaille „propago imperi“ (Nachkommenschaft des Reichs) bestätigt dies. Dass sich Heinrich und Maria die Hand reichen, zeigt ihre Verbundenheit miteinander. Ihre Hände befinden sich auf Kopfhöhe des Dauphins, wobei der Eindruck entsteht, als sei das Kind Teil dieser Verbindung. Heinrich und Maria stehen somit in ihrer Rolle als Eltern des zukünftigen Königs im Fokus. Das Aufsetzen des antikisierenden Federhelms, der in der Ikonografie als Attribut von Mars und Minerva eingesetzt wird, kann als Übertragung der positiven Eigenschaften der Eltern auf den Sohn verstanden werden. Nicht nur die Eltern werden durch die Rollenporträts als Minerva und Mars überhöht, sondern auch der Dauphin wird als Erbe ihrer Eigenschaften inszeniert und glorifiziert. Die Konstellation der Figuren der Krönungsszene im Automatentheater ist jener auf der Medaille sehr ähnlich. Dem Delphin als Repräsentant des Dauphins wird die französische Krone aufgesetzt, während Minerva und Merkur als mythologische Repräsentationen des Herrscherpaars den Akt begleiten. Vergleichbar mit der Münze zeigt auch die Szene im Automatentheater, dass Ludwig Erbe der Herrscherqualitäten seiner Eltern ist. Er wird als würdiger Nachfolger Heinrichs IV. inszeniert.

³⁸² Vgl. hierzu die Interpretation der Darstellung Marias als Minerva im Medici-Zyklus von Hübner/Regtmeier 2010, S. 130.

Ergänzend hierzu sei eine Medaille aus dem Jahr 1602 genannt, die ebenfalls stark an die Szene im Automatentheater erinnert (Abb. 55). Sie zeigt eine Krone, die auf den Initialen Heinrichs und Marias ruht, wobei sich ein deutlich kleinerer gekrönter Delphin, dem eine Lilie zugeordnet wurde, unter ihr befindet. Das Motto der Medaille lautet: „heus semen dei ubi mira rebus concordia“ (Hört, eine wunderbare Eintracht ist, wo ein göttliches Geschlecht herrscht). Die Medaille bezieht sich auf die Geburt des Dauphins.³⁸³ Die Nähe zwischen der Darstellung auf der Medaille und der Szene im Automatentheater zeigt die Verbreitung des Motivs des gekrönten Delphins, das den Besuchern der Grotte vermutlich bekannt war.

3.6 Orpheus – Der friedliche und gerechte König

Die Orpheus-Grotte nahm eine zentrale Stellung im Garten ein, was unter anderem anhand der aufwändigen Ausstattung der Grotte und der Merkmale, die Verbindungen zum Königshaus herstellten, belegbar ist.³⁸⁴ Die Orpheus-Figur selbst wurde in einen Kontext gestellt, der zahlreiche Verweise auf den Dauphin zeigte, sodass Orpheus als Stellvertreter des Dauphins zu verstehen war. Auf dem Stich Bosses, der die Orpheus-Szene zeigt (Abb. 4), ist am Ärmel der Figur die Lilie zu erkennen. Auch die beiden Bügelkronen, die in der Krönungsszene des Automatentheaters im Hintergrund abgebildet sind, werden von Lilien geschmückt. Die Lilie war ein wichtiges Symbol in der französischen Monarchie: Drei Lilien bildeten das königliche Wappen, der blaue Samt des Krönungsmantels war mit zahlreichen goldenen Lilien bestickt, das königliche Zepter mündete in eine Lilienform und seit karolingischer Zeit waren die Kronen der französischen Könige mit Lilien geschmückt. Die Lilie galt als göttliches Privileg der französischen Könige und als Zeichen

³⁸³ Vgl. Bie 1636, S. 281.

³⁸⁴ Zur Ausgestaltung der Grotte vgl. Brackenhoffer 1927, S. 17; Normand 1897, S. 111f.; Tourrasse 1924, S. 85 und Lurin 2010, S. 111f.

ihrer Vorrangigkeit gegenüber den anderen christlichen Herrschern.³⁸⁵ Claude Villette schreibt 1611 über die Bedeutung der Lilie:

„Est fort aisé à reconnaistre qu' il est vray que Dieu ayme la France d' un amour priviligié, & pariceluy le rang qu' il luy voulu donner en son Eglise de luy donner pour symbole les Fleus de Lis du Ciel.“³⁸⁶

Im weiteren Textverlauf ergänzt er:

„Donc ces trois fleurons, le premier signifie que nostre Roy de France est le Diacre de l' Autel; ou le Vicaire de Iesus Christ sacrifie. Le deuxieme fleuron qu' il est la coulomme de la Chrestienté. Le troisieme fleuron qu' il est l' Aduocat & deffenseur de l' Eglise, l' Epouse de Iesus Christ“.³⁸⁷

Die Lilie zeigte also die Heiligkeit des Königs und seine Funktion als Stellvertreter Christi an. Außerdem gibt es eine Verbindung zum Haus de' Medici, denn seit Piero dem Gichtigen zierten französische Lilien die oberste Kugel im Medici-Wappen.³⁸⁸

Der Delphin ist das zweite zentrale Motiv, mit dem Orpheus als Dauphin charakterisiert wurde. Wasserspeiende Delphine befanden sich im Becken vor Orpheus, und im Automatentheater wurde gezeigt, wie ein weiterer Delphin von zwei Meerwesen gekrönt wurde. Außerdem befand sich unter den künstlichen Bäumen zur Rechten des Orpheus-Automaten ein Hahn, der möglicherweise als Anspielung auf den gallischen Hahn zu

³⁸⁵ Seit dem 14. Jahrhundert existierte im Volksglauben die Legende, dass am Tag, an dem die Taube des Heiligen Geistes die Ampulle mit dem Salböl zur Taufe König Chlodwigs I. brachte, ein Engel mit einem von drei Lilien geschmückten Schild herabgesandt wurde, um diesen Chlodwig zu überlassen. Das heilige Öl, mit dem von nun an die französischen Könige gesalbt wurden, zeigte der Legende zufolge ebenso ihre herausragende Stellung und göttliche Berufung an wie die Lilie. Die Lilie als christliches Symbol der Reinheit, Unschuld, Fruchtbarkeit und Stärke ist in enger Verbindung zu Christus, Maria und der katholischen Kirche zu sehen. Der gesalbte König galt seit Chlodwigs Zeiten als von Gott berufen und Stellvertreter Christi auf Erden. Vgl. Schramm 1919, S. 214f. u. S. 239f. und Ahrens 1990, S.71–75.

³⁸⁶ Claude Villette: *Les raisons de l'office et cérémonies qui se font en l'église catholique, apostolique et romaine, ensemble, les Raisons des cérémonies du sacre de nos roys de France [...]*. Rouen 1660, S. 193.

³⁸⁷ Ebd., S. 196.

³⁸⁸ Vgl. Hübner/Regtmeier 2010, S. 40.

verstehen war. Die Krönungsszene des Delphins in einer von mythologischen Göttern bevölkerten Welt zeige, so Birgit Franke, dass hier eine Übertragung einer real existierenden Person in eine fiktive Welt erfolgt, die in einer Apotheose gipfelt.³⁸⁹ Der Krönungsgestus wurde aufgenommen von Merkur und Minerva, die eine weitere Krone über die erste hielten. Bosse hat die Szene so dargestellt, dass eine Achse durch die beiden Kronen und den Delphin zum Haupt des lorbeerbekränzten Orpheus-Automaten verläuft. Auf diese Weise wird eine optische und erzählerische Verbindung zwischen der Szene des Automatentheaters und der Orpheus-Gruppe hergestellt: Nicht nur der Delphin in der Hintergrundszene wird gekrönt, sondern es entsteht der Eindruck, dass auch die Orpheus-Figur gekrönt wird. Dies ist jedoch nur schlüssig und verständlich, wenn Orpheus als Verkörperung des Dauphins angesehen wurde.

Dass Orpheus als Repräsentation Ludwigs zu verstehen war, wird in der Sekundärliteratur selten festgehalten. Birgit Franke bezieht sich auf die Hintergrundszene, in der der Delphin im Beisein antiker Gottheiten von Meerwesen gekrönt wird. Der Delphin verkörpere den Dauphin, wobei Franke die Szene als „Herrscherapotheose par excellence“ bewertet.³⁹⁰ Stefan Schweizer zufolge spielte die Ikonografie der Grotte nicht auf das aktuelle königliche Mäzenatentum Heinrichs IV. an, sondern sei dem 1601 geborenen Dauphin, dem späteren Ludwig XIII. gewidmet: „Orpheus wird hier gleichsam zu seiner Präfiguration, auf die auch zahlreiche Delphine (= frz. Dauphin...) anspielen“. ³⁹¹ Géraud Buffa merkt an, dass durch die Anlehnung an mythologische Erzählungen der König und die neu gegründete Dynastie geehrt wurden:

„Les sujets mythologiques trouvaient une place importante dans cette grotte où ils visaient à célébrer le roi et la nouvelle dynastie“.³⁹²

Auch in der Beschreibung *L'Ulysse françois* des französischen Historiografen und Geografen Louis Coulon wird die Überhöhung des Dauphins thematisiert. Er beschreibt Bacchus, der auf einem Fass saß (Abb. 15):

³⁸⁹ Vgl. Franke 2003, S. 251ff.

³⁹⁰ Vgl. ebd., S. 253.

³⁹¹ Schweizer 2008, S. 206.

³⁹² Buffa 2010, S. 127.

„Bacchus assis sur son tonneau, & tenant le verre en main convie les assistans à boire à sa santé du Prince: mais fort peu luy font raison: car ses caues ne sont pleines que d' eau“.³⁹³

In *Le fidèle Conducteur*, das kurz nach dem Tod Ludwigs XIII. entstand, betont Coulo eindrücklich die starke Verbindung zwischen der Orpheus-Figur und Ludwig XIII.:

„[...] Orphée anime les bois, les rochers & les bestes & leur inspire un certain mouvement de tristesse, depuis que le Roy Louys XIII. y rendit l' esprit un jour de l' Ascension“.³⁹⁴

Die Beschreibung Coulons klingt, als scheine die Orpheus-Figur zu Ehren des Verstorbenen zu spielen und die Tiere in traurige Stimmung zu versetzen. Außerdem scheint er hier auf die starke Religiosität des Königs Bezugzunehmen. Zeit seines Lebens war Ludwig streng religiös, widmete sich hingebungsvoll der Andacht und empfand eine tiefe Liebe zu Gott, Maria und den Heiligen. Seine Gebete gaben ihm Kraft, Ruhe und Trost.³⁹⁵ Doch seine Religiosität beinhaltete auch negative Aspekte, da er die Sünde über alle Maßen fürchtete und geradezu davon besessen war, jeder Verführung zu entgehen. Daraus entwickelte er ein starkes Misstrauen gegenüber allem und jedem, in dem er eine Verführung zur Sünde sah, was zu menschlicher Distanz und Einsamkeit führte. Dementsprechend vermied er sexuellen Kontakt zu seiner Frau Anna von Österreich, sodass die Ehe erst 1619, vier Jahre nach der Hochzeit, vollzogen wurde. Coulon könnte in seiner Äußerung eine Verbindung zur Frömmigkeit des Verstorbenen gesucht haben, was ihn dazu veranlasste, Ludwigs Tod mit der Himmelfahrt Jesu oder Mariä zu vergleichen. Coulon impliziert hier, dass Ludwig ein von Sünde freies Leben geführt hat und daher seine Seele direkt in den Himmel auffährt, ohne eine Zeit der Läuterung im Fegefeuer verbüßen zu müssen.

Es gibt nur wenig mechanisch bewegte Objekte, die in erzählerischer Komplexität und Deutlichkeit ihrer Herrscherverherrlichung mit dem Automatentheater der Orpheus-

³⁹³ Coulon 1643, S. 242.

³⁹⁴ Coulon 1654, S. 231.

³⁹⁵ Vgl. Tapié 1984, S. 89-92.

Grotte zu vergleichen wären. Einen wichtigen Bezugspunkt bildet die kaiserliche Vorstellungsuhr von Ludwig und Friedrich Knaus, die im Leopoldinischen Trakt der Wiener Hofburg ausgestellt wurde (Abb. 52).³⁹⁶ Sie entstand lange nach Saint-Germain und besitzt eine deutlich ausgereifere, feinere Mechanik sowie eine aufwändigere Ausführung als das Automatentheater. Jedoch kann sie nicht nur eine gute Vorstellung davon vermitteln, wie die Figuren in Saint-Germain agiert haben könnten, sondern zeigt auch ihr repräsentatives Potential an. Die Uhr war ein Geschenk des Landgrafen Ludwigs VIII. von Hessen-Darmstadt, das 1750 an Kaiserin Maria Theresia übergeben wurde. Der Landgraf selbst hatte ein ausführliches Programm entwickelt, das symbolisch die Macht des Herrscherpaars würdigen sollte. In das Uhrgehäuse, das übermannshoch ist, ist ein mechanisches Theater eingefügt, in dem vor der Kulisse einer antikisierenden Säulenhalle an einem Opferaltar dem Kaiserpaar gehuldigt wird. Folgende Szene wurde hier dargestellt: Franz Stephan und Maria Theresia betreten die Bühne, darauf folgen Vertreter der deutschen, böhmischen und ungarischen Nation und präsentieren ihre jeweilige Krone. Daraufhin betreten mehrere allegorische Figuren die Szene. Die Majestäten begrüßen durch Handbewegungen ihre Besucher, worauf die Vertreter der Nationen niederknien. Danach erscheint am Himmel der Dämon des Hasses, der jedoch durch mehrere Schwerthiebe des rasch aus den Wolken schwebenden Erzengels Michael vertrieben wird. Darauf schwebt Clio heran und schreibt auf ein Wolkenband „Vivant Franciscus et Theresia“, woraufhin von links und rechts zwei Posaune blasende Engel heranfliegen. Währenddessen wird ein Choral gespielt und Lorbeerkränze werden auf das Haupt des Herrscherpaars niedergelassen. Schließlich verschwindet der Schriftzug, die Majestäten geben durch eine Handbewegung ein Zeichen für die Beendigung der Huldigung. Daraufhin verlassen alle Figuren die Bühne.

In der Herrscheridealisierung der Frühen Neuzeit wurde der Orpheus-Mythos zur Metapher und zum Ideal eines christlichen Herrschers, der friedlich und gerecht über seine Untertanen regierte.³⁹⁷ Anhand mehrerer Beispiele soll dies belegt werden, um zu

³⁹⁶ Vgl. Gerhard Stradner. *Musikinstrumente als Automaten*. In: Bauer 1999, S. 125–136, hier S. 126ff.

³⁹⁷ Vgl. Olga Artisbacheva: *Die Rezeption des Orpheus-Mythos in Deutschen Musikdramen des 17. Jahrhunderts*. Berlin, New York 2008, S. 16–19. Ergänzend zu nennen sei hier, dass in der christlichen Adaption Orpheus als Religionsstifter und weiser Lehrer gilt, der in göttliche Geheimnisse eingeweiht ist. Bei Thomas von Aquin ist Orpheus identifiziert als Mittler zwischen Gott und seiner Schöpfung, also auch als Mittler zwischen Gott und dem Menschen, der zugleich Philosoph, Dichter

bewerten, welche Eigenschaften des zukünftigen Königs in der Orpheus-Inszenierung von Saint-Germain geehrt wurden.

Über das Lyraspiel des Orpheus schreibt Martianus Capella in *Die Hochzeit der Philologie mit Merkur*, Orpheus erzeuge mit der Musik seiner goldenen Lyra große Verwunderung und Erstaunen bei seinen Zuhörern. Orpheus' Musik habe eine starke Wirkung auf die natürliche Welt, die er eingesetzt habe:

„[...] to have subdued fierce beasts; with which Mount Ismaros saw the foliage on her trees grow stiff and her forests course up and down her sides; [...] with which the lamb lay down securely beside the ravenous wolf and the hare drew near to the cruel hunting dog [...]“.³⁹⁸

Nicht nur Tiere soll er gebändigt haben, sondern auch Pflanzen und Felsen konnte er so bezaubern, dass Bäume auf ihn zuwanderten und Steine in Bewegung versetzt wurden.³⁹⁹

Julius Wilhelm Zingref wendet die Erzählung der zähmenden Macht der orphischen Musik in eine Empfehlung an den Fürsten, friedlich zu regieren, anstatt sein Volk mit Gewalt zu bezwingen:

„So muß man die Herten herrschen. / Strenge Regenten machen strenge
Leuthe / Dieser Orpheus zwinget durch die Sayte / Wildere Herten / alß
die scharffen Klingen / Wissen zu zwingen“.⁴⁰⁰

und Theologe gewesen sein soll. Im frühen Christentum wurde Orpheus als Vor-Bild Christi betrachtet. Hier wird er als Leier spielender Hirte zwischen Lämmern dargestellt. Die Orpheus-Darstellung in Saint-Germain unterscheidet sich aber so stark von dieser Bildtradition, dass eine Verbindung nicht hergestellt werden kann. Zudem verlieren die Orpheus-Darstellungen seit dem 16. Jahrhundert jeden christlichen Charakter. Vgl. ebd., S. 73; Klaus Walter Littger: Orpheus in der literarischen und musikalischen Tradition. In: Klaus Walter Littger u. Ernst Arnold Bauer: Orpheus in den Künsten. [Ausstellung der Universitätsbibliothek Eichstätt-Ingolstadt in der Staats- und Seminarbibliothek Eichstätt, 17. Juli–18. Oktober 2002]. Wiesbaden 2002, S. 37–40 und Léon Pressouyre: Orpheus. In: Lexikon der christlichen Ikonographie. Hrsg. von Engelbert Kirschbaum, Wolfgang Braunfels u. Günter Bandmann. Bd. 3 Allgemein Ikonographie, Laban–Ruth. Sonderausg. Rom 1994, Sp. 356–358.

³⁹⁸ Martianus Capella: *Martianus Capella and the Seven Liberal Arts. The Marriage of Philology and Mercury*. Hrsg. von William Harris Stahl u. E. L. Burge. New York 1977, S. 352. Vgl. auch S. 358f.

³⁹⁹ Vgl. Hunger 1954, S. 254–257.

⁴⁰⁰ Julius Wilhelm Zingref. *Hundert ethisch-politische Embleme, mit den Kupferstichen des Matthaeus Merian*. Hrsg. von Arthur Henkel und Wolfgang Wiemann. Faksimile der ersten Edition Heidelberg 1664. Bd. 1. Heidelberg 1986, Emblem 51.

Andrea Alciatis Emblem einer Laute soll einem Fürsten als Ratschlag gelten. Dieses Mal dient der harmonische Zusammenklang der Saiten zur Verdeutlichung der Eintracht zwischen politischen Verbündeten. Sollte ein Partner von festgelegten Vereinbarungen abweichen, werde dadurch das harmonische Zusammenspiel aufgelöst und Disharmonien entstünden.⁴⁰¹

Die Inszenierung eines Herrschers als friedlich und gerecht war bereits vor Saint-Germain im Gartenraum mithilfe der Orpheus-Mythologie umgesetzt worden. In Brügge wurde 1515 eine *Entrée* für den späteren Kaiser Karl V. bzw. König Karl I. von Spanien ausgerichtet.⁴⁰² Eines der ephemeren Bauten war ein umzäunter und mit Bäumen und Blumen bepflanzter Garten, der auf einem rechteckigen Podest errichtet wurde (Abb. 56). Es wurde ein *Tableau vivant* dargestellt, das Karl zeigte, wie er ebenso wie Orpheus Tiere zähmte. Die Druckgrafik in der Festbeschreibung Remi du Puy's zeigt, wie „der König“ in zeitgenössischer Kleidung mit seinem Saitenspiel Tiere aller Art wie einen Affen, ein Reh, einen Löwen, Eidechsen oder Schlangen und mehrere Vögel um sich versammelte. Zudem vermochte er auch zwei wilde Männer zu besänftigen und zum andächtigen Lauschen zu verführen.⁴⁰³ Remi du Puy deutet die Inszenierung dahingehend, dass der Garten die aufblühende Regierung Karls versinnbildlichte, der „en parfaict consonance et melodieuse armony de toutes excellentes vertus“ regieren solle, um dadurch den Ruhm des Landes wiederzubeleben.⁴⁰⁴ Karl Möseneder bezeichnet die Figur in der *Entrée* Karls als „ein Bild des Harmonie erzeugenden Herrschers“.⁴⁰⁵ Der Platz im Zentrum des Gartens sei von Bedeutung, da hier veranschaulicht werde, dass der Herrscher zu allen Untertanen und Landesteilen gleichwertige Beziehungen unterhalten sollte. Möseneder verweist darauf, dass in diesem abgegrenzten Raum ein geometrisches und harmonisches Prinzip in einer

⁴⁰¹ Andrea Alciati: *Emblemata*. Lyons, 1550. Hrsg. von Betty I. Knott. Aldershot, Hants., England, Brookfield, Vt 1996, S. 16.

⁴⁰² Vgl. Remi du Puy: *La tryumphant entrée de Charles Prince des Espagnes en Bruges 1515*. Hrsg. von Sydney Anglo. Amsterdam, New York ca. 1975, S. 16. In der *Entrée* gab es zahlreiche Szenen, in denen *Tableaux vivants* zu Ehren Karls aufgeführt wurden.

⁴⁰³ Vgl. ebd., S. 16.

⁴⁰⁴ Vgl. ebd., S. 16.

⁴⁰⁵ Karl Möseneder: *Zeremoniell und monumentale Poesie. Die „Entrée solennelle“ Ludwigs XIV. 1660 in Paris*. Berlin 1983, S. 183.

Dekoration als Metapher für die Ordnung in einem Staat und für eine gute Regierung verwendet worden sei.⁴⁰⁶

In der bildenden Kunst und Panegyrik lassen sich weitere Beispiele finden, in denen der Vergleich mit Orpheus herangezogen wird, um die Fähigkeiten eines Herrschers zu idealisieren.

Kurz nach seiner Wahl zum Herzog von Florenz im Jahr 1537 begann Cosimo I. de' Medici mit dem umfassenden Ausbau der Villa Medicea von Castello.⁴⁰⁷ Niccolò Tribolo legte den Garten, den Michael Rohde als „Prototyp eines toskanischen Gartens der Hochrenaissance“ bezeichnet, um 1540 an.⁴⁰⁸ Die Orpheus-Thematik wurde in der *Grotta degli Animali* aufgegriffen. Noch heute befinden sich in jeder ihrer drei Nischen hinter einem Becken die übereinander angeordneten Tierfiguren, die Antonio di Gino Lorenzo aus verschiedenfarbigem Marmor anfertigte (Abb. 8).⁴⁰⁹ Vasari entwickelte für die Grotte eine Orpheus-Figur, die heute nicht mehr erhalten ist.⁴¹⁰ Sie war zentral positioniert, sodass sie auf die Nischen Bezug nahm. Einige der Tiere waren mit Florenz und der Familie de' Medici assoziiert: Der Löwe in der zentralen Nische verwies auf den *Marzocco*, den Löwen, der als Schildhalter das Wappen von Florenz vor seinem Körper hielt. Indem Cosimo diesen integrieren ließ, zeigte er, dass er bestrebt war, sich mit der Stadt zu identifizieren. Das aus dem Löwenmaul ausfließende Wasser ist als Verweis auf den Wasserreichtum von Florenz zu verstehen. Hier und in anderen Bereichen des Gartens wird gewürdigt, dass Cosimo durch den Bau von Aquädukten Boboli, Castello und Florenz mit sauberem Wasser versorgte.⁴¹¹ Neben dem Löwen befindet sich ein Ziegenbock, der ein

⁴⁰⁶ Vgl. ebd., S. 183.

⁴⁰⁷ Vgl. Lazzaro 1990, S. 167–189.

⁴⁰⁸ Rohde 2000, S. 14.

⁴⁰⁹ Die ursprünglich von Tribolo geplante Ausstattung wurde nach dessen Tod von Vasari variiert, der die Grotte zwischen 1565 und 1570/72 fertigstellte. Vgl. Lazzaro 1990, S. 180–184 und Rietzsch 1987, S. 4. Die Gewölbe der Nischen waren mit Tropfsteinen besetzt, in denen Bronzevögel aus der Hand Giovanni Bolognas saßen, die heute nicht mehr vorhanden sind. Sie konnten Wasser auf die Besucher herabregnen lassen. Vgl. Johann Wilhelm von Neumair Ramsla: *Reise durch Welschland und Hispanien* [...]. Hrsg. von Hans Chilian von Neumayr Ramsla. Leipzig 1622, S. 104.

⁴¹⁰ Auf den Orpheus weist Joseph Furttenbach hin. Vgl. Joseph Furttenbach: *Newes Itinerarium Italiae* [...]. Ulm 1627, S. 104f.

⁴¹¹ Näheres zum Bau der Aquädukte vgl. Wright 1976, S. 155–158, S. 171–72, S. 187 u. S. 189–191.

Hinweis auf den Steinbock in der Devise Cosimos war. Unter dem Löwen liegt ein Schafbock mit vier Hörnern, der zur Devise seines Sohns und Nachfolgers Franz I. de' Medicis gehörte. Das Nashorn in der linken Nische verwies auf die Devise Herzog Alexander de' Medicis, auf dessen Ermordung die Wahl Cosimos zum Herzog folgte. Durch die Symboltiere wurde Orpheus als mythologische Repräsentation des Fürsten gekennzeichnet. Verstärkt wurde die Verbindung dadurch, dass anlässlich der Wahl Cosimos zum Großherzog im Jahr 1569 im Scheitel des Gewölbes über der zentralen Nische ein Ornament angebracht wurde, das die großherzogliche Krone zeigt (Abb. 9).⁴¹² Die Darstellung nahm Bezug auf Orpheus' Fähigkeiten als Friedensstifter und war als Anspielung auf den Triumph des noch jungen Herzogs über seine Widersacher zu verstehen.⁴¹³ Cosimos Wahl zum Herzog der Toskana wurde von aristokratischen Familien unterstützt, die hofften, Einfluss auf den noch sehr jungen Mann zu nehmen. Sie planten, eine Oligarchie zu errichten, wobei der Herzog lediglich als Marionette fungieren sollte. Jedoch konnte sich Cosimo dem Vorhaben widersetzen und erlangte Autorität durch die Unterstützung seitens Kaiser Karls V. Cosimo gelang es, den Rücktritt seiner ehemaligen, falschen Förderer zu erwirken. Außerdem konnte er sich in der Schlacht von Montemurlo im Juli 1537 mit Unterstützung der Truppen Karls V. erfolgreich gegen anti-mediceische Gruppierungen verteidigen. Diese hatten versucht, mithilfe der Truppen des französischen Königs aus dem Exil in die Toskana einzudringen, um aus dem Herzogtum wieder eine Republik entstehen zu lassen. Die militärischen und politischen Erfolge boten die Grundlage dafür, Cosimo als Wahrer der Dynastie der Medici und Friedensfürst zu glorifizieren. Unterstützt wird diese Interpretation durch die Figur des Einhorns in der mittleren Nische der Grotte. Es symbolisiert nicht nur das frische Wasser einer Quelle, sondern auch die Harmonie, die durch frisches Wasser unter Tieren hergestellt werde.⁴¹⁴ Das Motiv verherrlichte nicht nur Cosimo als Friedensstifter, sondern erinnerte darüber hinaus an den Bau der Wasserleitungen, den er veranlasste. Hierbei ist noch einmal an die bereits berücksichtigte Darstellung Cosimos als Neptun im Boboli-Garten inmitten des

⁴¹² Vgl. Lazzaro 1990, S. 182.

⁴¹³ Vgl. Rietzsch 1987, S. 4 und Wright 1976, S. 293.

⁴¹⁴ Vgl. Lazzaro 1990, S. 182.

Neptun-Fischteichs zu denken (Abb. 40). Auch Neptun ehrt den Bau von Aquädukten, die die Toskana mit sauberem Wasser versorgten.⁴¹⁵

In einem Gemälde von Agnolo Bronzino wird Cosimo I. de' Medici ebenfalls als Orpheus dargestellt (Abb. 10). Es handelt sich um ein Rollenporträt, in dem Orpheus gezeigt wird, nachdem er durch sein Spiel Zerberus, den dreiköpfigen Hund und Bewacher der Unterwelt, bändigte. Er hat seinen Bogen abgesetzt und wendet sich von Zerberus ab, von dem nun keine Gefahr mehr ausgeht, um den Betrachter anzublicken. Die außergewöhnlichen Fähigkeiten von Orpheus werden im Rollenporträt auf Cosimo übertragen. Wahrscheinlich steht das Porträt im Zusammenhang mit der Schlacht von Montemurlo im Jahr 1537. Orpheus, der durch sein Spiel die Bestie zähmte, wird mit Cosimo gleichgesetzt, der seine Feinde bezwang und Frieden stiftete.⁴¹⁶

In den Jahren 1566–1568 wurde im Park der Villa d' Este in Tivoli für Kardinal Hippolyt II. d' Este an der Schauarchitektur gearbeitet, in der die hydraulische Wasserorgel untergebracht werden sollte (Abb. 19, 20, 21, 22 und 23).⁴¹⁷ Auch hier wurde die Figur des Orpheus zur Herrscher verherrlichung eingesetzt. Gab es in der Antike noch einen Organisten, der die hydraulische Orgel bediente, so war die Wasserorgel in Tivoli die erste überhaupt, die selbsttätig, allein durch Wasserkraft spielte.⁴¹⁸ Der Entwurf für die Schauarchitektur stammte von Pirro Ligorio und war mit seiner Exedra im Zentrum angelehnt an die Form eines antiken Triumphbogens.⁴¹⁹ Luc Leclerc und sein Nachfolger Claude Venard arbeiteten an der Hydraulik der Orgel, die im Winter 1571/72 eingeweiht wurde. Ab 1609 wurde unter Alexander d' Este weiter an der Architektur gearbeitet. Jetzt erst wurden die Stuckfiguren und Reliefs hinzugefügt, die Darstellungen von Apoll und

⁴¹⁵ Vgl. ebd., S. 167f. und van Veen 2006, S. 103–112.

⁴¹⁶ Vgl. Carl Brandon Strehlke u. Philadelphia Museum of Art: Pontormo, Bronzino, and the Medici. The transformation of the Renaissance portrait in Florence. [This book is published on the occasion of the exhibition „Pontormo, Bronzino, and the Medici“ at the Philadelphia Museum of Art, Nov. 20, 2004–Febr. 13, 2005]. University Park Pennsylvania 2004, S. 132. Es sei hier kurz darauf hingewiesen, dass gemäß Strehlke Cosimo in der Rolle als Orpheus auch als Mäzen und guter Ehemann zu interpretieren ist.

⁴¹⁷ Vgl. Lamb 1966, S. 53, der sich hier auf Alessio Valles Aktenabschrift von Giovanni Alberto Galvanis Rechnungsbüchern im Archivio Capitolino, Rom (Bez. 13/2, 11) beruft.

⁴¹⁸ Vgl. ebd., S. 55 und z. B. die Wasserorgel in Vitruv 1964, S. 490–495.

⁴¹⁹ Vgl. hier und im Folgenden Lamb 1966, S. 52–56.

Orpheus zeigen.⁴²⁰ Links oben an der Wasserorgel ist das Relief angebracht, das Apoll und Marsyas im Wettstreit zeigt. Es geht auf die antike Erzählung der Schindung Marsyas durch Apoll zurück.⁴²¹ Der Silene Marsyas ist so überzeugt von seinem Spiel auf der Doppelflöte, dass er glaubt, Apoll auf seiner Kithara zu übertreffen und fordert diesen zum Wettkampf heraus. Als Apoll sich als Sieger herausstellt, fesselt er Marsyas an einen Baum und lässt ihm von einem Skythen die Haut abziehen. Schon der antike Dichter Hyginus bewertet in seinen *Fabulae* die Begebenheit als Frechheit und Gotteslästerung des Silenen gegenüber dem Gott, der durch die Häutung seine gerechte Strafe erfährt.⁴²² Als Motiv für die Wasserorgel in Tivoli scheint die Überlegenheit der harmonischen göttlichen Musik des Saiteninstruments gegenüber dem sexuell konnotierten und ungeordneten Flötenspiel von Bedeutung zu sein.⁴²³ Apoll war aber auch der Sonnengott, der in der Frühen Neuzeit zur Idealisierung eines Herrschers diente. Die Sonne wurde als derjenige Himmelskörper betrachtet, der über die Himmelssphäre herrscht und die Bewegungen und die Geschwindigkeit der Planeten bestimmt, was sie zum Äquivalent des Herrschers werden ließ, der über die Untertanen regierte.⁴²⁴ Durch das Spielen auf dem Saiteninstrument versinnbildlichte Apoll die Harmonie des Zusammenklangs der Himmelskörper. Das Bild eignete sich, den Herrscher als harmoniebringenden Friedensstifter zu inszenieren, der den Staat nach göttlichem Vorbild ordnet.

Das rechte Relief der Schauarchitektur der Wasserorgel bezieht sich auf den Mythos der Tierzähmung durch die magische Musik des Orpheus, der hier mit

⁴²⁰ Vgl. David Robbins Coffin: *The Villa d' Este at Tivoli*. Princeton, N J 1960 (=Princeton Monographs in art and archaeology 34) 1960, S. 19. Der *Tempietto*, in dem noch heute die hydraulische Orgel untergebracht ist, entstand erst um 1630. Zunächst befand sich an dieser Stelle eine mit Gesteinsformationen ausgekleidete Nische mit einer Darstellung der Diana von Ephesus. Oberhalb der Figur, die heute im unteren Gartenbereich untergebracht ist, befand sich die hydraulische Orgel. Vgl. Fagiolo/Madonna 2013, S. 317–323.

⁴²¹ Vgl. Katharina Volk: Marsyas in der antiken Literatur. In: Reinhold Baumstark u. Peter Volk (Hrsg.): *Apoll schindet Marsyas. Über das Schreckliche in der Kunst*. Adam Lenckhardts Elfenbeingruppe. [Katalog zur Ausstellung des Bayerischen Nationalmuseums, München, 15. März–18. Juni 1995]. München 1995, S. 13–18.

⁴²² Vgl. Philipp Fehl: Über das Schreckliche in der Kunst: „Die Schindung des Marsyas“ als Aufgabe. In: Baumstark/Volk 1995, S. 49–91, hier S. 68–71.

⁴²³ Zum Kontrast der Bedeutung von Flötenspiel und Saitenspiel in der Antike vgl. ebd., S. 68–71.

⁴²⁴ Vgl. Lee 1996, 15f.

Saiteninstrument umgeben von Tieren gezeigt wird. Im Jahr 1567, bevor das Relief entstand, schreibt Daniele Barbaro von Klangeffekten, die durch ausströmendes Wasser vor der Fassade entstanden:

„In essa si dovevano rappresentare le voci di molti animali et suoni di quasi tutti gl' instrumenti, cosi bellici come musici [...]“.⁴²⁵

Nach Hinzufügung der Orpheus-Figur und des Reliefs mit der Darstellung der Tierzähmung wurde der Klang des Wassers, der sich wie zahlreiche Tierstimmen und das Musizieren von Instrumenten angehört haben soll, vermutlich mit der mythologischen Erzählung in Zusammenhang gebracht. Die Herrscherverherrlichung durch die Figur des Orpheus war der Glorifizierung durch Apoll sehr ähnlich. Auch hier wurde der Kardinal als Friedensstifter inszeniert. Die Verwendung der Orpheus-Figur in Tivoli zeigt, dass die Etablierung einer friedlichen Herrschaftszeit in Verbindung mit der Schaffung und Einhaltung von Gesetzen gesehen wurde. Dabei war Orpheus in seiner Bedeutung als Gesetzgeber, der den zuvor „wild“ lebenden Menschen ein geordnetes und friedliches Leben ermöglichte, zentral. Orpheus ist hier als Prototyp eines idealen Staatsmanns oder religiösen Oberhauptes zu verstehen, der das Volk zum zivilisierten Zusammenleben bewegt.⁴²⁶ Seine Musik verweist auf die Regulierung und Rhythmisierung des Zusammenlebens durch die Gesetzgebung. Diese Bedeutung von Orpheus sieht auch Joseph Furttbach als zentrales Kriterium für die Beliebtheit der Figur für die Gestaltung von Grotten an:

„Er lebte in der alten Zeit / da noch die Menschen weit und breit /
Umbwandeltem ohn Polickey / Wie das gewild in Wäldern frey. / Er aber
lehrte Sitten gut / Bekehrt zu recht den wilden Muth: / Gebraucht darzu der
Music Klang / Und lehrt die Gsatz in seinem Gsang. / Daher die Menschen

⁴²⁵ Daniele Barbaro: *Descrizione di Tivoli et del giardino dell'ill.mo. Card.le di Ferrara [...]. 1567.* Zitiert nach Lamb 1966, S. 100. Das vollständige Manuskript ist abgedruckt in ebd., S. 99–102. An verschiedenen Stellen vor der Fassade strömte aus mehreren Öffnungen Wasser, teils von oben nach unten, teils von unten nach oben, sodass der Eindruck einer Sintflut entstand. Vgl. Antonio Del Re: *Dell' antichità tiburtine.* Roma 1611, S. 67 und Coffin 1960, S. 19.

⁴²⁶ Vgl. Warden 1982, S. 90 und Boenicke 2007, S. 96f.

zusammen giengen / Ein ordentlichs Leben anfiengen. / Darauß erwuchse
großer nutz / Und ward gewöhrt dem gewalt und trutz“.⁴²⁷

In der Orpheus-Inszenierung im Garten von Schloss Hellbrunn wird ebenfalls die friedliche Herrschaft eines Fürsten an seine Aufgabe als Gesetzgeber geknüpft (Abb. 57). Die Orpheus-Figur besitzt eine große formale Ähnlichkeit mit jener von Saint-Germain, sodass eine Abhängigkeit zu vermuten ist.⁴²⁸ Im Nordosten des Gartens befindet sich die Orpheus-Grotte. Äußerlich ist sie nicht wie eine natürliche Höhle, sondern als kleines rechteckiges Gebäude gestaltet. Über der Tür befindet sich ein Steinbockkopf aus Marmor. Der Grottenraum ist mit Tuffstein und Tropfsteinformationen ausgekleidet, in die hin und wieder schimmernde Muscheln eingesetzt sind. Hinter einer Öffnung mit Rundbogen befindet sich der hintere Teil der Grotte. In die Wand sind Nischen eingelassen, in denen sich Tierfiguren befinden, die als besonders wild oder triebhaft galten: Hase, Bär, Fuchs, Luchs, Gämse, Affe und Wolf.⁴²⁹ Vor dieser Kulisse befindet sich die überlebensgroße Marmorfigur des Violine spielenden Orpheus, der von einem Löwen zu seiner Rechten und von einem Steinbock zu seiner Linken flankiert wird. Auf die Schnürstiefel sind Steinbockköpfe appliziert. Auf einem Podest unterhalb der Orpheus-Figur liegt am Quellbecken die Statue der Eurydike wie im Schlaf auf Kissen gebettet. Das Augenfälligste an ihr ist ein Medaillon, das sie um ihren Hals trägt (Abb. 58). Es zeigt ein Porträt von Markus Sittikus, der mit zeitgenössischer Haube, Kleidung und Spitzbart dargestellt ist.⁴³⁰ Die Inszenierung zeigt, dass Sittikus hier die Gelegenheit nutzte, sich als Orpheus darstellen zu lassen. Zum einen waren das wiederkehrende Steinbockmotiv sowie der Löwe neben Orpheus mit den Wappentieren des Erzbischofs assoziiert. Der Steinbock war das Wappentier der Familie von Hohenems, der Löwe dasjenige des Salzburger Landes. Neben der Orpheus-Figur positioniert sprechen sie dafür, dass Orpheus als mythologische Repräsentation von Sittikus zu verstehen ist. Zum anderen ist das Medaillon um den Hals

⁴²⁷ Joseph Furttentbach: *Architectura civilis* [...]. Ulm 1628, S. 43f. Ein ganz ähnlicher Text befindet sich in Nicolaus Reusner 1581, Buch 3, Nr. 21.

⁴²⁸ Bigler vermutet, dass Tommaso Francini bzw. seine Arbeiten in Hellbrunn bekannt waren. Vgl. Bigler 1993, S. 79.

⁴²⁹ Vgl. Wright 1976, S. 298.

⁴³⁰ Ausführlicher zur Schlafenden vgl. Bigler 1993, S. 79ff.

Eurydikes zu berücksichtigen. Es zeigt nicht Orpheus, wie aus dem Kontext der antiken Erzählung zu schließen wäre, sondern ein Porträt von Markus Sittikus. Dass ein Porträt von Sittikus anstelle von Orpheus in das Medaillon eingesetzt wurde, bestätigt die Annahme, dass es sich bei der Orpheus-Figur um eine mythologische Repräsentation handelt. Die Hellbrunner Eurydike, so die Vermutung Biglers, bezieht sich vermutlich auf die erste Opernsängerin nördlich der Alpen: Maria Cleophe Precht von Konstanz.⁴³¹ Das Porträt des Erzbischofs verweise hier auf das Mäzenatentum von Markus Sittikus, der die Sängerin an den Hof gerufen hatte und ihre Karriere förderte.⁴³² Die Orpheus-Figur von Hellbrunn interpretiert Claudia Maué als Allegorie auf den Fürsten als Gesetzgeber.⁴³³ Sie bezieht sich hierbei auf die oben zitierte Passage aus Joseph Furttensbachs *Architectura civilis*, ohne dabei jedoch konkret auf die Umsetzung des Themas in Hellbrunn einzugehen.

Das Motiv des friedlich regierenden Herrschers ist in der Orpheus-Grotte in Saint-Germain ebenfalls zentrales Thema. Tiere, Pflanzen und Felsen werden durch die Musik von Orpheus gebändigt und ermöglichen dadurch einen Vergleich mit Orpheus als friedlichen Gesetzgeber. Heinrich IV. sah sich selbst als Förderer und Wahrer des Rechts und stellte die *Clementia* und *Iustitia* als seine wichtigsten Herrschertugenden heraus.⁴³⁴ Diese Tugenden bewies er beim friedlichen Einmarsch in die Stadt Paris, die zuvor in der Hand der Ligisten war und das Ende der Religionskriege einleitete. Ebenfalls im Zusammenhang mit der Friedensherstellung steht das Zirkularschreiben an die Stadt

⁴³¹ Im Schloss selbst befindet sich eine Darstellung einer Sängerin in Begleitung zweier Musiker auf dem Wandgemälde im Oktogon des Schlossgebäudes, die nach dem Vorbild Maria Cleophes entstand. Die Ähnlichkeit der Gesichter, der Faltenwurf der Gewänder sowie das Medaillon um den Hals der Schlafenden in der Orpheus-Grotte sprächen gemäß Bigler dafür, dass auch Eurydike nach dem Vorbild Maria Cleophes entstand. Vgl. ebd., S. 79ff.

⁴³² In der Eurydike sei somit der seit der römischen Antike bekannte Typus der schlafenden Nymphe gepaart worden mit der Verherrlichung des Bauherrn als Förderer der Künste. Bigler bestätigt „dass mit der Orpheus-Figur Markus Sittikus selbst – in der Rolle des Kulturheros – gemeint sein dürfte“. Ebd., S. 81.

⁴³³ Vgl. Claudia Maué: Kunst und Natur in den Grotten des Schlosses Hellbrunn. In: Franz Wagner (Hrsg.): Schloss Hellbrunn in Salzburg und seine Grotten. Studien und Beobachtungen zu ihrer Geschichte und Restaurierung. [Begleitheft zur Ausstellung einer Fotodokumentation im Salzburger Barockmuseum, Mai–Juli 1997]. Salzburg 1997, S. 505–518, hier S. 513.

⁴³⁴ Vgl. Becherer 1996, S. 292ff.

Troye, die auf der Seite der Katholiken stand. Heinrich bittet seine Untertanen, auf seine Seite zu wechseln und versichert ihnen,

„alle vorangegangenen Fehler und den manifestierten Ungehorsam zu vergessen und sich seinen Untertanen milde zu erweisen. [...] Er ruft sie auf, in seine väterlichen Arme zu kommen“.⁴³⁵

Dass sich Heinrich IV. in besonderem Maße den Tugenden verpflichtet sah, wird in Jean Prevosts *Apothéose du très-christien Roy* widergespiegelt.⁴³⁶ In dem Epos lässt Prevost Heinrich IV. auftreten, der wie in einem politischen Testament die Weisheit der Regierungskunst an seinen Sohn Ludwig weitergibt.⁴³⁷ Die literarische Figur Heinrich IV. im Epos vermittelt die Ansichten des historischen Heinrichs IV., dabei wird von Prevost auch die Tugendhaftigkeit eines Königs thematisiert. Becherer führt an, dass zeitgenössisch vom König in besonderem Maße erwartet wurde, die christlichen Tugenden der Nächstenliebe, Großmut und Nachsicht zu verfolgen. Die Verpflichtung zur Tugendhaftigkeit sei durch die herausgehobene Stellung des Königs gegenüber seinen Untertanen zu erklären, die in der Lehre vom Gottesgnadentum und dem Topos des Königs als *Imago Dei* begründet läge. Diese besagt, dass der König als Stellvertreter Gottes auf Erden dazu verpflichtet ist, voller Güte, Geduld und Milde zu regieren, obgleich er auch die Alternative hat, mit harten Strafen gegen Verstöße vorzugehen.⁴³⁸ Die Tugendhaftigkeit des Königs befähige ihn also dazu, sich bewusst gegen die Demonstration seiner Macht zu entscheiden. Die Ausführungen des fiktiven Heinrich sind als Aufforderung an den fiktiven Ludwig zu verstehen, tugendhaft zu handeln, und richteten sich gleichzeitig an den historischen Ludwig als Rezipienten des Epos.

Die Verbindung zwischen dem Epos und der Orpheus-Grotte entsteht dadurch, dass auch in der Grotte die friedliche und gerechte Regierung Ludwigs als etwas

⁴³⁵ Ebd., S. 295. Das Schreiben ist publiziert in Heinrich IV. von Frankreich: *Recueil de lettres missives de Henri IV.* Hrsg. von Jules de Berger Xivrey. Bd. 4. Paris 1848 (= Série 1, Histoire politique 23), Brief vom 1. April 1594, S. 153.

⁴³⁶ Jean Prevost: *Apothéose du très-chrestien roy de France et de Navarre Henri IIIII.* [...] par J. Prevost [...] Poitiers 1613.

⁴³⁷ Vgl. Becherer 1996, S. 136.

⁴³⁸ Vgl. ebd., S. 315.

Zukünftiges behandelt wird. Dementsprechend kann Orpheus als Vorbild Ludwigs gewertet werden, der den zukünftigen König dazu auffordert, ein tugendhafter Herrscher zu werden. Außerdem ist die Inszenierung als Versprechen an die Untertanen einzuordnen, dass sich Ludwig seiner Verantwortung und gottgleichen Macht bewusst sei und diese nicht missbrauchen werde. In der Perseus-Grotte wurde Heinrichs militärische Stärke inszeniert, die ihn dazu befähigte, Frankreich von den Bürgerkriegen zu befreien. Nachdem dies gelungen schien, sollte es Ludwigs vorrangige Aufgabe sein, diesen Frieden zu erhalten. Die diplomatischen Geschicke eines Herrschers sollten nun wieder in den Fokus gerückt werden, um gemäß den Emblemen von Zinzendorf und Alciati das harmonische Zusammenleben im Staat zu gewährleisten. Anders als in der Perseus-Grotte, in der die politischen Kontrahenten des In- und Auslands an die Stärke Heinrichs erinnert wurden, kann die Orpheus-Inszenierung als Angebot gelesen werden, im Staat dauerhaft Eintracht zu sichern.

Es bleibt die Frage, ob Ludwig als König diesem Versprechen gerecht werden konnte. Nach dem Tod Heinrichs IV., dessen Autorität das gesplittete Land zusammenhielt, wurde offenbar, dass die religiösen und politischen Konflikte nicht überwunden waren. Mit diesen sah sich nun Maria de' Medici konfrontiert, die die Regentschaft für den minderjährigen Ludwig übernahm.⁴³⁹ Es gab religiöse Spannungen zwischen den Hugenotten und Katholiken, wobei die Sorge der Hugenotten, der neue König könnte ihre Religionsfreiheit einschränken, dadurch verstärkt wurde, dass Ludwig von Jesuiten erzogen wurde. Der Erwägung der Hugenotten, ihre militärische Stärke auszubauen, begegnete Maria mit der Bestätigung des Ediktes von Nantes. Darüber hinaus spaltete sich der Katholizismus, der nach 1610 einen Aufschwung erlebte, in unterschiedliche politische Lager auf, die Einfluss auf die französische Innen- und Außenpolitik nahmen. Während das eine Lager im Sinne eines internationalen Katholizismus Bündnisse mit den katholischen Mächten, insbesondere dem habsburgischen Spanien, anstrebte, standen für die andere Seite die französischen Interessen im Vordergrund. Sie suchten auch unter den protestantischen Staaten Verbündete, um die Umklammerung durch die Habsburger zu durch-

⁴³⁹ Vgl. Albert Cremer. Ludwig XIII. 1610-1643. In: Peter C. Hartmann (Hrsg.) Die französischen Könige und Kaiser der Neuzeit. Von Ludwig XII. bis Napoleon III. 1498–1870. München 2006, S. 171–188, siehe hier und im Folgenden S. 172.

brechen. Die divergierenden Interessen der politisch wie religiös motivierten Lager sollten zu neuen Krisen im Land und in Europa führen.

Ludwig XIII. war als König nicht der friedliche Herrscher, der in der Orpheus-Grotte angekündigt wurde. Wie Albert Cremer feststellt, sei es bemerkenswert,

„[...] daß der junge König sehr schnell bereit war zu den Waffen zu greifen, wenn er seine Autorität beeinträchtigt sah. Problemlösungen erblickte er mehr in der Disziplinierung der Untertanen als in der Möglichkeit, zwischen divergierenden Interessen zu vermitteln.“⁴⁴⁰

Dies verstärkte sich ab 1624, als Ludwig XIII. Cardinal de Richelieu in den Staatsrat rief. Beide waren harte Verfechter von Autorität, Gesetz und Ordnung und kannten weder Zweifel noch Skrupel, wenn es darum ging, politische Widerstände, Aufstände und Illoyalitäten niederzuschlagen.⁴⁴¹

⁴⁴⁰ Ebd. S. 176.

⁴⁴¹ Vgl. ebd. S. 177.

4 Zur Verwendung mechanistischer Weltbilder und organologischer Staatsmodelle

Die Orpheus-Grotte besaß eine herausgehobene Stellung für die Herrscherinszenierung im Garten und ist neben ihrer Verbindung zum Dauphin vor allen Dingen darum von Interesse, da hier umfassend auf die zeitgenössische Staatsmetaphorik eingegangen wurde. Die Orpheus-Grotte im Kontext frühneuzeitlicher Staatssymbolik zu berücksichtigen, ist ein Desiderat der Forschung und soll hier eingehend aufgearbeitet werden.

Dass in der Orpheus-Grotte Staatsmetaphoriken verhandelt worden sind, legt die Verbindung zum Automatentheater des Parks in Pratolino nahe. In der von Franz de' Medici in Auftrag gegebenen Beschreibung des Parks in Pratolino zieht der Hofphilosoph Francesco de' Vieri einen Vergleich zwischen den Installationen in Pratolino, der guten Regierung des Herzogs sowie dem himmlischen Paradies:

„Et a fine, che di qui ancora apparisca, come Pratolino sia vn' ritratto prima di vna Republica ben gouernata quaggiu in terra, & poi della sopraceleste, & diuina: in quanto egli ci significata la bellezza dell' animo similitudine delle bellezze del superno Paradiso, & di quelle delle Republiche sono regali [...]“⁴⁴²

Für de' Vieri versinnbildlicht Pratolino also einerseits das Ideal einer durch einen wohlthätigen Herrscher gut regierten Republik, womit Franz de' Medici und das Großherzogtum Toskana gemeint waren. Andererseits sei Pratolino ein Abbild des von Gott geschaffenen Paradieses, das hier als Idealzustand menschlichen Zusammenlebens unter einem friedlichen Herrscher betrachtet wird. Mit diesem Zitat wird eindrücklich gezeigt, welche Bedeutung die Analogiebildung zwischen Mikro- und Makrokosmos bei der Interpretation der Maschinentheater hatte. Der Idealstaat und das Paradies, Fürst und Gott

⁴⁴² de' Vieri 1587, S. 8.

werden hier parallelisiert.⁴⁴³ Es wird eine Analogie vorausgesetzt, die zwischen göttlicher Herrschaft im Paradies, der Regierung eines Staats durch den Fürsten und den Erfindungen im Park der Villa Medicea in Pratolino bestehen sollte.

Im Folgenden wird gezeigt, dass die Mikro-Makrokosmos-Analogie auch für die Interpretation der Automateninstallationen im Park von Saint-Germain-en-Laye eine tragende Rolle spielte und unter anderem in den Inszenierungen reflektiert wurde, in denen Mühlen und Handwerker vom Wasser angetrieben unablässig ihre Arbeit verrichteten.⁴⁴⁴ Personifikationen von umliegenden Flüssen, Städten und Gebirgen im Gartenraum verwiesen ebenfalls auf die Mikro-Makrokosmos-Analogie. Die Riesenfigur des Apennin von Giovanni Bologna in Pratolino und die *Rometta*, ein Modell des antiken Roms vor tiburtinischer Landschaft, im Park der Villa d'Este sind prominente Beispiele hierfür. Sie deuten das Bestreben des Erbauers an, sich als Herrscher über diese Landschaften darzustellen. Außerdem markierte die *Rometta* das fürstliche Herrschaftsgebiet als Idealstaat, das sich am Modell der römischen Republik orientierte.⁴⁴⁵

Die zitierte Passage aus de'Vieris Beschreibung der Villa Medicea in Pratolino zeigt, dass die Suche nach Wiederholungen, die Konstruktion von Analogien und Abbildern, die das Denken in den Künsten und Wissenschaften um 1600 bestimmte, ebenso für die Konzeption wie auch für die Rezeption von Gärten mit Automaten wichtig waren.⁴⁴⁶ Hierbei kommen verschiedene Sprachbilder wie die *Machina mundi*- und die *Theatrum mundi*-Metapher, aber auch die organologische Staatstheorie zur Anwendung,

⁴⁴³ Zum Garten als irdisches Paradies siehe Lazzaro 1990, S. 137–150.

⁴⁴⁴ Diese Automaten gab es unter anderem auch im Warandepark in Brüssel und im Park von Schloss Hellbrunn. In Brüssel gab es von Wasser angetriebene Mühlen, an denen Handwerker ihre Arbeit verrichteten. Es handelte sich hierbei um Schmiede, sägende Figuren, Holzfäller, Weber und Köche. Vgl. Fleischhauer 1977, S. 374. In Hellbrunn sind noch heute auf dem „Fürstenweg“ fünf kleine Grotten zu sehen, die unter anderem einen Müller, einen Töpfer und Messerschleifer bei der Arbeit zeigen.

⁴⁴⁵ Vgl. Rohde 2000, S. 15.

⁴⁴⁶ „Die Welt drehte sich in sich selbst: Die Erde war die Wiederholung des Himmels [...]. Die Malerei imitierte den Raum, und die Repräsentation, war sie nun Fest oder Wissenschaft (savoir), gab sich als Wiederholung: Theater des Lebens oder Spiegel der Welt [...]“. Michel Foucault. Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt a.M. 1974, S. 46. Um 1600 setzte in den Wissenschaften ein radikaler Zweifel an der Verbindlichkeit der Makro-Mikrokosmos-Analogie ein. Die Analogiebildung blieb in den Künsten aber noch lange unter anderem in Gestalt von Devisen, Emblemen und der *Theatrum mundi*-Metaphorik erhalten. Vgl. Möseneder 1983, S. 180. Vgl. auch Olaf Breidbach: Weltordnung und Körperwelten. In: Schramm/Schwarte/Lazardzig 2006, S. 41–65.

die in Gärten mit Automaten nicht nur verwendet, sondern auch weiterentwickelt wurden.

Im Folgenden wird ausführlich untersucht, wie Staatsmetaphern im Garten von Saint-Germain-en-Laye eingesetzt wurden, um den König und Frankreich zu verherrlichen und die Untertanen zu disziplinieren. Dies wurde bislang in der Forschung nicht unternommen. Es ist zu vermuten, dass es ein wichtiges Ziel der Idealisierungsstrategien war, die Untertanen des Königs zur Akzeptanz der Staatsordnung als gottgegeben zu bewegen und ihren eigenen Platz hierin anzuerkennen. Auch Heinrich IV. hatte vermutlich den Historiografen André Du Chesne veranlasst, eine Beschreibung des Gartens zu verfassen. Im Unterschied zu de'Vieris Beschreibung des Parks in Pratolino wird im Reisebericht Du Chesnes keine so klare Interpretation vorgenommen. Daraus resultiert die Notwendigkeit, Beispiele aus der bildenden Kunst und Panegyrik heranzuziehen, anhand derer gezeigt werden kann, dass zu Zeiten Heinrichs IV. ein Bewusstsein für die Einsatzmöglichkeiten von Staatsmetaphern zur Herrscheridealisation vorhanden war.

4.1 Die *Machina mundi*-Metaphorik

Um zu zeigen, dass die Grottenautomaten und das Automatentheater in der Orpheus-Grotte vor dem Hintergrund zeitgenössischer Staatsmetaphoriken und Welterklärungsmodelle zu verstehen sind, wird zunächst das Modell der Weltmaschine, der *Machina mundi*, berücksichtigt. Der Metaphorik entsprechend wird die Welt als Maschine und Gott als ihr Erbauer als höchster Mechaniker, Künstleringenieur, Uhrmacher oder Architekt betrachtet.⁴⁴⁷ Es gab verschiedene konkrete *Machina mundi*-Vorstellungen, die jedoch durch das Anliegen vereint wurden, die mechanischen Künste zu etablieren und eine Analogie zwischen göttlichem Schöpfen und menschlichem Ingenium herzustellen. Die folgende Argumentation hat zum Ziel, anhand einzelner Beispiele und

⁴⁴⁷ Diese Reduktion beruht im Wesentlichen auf der vom methodischen Zweifel ausgehenden Philosophie René Descartes'. Vgl. René Descartes: *Œuvre de Descartes*. Bd. 6, *Discours de la Méthode et Essais*. Ausgabe Leyden 1637. Hrsg. von Charles Adam u. Paul Tannery. Paris 1973, I, 7–10 und V. 8 und Stollberg-Rilinger 1986, S. 23–36. Robert Boyle bezeichnet in den *Origins of Forms* das Universum als Uhrwerk und Gott als Uhrmacher. Vgl. Paolo Rossi: *I filosofi e le macchine. 1400–1700*. First ed. 1962, repr. of the revised 1971 ed. Milano 2002 (= *Saggi Universale Economica Feltrinelli* 1700), S. 149.

Belege zu zeigen, welcher hoher Stellenwert der *Machina mundi*-Metapher bei der Interpretation des Gartens in Saint-Germain zukam.

In der Orpheus-Grotte befand sich ein Modell der zwölf Tierkreiszeichen, das in diesem Zusammenhang von großem Interesse ist. An nicht genau bezeichnetem Ort, so schreibt Abraham Göllnitz, seien „signa XII zodiaci, suo motu ad harmoniam progredientes“.⁴⁴⁸ Auf der grafischen Darstellung der Orpheus-Grotte von Bosse ist ein solches Gebilde nicht zu sehen, wahrscheinlich handelte es sich aber um einen Automaten. Auch andere Autoren benennen die Sternbilder, und heben ihren harmonischen Gang hervor. So schreibt d'Alquié:

„[...] man hat auch noch allda die zwölf himmlische Zeichen / welche ihren Lauff mit wunderbarer Zusammenstimmung vollziehen“.⁴⁴⁹

Schöndörffer bringt ihre Bewegung mit der Musik in der Grotte in Verbindung:

„Auch siehet man allhier die 12. Himmlischen Zeichen / ihren Lauff nach der Music haltend“.⁴⁵⁰

Vermutlich war hier die Musik des Orpheus gemeint. Die Kommentare deuten darauf hin, dass durch den Automaten in der Orpheus-Grotte auf die Vorstellung von der Welt als Maschine Bezug genommen wurde. Der Hinweis auf die gelungene Abstimmung der Laufbahnen der Sternbilder aufeinander und ihre Orientierung an der Musik verweisen auf die perfekte Imitation der Bewegung der Sternbilder im von Gott geschaffenen Kosmos.

Dass Heinrich IV. die Bedeutung der *Machina mundi*-Metapher bekannt und ihm die Dimension ihrer Anwendbarkeit für die Herrscheridealisierung bewusst war, zeigt das bereits in anderem Zusammenhang eingeführte Beispiel eindringlich. Für die *Entrée*, die die Stadt Rouen im Jahr 1596 für Heinrich IV. ausrichtete, wurde ein bewegliches Modell der Weltmaschine angefertigt (Abb. 46).⁴⁵¹ Es bestand aus den Himmelsphären mit

⁴⁴⁸ Abraham Göllnitz: *Abrah. Göllnitz, Ulysses belgico-gallicus [...]. Lugduni Batavorum 1631*, S. 182.

⁴⁴⁹ D'Alquié 1671, S. 609.

⁴⁵⁰ Schöndörffer 1674, S. 405.

⁴⁵¹ Vgl. Wagner 2010, S. 575 u. 620–623.

Tierkreiszeichen und dem Himmelsgewölbe, die sich gegenläufig um einen Punkt drehen, „[...] toutes deux alloient d'une admirable roideur et vistesse“.⁴⁵² Gleichzeitig ließen Sänger und Musiker eine harmonische Melodie erklingen. Die Maschine war als Abbild des von Gott geschaffenen Kosmos zu verstehen, wobei ihrem harmonischen Lauf durch den harmonischen Zusammenklang von Instrumenten und Gesang Ausdruck verliehen wurde.

Zunächst einmal soll genauer auf die *Machina mundi*-Metaphorik eingegangen werden. In der Kunsttheorie der Frühen Neuzeit existierte die Annahme, der Kosmos sei ein zahlengeneriertes Gebilde, das sich nach harmonischen Regeln zusammensetze, wobei alles, was sich in ihm befand, ebenfalls von ausgewogenen Proportionen bestimmt sei. Die Anwendbarkeit der Maschinenmetapher bezog sich auf den Kosmos, die Erde und alles auf ihr Befindliche – so auch auf Lebewesen, den menschlichen Körper und den Staat. Voraussetzung für diese Analogiebildung zwischen Mikro- und Makrokosmos war die Vorstellung, alle Gebilde könnten auf zwei als wesentlich gedachte Bedingungen reduziert werden: Sie seien zusammengesetzt aus einzelnen kleinen bis kleinsten Teilen und unterlägen den unveränderlichen Gesetzen der Bewegung.⁴⁵³ Göttliche Schöpfung und menschliches Schaffen wird analog gesetzt, sodass auch der vom Menschen gegründete Staat mit dem von Gott geschaffenen Kosmos parallelisiert wird. Der Vergleich zwischen göttlicher Schöpfung und menschlichen Erfindungen ergab sich auch durch den unterhaltenden Aspekt der Maschinen. Nicht die Erfindung aus einem Mangel oder einer Notwendigkeit heraus, sondern als kreativer Prozess und Spiel werteten den menschlichen Schaffensprozess auf.⁴⁵⁴ Um dem Vorwurf der Häresie zu entgehen, wurde das menschliche Geschick, sein Erfindungsgeist und Naturverständnis als Gottesgabe bezeichnet.⁴⁵⁵ Uhren wurden zum Ausdruck der *Machina mundi*-Metapher, da sie durch das bewegliche

⁴⁵² Ebd., S. 620.

⁴⁵³ Vgl. Stollberg-Rilinger 1986, S. 22–36 und Bredekamp 2007a.

⁴⁵⁴ Vgl. Jutta Bacher: *Das Theatrum machinarum* – Eine Schaubühne zwischen Nutzen und Vergnügen. In: Holländer 2000, S. 509–518, hier S. 517. Vgl. auch Ansgar Stöcklein: *Leitbilder der Technik. Biblische Tradition und technischer Fortschritt*. München 1969, S. 84–86 und Bredekamp 1993, S. 66f.

⁴⁵⁵ John Wilkins zeigt das göttliche Eingreifen in die menschliche Erfindung auf einem Kupferstich mit einer mechanischen Vorrichtung zum Anheben und Entwurzeln eines Baums. Gottes Hand setzt hierbei als *primum mobile* ein Windrad in Bewegung, das die Maschine antreibt. Vgl. den Frontispiz zu John Wilkins: *Mathematical magick, or, the wonders that may be performed by mechanichal geometry* [...]. London 1708.

Räderwerk die Gestirnsbewegungen, den Aufbau und die Funktion der Weltmaschine versinnbildlichten.⁴⁵⁶

Durch die Anwendung der Maschinenmetaphorik wird ein Vergleich der Schöpferkraft Gottes mit den Erfindungen des Menschen ermöglicht. Gott war der Konstrukteur der Weltmaschine, der *Machina mundi*.⁴⁵⁷ Die Vorstellung, Gott habe die Welt nach mathematischen Gesetzen geordnet, hatte ihren Ursprung in der griechischen Antike und nährte das Bestreben des Künstlers und Ingenieurs in seinem Werk der idealen Proportion des Kosmos zu entsprechen. Es wurde geglaubt, dass der Intellekt des Menschen diesen dazu befähige, selbst schöpferisch tätig zu sein. Die künstliche Welt des Menschen wurde aufgefasst als Produkt einer Gesamtanstrengung, die Kunst, Technik und Wissenschaft gleichermaßen umfasse.⁴⁵⁸

Bei der Berücksichtigung der frühneuzeitlichen Auseinandersetzung mit der Vorstellung von der Welt als Maschine ist zunächst Johannes Kepler zu nennen, der die Bewegungen der Planeten aus einer mechanistischen Perspektive betrachtete.⁴⁵⁹ Er rekurrierte auf die Maschinenmetapher indem er das mittelalterliche Bild von der Welt als Tier hinter sich ließ, die Vorstellung von der Welt als Uhr etablierte und die Himmelsmechanik begründete.⁴⁶⁰ In einem Brief an den bayerischen Kanzler Herwart von Hohenburg formuliert er:

„Mein Ziel ist es zu zeigen, daß die himmlische Maschine nicht eine Art göttlichen Lebewesens ist, sondern gleichsam ein Uhrwerk, insofern nahezu alle mannigfaltigen Bewegungen von einer einzigen ganz einfachen magnetischen körperlichen Kraft besorgt werden, wie bei einem Uhrwerk

⁴⁵⁶ Vgl. Berns 2003, S. 197–222; Maurice/Mayr 1980; Mayr 1987 und Möbius/Berns 1990.

⁴⁵⁷ Vgl. Hans Holländer: Maschinen- und Labyrinthmetaphern als Topoi neuzeitlicher Weltbeschreibung. In: ders. 2000, S. 577–586.

⁴⁵⁸ Vgl. Horst Bredekamp 2007a.

⁴⁵⁹ Vgl. Hans Schavernoeh: Die Harmonie der Sphären. Die Geschichte der Idee des Welteneinklangs und der Seeleneinstimmung. Freiburg [Breisgau], München 1981 (=Orbis academicus. Sonderband 6), S. 132–147.

⁴⁶⁰ Dabei meint „Uhr“ hier nicht das Instrument zum Messen von Zeit, sondern das Uhrwerk selbst, den Mechanismus der Uhr. Vgl. Peter McLaughlin: Die Welt als Maschine. Zur Genese des neuzeitlichen Naturbegriffes. In: Grote 1994, S. 439–451, hier S. 441.

alle Bewegungen von einem einfachen Gewicht. Und zwar zeige ich auch, wie diese physikalische Vorstellung rechnerisch und geometrisch darzustellen ist“.⁴⁶¹

In den drei Gesetzen der Planetenbewegung, die er im *Mysterium cosmographicum* behandelt, fragt Kepler nach den Ursachen für die Anzahl der Planeten, ihren Abständen zur Sonne und den Perioden ihrer Bewegungen.⁴⁶² In einem geometrisch-mathematischen Modell versuchte er die Bahnradien der sechs damals bekannten Planeten und ihre Bewegungen um die Sonne darzustellen (Abb. 59). Die Planetensphären wurden durch Kugelschalen dargestellt und so mit den fünf Platonischen Körpern ineinandergesteckt, dass einer dieser Körper immer von zwei Planetensphären berührt wurde. Dadurch ergab sich eine Folge aus sich abwechselnden Kugelschalen und Platonischen Körpern, die ein pokalartiges Gebilde formten. Kepler plante, sein Modell des Sonnensystems aus Silber bauen zu lassen und es mit einem Uhrwerk in Bewegung zu versetzen – ein Vorhaben, das zu teuer und aufwändig war, um es umzusetzen. Kepler stellte darüber hinaus den Zusammenhang zur Musik her, indem er der Konstruktion Verhältniszahlen zuordnete, die den musikalischen Intervallen entsprechen.⁴⁶³

Auch der französische Arzt und Mathematiker Henri de Monantheuil postulierte Ende des 16. Jahrhunderts die Vorstellung von der Welt als Maschine.⁴⁶⁴ Monantheuil schreibt in seinem Kommentar zu den mechanischen Problemen des Pseudo-Aristoteles:

„[...] die Welt ist eine Maschine und wohl das zweckmäßigste, kräftigste und schönste der Werkzeuge“.⁴⁶⁵

⁴⁶¹ Zitiert nach Holländer 2000, S. 579.

⁴⁶² Vgl. Johannes Kepler: *Prodromus dissertationum cosmographicarum, continens mysterium cosmographicum, de admirabili proportione orbium coelestium, deque causis coelorum numeri [...]*. Tübingen 1596.

⁴⁶³ Zum Zusammenhang von Musik und dem Sonnensystem vgl. Hans Holländer: Die Musikmaschine des Salomon de Caus. Ein Gesamtkunstwerk im Spiegel zeitgenössischer Universalwissenschaften. In: Boje E. Hans Schmuhl (Hrsg.): *Maschinen und Mechanismen in der Musik*. [31. Wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 9.–11. Mai 2003. *Maschinen und Mechanismen in der Musik*]. Augsburg 2006, S. 245–256.

⁴⁶⁴ Zu Henri de Monantheuil vgl. Bradley 2004, Fundstelle: I 749, 46–61.

⁴⁶⁵ Aristoteles: *Aristotelis mechanica graeca, emendata, latina facta et commentariis illustrata ab Henrico Monantholio*. Hrsg. von Henri de Monantheuil. Paris 1599, *Epistola dedicatoria a III r.*

Gott sei nicht nur der größte Mathematiker, sondern auch der klügste, beste und mächtigste Mechaniker und Maschinist. Der Mensch, der nach dem Vorbild Gottes geschaffen worden sei, solle ihm in seiner Tätigkeit nacheifern.⁴⁶⁶ Monantheuil widmet seine kommentierte Pseudo-Aristoteles-Übersetzung Heinrich IV., woraus ein Interesse des Königs an mechanistischer Philosophie zu folgern ist.

In frühneuzeitlichen Schriften wurde nicht nur darauf aufmerksam gemacht, dass die Produkte menschlichen Schaffens Gottes Schöpfung imitierten, sondern auch, dass sich der Mensch derselben Materialien bediente wie Gott. Ein Beispiel hierfür ist Salomon de Caus' Maschinenbuch *Von gewaltsamen Bewegungen* von 1615. Hier behandelt er zunächst die vier Elemente und ihre Eigenschaften und führt an, dass der Mensch sich diese zunutze macht.⁴⁶⁷ Über das Element Feuer schreibt er:

„[...] vnnd was das Elementar Feuer belangt / seynd etliche machinae in diesem Buch verfasst / welche durch dasselbige getrieben werden / als die Erhebung der schlaffenden Wasser / vnnd andere nachfolgende [...]“.⁴⁶⁸

De Caus behauptet also, dass der Mensch insbesondere im Automatenbau die Eigenschaften der vier Elemente nutzen kann und in der Lage ist, diese zu bändigen. Die Parallelisierung der göttlichen Schöpfung mit den Inventionen der Villa Medicea in Pratolino findet auch in der Beschreibung Pratolinos durch de' Vieri statt. In eindrücklicher Weise geschieht dies am Beispiel des Elements Wasser:

„[...] Come non e cosa stupenda, che l' aqua di tante, & tante statue in tanti luoghi, & in tante maniere con feria procedenti ci bagnino con piaceuolissimi inganni? imitando le maniere de' mouimenti dell' aque dell' Vniuerso: delle quali alcune prendono il principio materiale di quaggiu di Terra, in quanto da essa, sendo humida, per virtu del Sole se ne leuano vapori, & sono condotti sino alla mezza regione dell' aria [...]“.⁴⁶⁹

⁴⁶⁶ Vgl. Bacher 2000b, S. 548.

⁴⁶⁷Vgl. de Caus 1977, fol. 1r–3r.

⁴⁶⁸ Ebd., fol. 1r.

⁴⁶⁹ de'Vieri, S. 61.

Die Wasserscherze werden als Imitation der Bewegungen des Wassers im Universum aufgefasst, wobei die Düsen, die an verschiedener Stelle im Boden verborgen waren und Wasser versprühten, mit natürlichem Wasserdampf verglichen werden, der durch die Wärme der Sonne von feuchter Erde aufsteigt.

In der Orpheus-Grotte in Saint-Germain wurden ebenfalls die vier Elemente dargestellt, doch gehen die Reisebeschreibungen nur sehr knapp darauf ein. Abraham Gölnitz, Martin Zeiller und Johann Heinrich Schöndörffer benennen kurz die vier Elemente, die wahrscheinlich im Automatentheater zu sehen waren.⁴⁷⁰ Nicolas de Fer, von dem eine Vorlage für eine druckgrafische Darstellung Saint-Germains stammt (Abb. 31), schreibt etwas ausführlicher über die Elemente. Hier seien

„[...] the Four Elements so lively represented, that you would think your self in some Enchanted Place“.⁴⁷¹

Möglicherweise ist die Bemerkung dahingehend zu deuten, dass es sich um Allegorien der vier Elemente handelte, was jedoch nicht belegt werden kann. Es ist zu vermuten, dass die vier Elemente in der Orpheus-Grotte ebenfalls auf die Sichtweise Bezug nahmen, dass sich der Automatenbauer wie Gott der vier Elemente bedient. Dass die Inventionen die Behauptung belegen sollten, dass der Mensch in der Lage sei, die Schöpfung Gottes in einem Mikrokosmos nachzubilden, kann noch dadurch unterstützt werden, dass hier neben den vier Elementen auch das „Paradeiß“ und die „Höll“ gezeigt wurden.⁴⁷² Leider wird in den Reiseberichten auch hierauf nicht genauer eingegangen, und auch in Bosses Darstellung fehlen Hinweise.

⁴⁷⁰Vgl. Gölnitz 1631, S. 182; Schöndörffer 1674, S. 405 und Zeiller/Merian 1655, S. 84.

⁴⁷¹ Nicolas de Fer: *Voyages and travels over all Europe. Containing all that is most curious in that part of the world. In eight tomes. Done out of French.* London 1693, S. 125.

⁴⁷²Welsch 1664, S. 339.

4.2 Der Staat als Maschine

Das mechanistische Weltbild wurde so weit gefasst, dass auch der Staat als Maschine verstanden wurde.⁴⁷³ Die Parallelisierung zwischen Staat und Maschine, die Robert Fludd unternimmt, ist ein wichtiger Anlass dafür, die technischen Erfindungen Saint-Germains als Staatsmetaphern zu charakterisieren. In seinem Traktat *Utriusque cosmi* wird der Entwurf von zwei Mühlen gezeigt, die jeweils ein vertikal ausgerichtetes Rad antreiben, auf dem sich marschierende Soldaten bzw. eine Jagdszene befinden (Abb. 14). Hinter der Jagdszene, die wahrscheinlich als Hintergrund für die Spielmühle diente, ist eine gemalte Landschaft zu sehen, in der die Figuren auf dem Rad ein weiteres Mal auftauchen. Jutta Bacher wertet die Mühle neben der Uhr als geläufige Weltmetapher, die durch die Vorführung kleiner Szenen nicht nur unterhalten sollte. Über die Spielmühle Fludds schreibt sie:

„Doch neben diesem unterhaltenden Aspekt erinnert die ständige, regelmäßige Wiederholung der Bewegung auch an die ewige Bewegung des Kosmos, stehen die kleinen Figuren in ihrer Landschaft für die gesamte Natur und ihre Lebewesen“.⁴⁷⁴

Die Spielmühle sei eine „Allegorie der mechanisch ablaufenden kosmischen Bewegung“.⁴⁷⁵

Automatentheater, in denen mithilfe des Räderwerks einer Wassermühle eine Jagdszene, Soldaten, Schleifer, Ölpresen und andere genrehafte Szenen angetrieben wurden, sind als Gestalt gewordene Figuren von Robert Fludds Entwurf der Spielmühle zu sehen. Erst recht in Saint-Germain, wo sich in der Perseus-Grotte am Bacchus-Brunnen mehrere kleine Automaten befanden.⁴⁷⁶ John Evelyn zählt folgende Szenen auf:

„[...] mills; hermitages; men fishing; birds chirping; and many other devices“.⁴⁷⁷

⁴⁷³ Vgl. Stollberg-Rilinger 1986, S. 22–36 .

⁴⁷⁴ Bacher 2000b, S. 549.

⁴⁷⁵ Ebd., S. 549.

⁴⁷⁶ Die grafische Darstellung von Abraham Bosse (Abb. 15) zeigt diese Figuren nicht.

⁴⁷⁷ Evelyn 1996, S. 84.

In der Neptun-Grotte war eine Miniatur-Schmiede, in der auf einem Amboss Eisen bearbeitet wurde, zu sehen.⁴⁷⁸ Die Regelmäßigkeit und Wiederholung der Bewegungen spiegelte auch hier die Wiederholung von Arbeiten und Tätigkeiten im Tagesablauf wider. Die *Machina mundi*-Metaphorik wird somit einerseits sehr wörtlich aufgefasst, zum anderen wird sie in eine Staatsmetaphorik gewendet, in der die menschliche Arbeitswelt und der Alltag der Untertanen zum zentralen Aspekt der Definition von Staat gerät. Die Thematisierung von Arbeit in den Gartengrotten ist als außergewöhnlich zu bewerten und als Appell zu verstehen. Die arbeitenden Figuren zeigen, dass jeder seinen Platz im Staat zugewiesen bekommen hat, den er zuverlässig auszufüllen hat, um die Ordnung nicht zu gefährden: eine Ordnung, die sich letztlich an der göttlichen Schöpfung orientiert.

Für diese Interpretation spricht die Darstellung von zwei Schiffen, die im Hintergrund einer Szene des Automatentheaters in der Orpheus-Grotte zu sehen waren und z.T. als Kriegsschiffe bezeichnet werden (Abb. 7).⁴⁷⁹ Hieronymus Welsch schreibt, dass „ein Schiff/darauff der König mit seinem Hofgesind“ zu sehen ist.⁴⁸⁰ Martin Zeiller bemerkt, er habe gesehen, „wie der König/mit den Fürsten/vnnd Auffwartern/auff einem Schiffe fährt“.⁴⁸¹ Sie erinnerten die Besucher vermutlich an das Motiv des Staatsschiffes. Als Verdeutlichungsmodell wurde das Staatsschiff vor allem dazu verwendet, die Pflichten und Aufgaben der Schiffsbesatzung mit jenen der Regierenden oder des ganzen Volks in Beziehung zu setzen. Dadurch, dass jedes Mitglied seine Aufgaben angemessen erfüllt und die Eintracht gewahrt wird, kann das Schiff, so wie der Staat, alle Unwägbarkeiten überwinden und den sicheren Hafen erreichen.⁴⁸² Gilles Corrozet entwickelte einen Sinnspruch zum Staatswesen, der sich an dieser Metapher orientierte:

⁴⁷⁸ Vgl. Du Chesne 1631, S. 223.

⁴⁷⁹ Vgl. Schöndörffer 1674, S. 405.

⁴⁸⁰ Welsch 1664, S. 339. Claude Varennes bemerkt nur kurz: „Le Roy suit avec le Dauphin & autres personnes“, Claude Varennes: *Le voyage de France. Dressé pour l'instruction et commodité tant des François que des estrangers*. Paris 1639, S. 191.

⁴⁸¹ Zeiller/Merian 1655, S. 84.

⁴⁸² Vgl. Möseneder 1983, S. 139 und Henkel/Schöne 1967, Bd. 2, Sp. 1453.

„Comme en la nef chascun s' applique / Faire l' office ou il est mis, / Tout
ainsi en la republique / Par degré plusieurs sont commis“.⁴⁸³

Das Motiv des Staatsschiffes im Automatentheater bot einen weiteren Anlass, die Fähigkeiten des späteren Ludwig XIII. zu überhöhen.

Im Allgemeinen diente die Metapher oftmals dem Herrscherlob, wie das zeitlich nach der Orpheus-Grotte entstandene sechzehnte Gemälde des Medici-Zyklus *Die Übergabe der Regierung an Ludwig XIII. aus Anlass seiner Großjährigkeit* zeigt (Abb. 60).⁴⁸⁴ Die Regentin Maria de' Medici übergibt ihrem Sohn, der mit den königlichen Insignien ausgestattet ist, das Steuerruder des Staatsschiffes und damit die Verantwortung für Frankreich. Am Mast befindet sich die alles überblickende Francia, während zwei weibliche Tugendfiguren das Segel hissen.⁴⁸⁵ Die vier weiblichen Personifikationen der Herrschertugenden übernehmen je ein Ruder des Schiffes und zeigen, welche Eigenschaften den jungen König leiten sollen. Das Gemälde rekurriert auf das Sinnbild des Staatsschiffes, das vom Regenten sicher durch den Sturm geleitet wird.⁴⁸⁶ Darüber hinaus ließ die Königin anlässlich der Volljährigkeit Ludwigs Medaillen prägen, die sie selbst am Steuer des Staatsschiffes zeigen. Die erste Medaille zeigt sie als Cybele in Begleitung von olympischen Göttern, die die königliche Familie darstellen sollen. Das Motto „servando dea facta deos“ (Zur Göttin geworden, indem sie die Götter beschützte) umkränzt die obere Bildhälfte (Abb. 61).⁴⁸⁷ Eine zweite Medaille aus demselben Jahr zeigt ebenfalls ein Schiff, das Maria am Heck sitzend lenkt, wohingegen Ludwig am Bug des Schiffes in vollem

⁴⁸³ Gilles Corrozet. *Hecatomgraphie*. Paris 1540. Zitiert nach Möseneder 1983, S. 139. Möseneder gibt keine Seitenzahl des Originaltextes an. Bei Henkel/Schöne ist die Übersetzung zu finden: „Wie auf dem Schiff sich jeder bemüht, seine Pflichten dort zu tun, wo er hingestellt ist, ganz so sind auch im Staate die Menschen zu verschiedenen Ämtern bestimmt“, dies. 1967, Bd. 2, Sp. 1453.

⁴⁸⁴ Vgl. Virginie Barre: *L'iconographie du palais du Luxembourg*. In: Bassani Pacht/Crépin-Leblond/Sainte Fare Garnot et al. 2003, S. 110–123, hier S. 119f.

⁴⁸⁵ Vgl. Warnke 1993, S. 23f.

⁴⁸⁶ Gemäß Warnke habe Rubens „dem jungen König als Steuermann des Staatsschiffes eine herausgehobene Stellung gegeben. Auch wenn man den Eindruck haben kann, daß das Manöver den Rudertakt der Tugenden etwas durcheinander gebracht hat, bleibt doch die Aussage des Bildes klar: unter der Voraussetzung eines munteren Tugendeinsatzes hat der junge König eine Chance, erfolgreich zu neuen Ufern aufzubrechen“. Ebd., S. 26.

⁴⁸⁷ Vgl. ebd., S. 23.

Ornat gekleidet zu sehen ist (Abb. 62).⁴⁸⁸ Die Medaille trägt das Motto „tanti dux femina facti“ (Anführerin bei einer so großen Tat war eine Frau) und würdigt die Verdienste der Königin als Regentin und Wegbereiterin ihres Sohnes, die das Staatsschiff sicher durch die unruhige See lenkt. Insbesondere die Medaillen zeigen eine deutliche Nähe zum Emblem des Staatsschiffes, das Gabriel Rollenhagen im *Nucleus emblematum* aufgenommen hat. Hier ist ein Emblem abgedruckt, auf dem zu sehen ist, wie der mit den Insignien ausgestattete König mit dem Ruder in der Hand am Heck des Schiffes sitzt, um es mit aufgeblasenen Segeln aus den Kriegsstürmen in den sicheren Hafen zu lenken.⁴⁸⁹

Die Schiffe in der Orpheus-Grotte vor dem Hintergrund der Staatsmetaphorik zu deuten, ist sinnvoll. Einerseits ermöglichen sie erneut eine Platzzuweisung, indem sich der Untertan als Teil der Schiffsbesatzung erkennt und die Notwendigkeit seiner Unterordnung anerkennt. Andererseits wird gefordert, die Macht des Königs zu respektieren und das Vertrauen in seine Fähigkeiten, den Staat sicher zu lenken, gefördert.

Welche zentrale Rolle dem Herrscher in der Staatsmetaphorik der Orpheus-Grotte zukommt, wird im Folgenden durch den Blick auf das organologische Staatsbild deutlicher.

4.3 Der Staat als Körper und der Mensch als Maschine

Während des 16. und insbesondere im 17. Jahrhundert bediente man sich verstärkt einer Metaphorik, die das aufeinander bezogene Agieren der Funktionsträger eines Staats als Mechanismus begriff und mit dem Zusammenspiel der Teile einer Maschine, eines Uhrwerks oder eines Automaten parallelisierte. Der Staat erscheint hierbei als etwas vom Menschen künstlich Geschaffenes, der zugleich aber auch als Nachahmung des menschlichen Körpers aufgefasst wird. Das Bild beruht auf der Vorstellung, dass der lebende Körper wie eine Maschine funktioniert und erlaubt, organische und mechanistische Metaphern zu verschmelzen und auf den Staat anzuwenden.⁴⁹⁰ Im

⁴⁸⁸ Vgl. ebd., S. 23.

⁴⁸⁹ Vgl. Gabriel Rollenhagen: *Nucleus emblematum selectissimorum, quae itali vulgo impresas vocant* [...]. Arnheim 1611, Nr. 37.

⁴⁹⁰ Vgl. Lüdemann 2008, S. 174f.

Folgenden soll der metaphorische Zusammenhang zwischen den Staatsbildern und den Automaten von Saint-Germain verdeutlicht werden. Im Fokus stehen die Automaten, die Mitglieder der königlichen Familie repräsentierten: Neptun, Perseus, Minerva, Merkur, Orpheus und Figuren aus dem Maschinentheater, die den König und den Dauphin darstellten.

Die Idee vom Staat als einem Körper, der in Glieder unterteilt ist, die ihrerseits die Gesellschaft repräsentieren, existierte bereits in der Antike, erfuhr jedoch im 12. Jahrhundert eine christliche Umdeutung. Johannes von Salisbury baute die Metapher des politischen Körpers so aus, dass erstmals alle wichtigen Körperteile einer Funktionsgruppe zugeordnet wurden: Der Kopf war der weltliche Herrscher, der Gott und seinen kirchlichen Vertretern unterstellt war, wie das menschliche Haupt der Seele. Der „Senat“ war das Herz, die Richter und Provinzgouverneure die Augen und Ohren, die Militärs die Hände usw.⁴⁹¹ Johannes von Salisbury griff die kosmologisch ausgerichtete Betrachtungsweise des Staats auf und führte sie mit der von Paulus geprägten Metapher vom Leib Christi zusammen. In dieses Bild ging die Vorstellung ein, dass sich der Leib Christi aus den gläubigen Christen zusammensetzt, die als Körperglieder einen Platz erhalten. Salisbury begründete eine christliche Ständelehre, in der die Körpermetaphorik allgegenwärtig ist.⁴⁹² Der Gebrauch der Körpermetapher sollte wichtiger Bestandteil des politischen Denkens der folgenden Jahrhunderte werden.⁴⁹³

Die Verbindung zwischen den Metaphern des Staats als Maschine und des Staats als Körper wird durch die Physiologie der mechanistischen Philosophie verständlich, wie am Beispiel René Descartes' gezeigt wird. In seinen Briefen und Schriften äußert und erörtert er seine Vorstellung davon, dass die ganze sichtbare Welt mit ihren Lebewesen wie eine Maschine funktioniert.⁴⁹⁴ In einem Brief an Henry More aus dem Jahr 1649 formuliert er, dass es weniger wahrscheinlich sei,

⁴⁹¹ Vgl. ebd., S. 174ff.

⁴⁹² Vgl. ebd., S. 173ff.

⁴⁹³ Vgl. Stollberg-Rilinger 1986, S. 36–48.

⁴⁹⁴ Descartes. *Principiorum philosophiae*. In :Adam/Tannery 1973, Bd. 1, 4. Teil, Kap. 188, S. 315.

„[...] dass alle Würmer, Mücken, Raupen und sonstige Tiere mit einer unsterblichen Seele ausgestattet sind, als dass sie sich nach der Art einer Maschine bewegen“.⁴⁹⁵

Der Leib des Menschen sei ebenfalls wie eine Maschine aufgebaut; im Gegensatz zu den Tieren sei der Mensch jedoch vernunft- und sprachbegabt, was seine Einzigartigkeit ausmache.⁴⁹⁶ Die Fähigkeit zu sprechen und zu denken sei an die *Res cogitans* gebunden, die der Mensch als einziges Wesen besitze, während die Ausdehnung des Körpers und die Körperfunktionen der *Res extensae* zuzurechnen seien. Descartes besaß ein außerordentliches Interesse für Maschinen und Automaten und beschäftigte sich mit dem Bau von optischen Geräten, Messinstrumenten, Zeichengeräten und Prothesen. Wie seinen *Cogitationes privatae* zu entnehmen ist, baute er bereits in jungen Jahren Automaten und fertigte außerdem Pläne und Manuskripte zum Bau von Maschinen und Automaten an.⁴⁹⁷ Von besonderem Interesse ist Descartes' Begeisterung für die Automaten der Gebrüder Francini im Garten von Saint-Germain, den er in den Jahren 1614–16 wiederholt aufsuchte.⁴⁹⁸ Seine mechanistischen Modelle schienen von den realisierten Automaten in Saint-Germain und den Maschinen von Salomon de Caus inspiriert worden zu sein. Während Jurgis Baltrusaitis in den Grottenmaschinen von de Caus die Vorbilder für die Physiologie Descartes' sieht, bezeichnet Alex Sutter die Automatenkunst als „Arsenal der mechanischen Grammatik zur Beschreibung des menschlichen Körpers“.⁴⁹⁹ Auffallend deutlich bedient sich Descartes in einzelnen Passagen seiner *De Homine* eines Vergleichs zwischen Aufbau und Funktion des menschlichen Körpers, den er unumwunden als Maschine bezeichnet, mit den Wasserkünsten eines Parks:

⁴⁹⁵ „[...] quòd non sit tàm probabile omnes vermes, culices, erucas, & reliqua animalia immortali animâ praedita esse, quàm machinarum instar se mouere“. René Descartes, Brief an Henry More, Egmond, 5. Februar 1649. In: Adam/Tannery 1973, Bd. 5, S. 277. Die deutsche Übersetzung befindet sich in Bogen 2005, S. 136.

⁴⁹⁶ Vgl. Baigrie 1996, S. 109.

⁴⁹⁷ Vgl. Bogen 2005, S. 136.

⁴⁹⁸ Ebd., S. 136–140.

⁴⁹⁹ Vgl. Baltrusaitis 1955, S. 36 und Alex Sutter 1988, S. 62.

„Und tatsächlich kann man die Nerven der Maschine, die ich beschreibe, sehr gut mit den Röhren bei diesen Fontänen vergleichen, ihre Muskeln und Sehnen mit den verschiedenen Vorrichtungen und Triebwerken, die dazu dienen, sie in Bewegung zu setzen, ihre spiritus animales mit dem Wasser, das sie bewegt, wobei das Herz ihre Quelle ist und die Kammern des Gehirns ihre Verteilung bewirkt“.⁵⁰⁰

Die Lebensgeister (*Spiritus animales* oder *Esprits animeaux*), die Descartes zufolge den Körper zur Bewegung antreiben, werden durch die Kraft des Wassers versinnbildlicht, das im Garten eine Mühle am Laufen hält und eine Wasserorgel zum Spielen bringt. Wie das Wasser durch das Rohrsystem fließt, so fließen die Lebensgeister durch die Nervenröhrchen des Körpers und gäben den Befehl zur Bewegung an die Muskeln des Körpers ab. Im Denken Descartes' ist der Ausgangspunkt dieses Befehls die Seele, wobei die Zirbeldrüse in der Mitte des Gehirns als Vermittlerin zwischen Seele und Leib fungiert. Die Bedeutung, die die Seele als Initiatorin von Bewegung erhält, ist hier besonders zu berücksichtigen. Die vernunftbegabte Seele des Menschen vergleicht Descartes mit dem Quellmeister,

„[...] der den Verteiler, an dem alle Röhren dieser Maschine zusammenkommen, bedienen muß, wenn er in irgendeiner Weise ihre Bewegungen beschleunigen verhindern oder ändern will“.⁵⁰¹

In seinen Vergleich des Körpers mit einer Maschine bezieht Descartes auch Orgeln ein:

„Nun kann man sich vorstellen, dass das Herz und die Arterien, die die Spiritus animales in die Kammern des Gehirns unserer Maschine stoßen, wie die Blasebälge dieser Orgel sind, welche die Luft in die Windladen stoßen [...]“.⁵⁰²

⁵⁰⁰ René Descartes: Über den Menschen (1632). Beschreibung des menschlichen Körpers (1648). Nach d. 1. franz. Ausg. von 1664 übers. u. mit e. histor. Einl. u. Anm. von Karl E. Rothschuh. Heidelberg 1969, S. 56f. Zum cartesianischen Körperautomaten vgl. Sutter 1988, S. 41–80. Die Metaphoriken und Theorien Descartes' entstanden gemäß Sutter teilweise in der Betrachtung der realisierten Maschinen und Automaten, vgl. ebd., S.62. Vgl. auch Lazardzig/Schramm/Schwarte 2006, S. 181.

⁵⁰¹ Descartes 1969, S. 57.

⁵⁰² Ebd., S. 96.

Dass sich Descartes offenbar von den Wasserkünsten im Park von Saint-Germain inspirieren ließ, legt die Vermutung nahe, dass hier bereits ein mechanistisches Weltbild reflektiert wurde, das nicht nur den Staat als Maschine betrachtete, sondern auch den Gedanken an eine Analogie zwischen Körper und Maschine einschloss. Des Weiteren ist zu bemerken, dass Descartes' Tiermaschinen-Theorie indirekt auf den ein Jahrhundert früher aufgestellten Thesen von Gómez Pereyra beruht.⁵⁰³ Descartes hat die Schriften Pereyras wohl nicht im Original gelesen, kannte dessen These jedoch aus der kritischen Auseinandersetzung, die unter anderem in den *Essais* Michel de Montaignes und in Charrons Werk *De la Sagesse* stattfand.⁵⁰⁴ Es ist möglich, aber nicht nachgewiesen, dass die Auseinandersetzung mit Pereyras Ideen auch einen Niederschlag in den Gärten Heinrichs IV. fand.

Eine Zusammenführung der Bildfelder des lebenden Körpers als Maschine, des Staats als Maschine und des Staats als Körper erfolgte in konsequenter Weise durch Thomas Hobbes. Er war nicht nur Zeitgenosse von Descartes, sondern stand sogar mit diesem in Kontakt.⁵⁰⁵ Bereits im Titelpuffer des *Leviathan* wird der Staatskörper als riesenhafter Mensch gezeigt, der aus einer Vielzahl kleiner Menschen zusammengefügt ist (Abb. 63). Dass bei Hobbes der menschliche Körper als Maschine und der Staat als Körper imaginiert wird, kann an folgendem Auszug exemplifiziert werden:

„Die Natur (das ist die *Kunst*, mit der Gott die Welt gemacht hat und lenkt) wird durch die Kunst des Menschen wie in vielen anderen Dingen so auch darin nachgeahmt, daß sie ein künstliches Tier herstellen kann. Denn da das Leben nur eine Bewegung der Glieder ist, die innerhalb eines besonders wichtigen Teils [part] beginnt – warum sollten wir dann nicht sagen, alle Automaten (Maschinen, die sich selbst durch Federn und Räder bewegen, wie eine Uhr) hätten ein künstliches Leben? Denn was ist das Herz, wenn nicht eine Feder, was sind die Nerven, wenn nicht viele Stränge, und was die

⁵⁰³ Vgl. Gómez Pereyra: Antoniana Margarita, opus nempe physicis, medicis ac theologis non minus utile, quam necessarium. o. O. 1554.

⁵⁰⁴ Vgl. Martin Schneider: Das mechanistische Denken in der Kontroverse. Descartes' Beitrag zum Geist-Maschine-Problem. Univ., Habil.-Schr. Münster [Westfalen] 1990. Stuttgart 1993 (= Supplementa 29), S. 147ff.

⁵⁰⁵ Vgl. Schneider 1993, S. 457–461.

Gelenke, wenn nicht viele Räder, die den ganzen Körper so in Bewegung setzen, wie es vom Künstler beabsichtigt wurde? Die Kunst geht noch weiter, indem sie auch jenes vernünftige, hervorragendste Werk der Natur nachahmt, den Menschen. Denn durch Kunst wird jener große Leviathan geschaffen, genannt Gemeinwesen oder Staat, auf lateinisch *civitas*, der nichts anderes ist, als ein künstlicher Mensch, wenn auch von größerer Gestalt und Stärke als der natürliche, zu dessen Schutz und Verteidigung er ersonnen wurde“.⁵⁰⁶

Bei Hobbes ist der Souverän nicht der Kopf des Staatskörpers, der er noch bei Johannes von Salisbury war, sondern die künstliche Seele, die dem ganzen Körper Leben und Bewegung verleiht. Durch die Hinzufügung der Seele wird der Körper zu einer Person, und die Bildung des Leviathans ist erfolgreich vollzogen.⁵⁰⁷ Hobbes verwendet die Metapher der Seele anders als Descartes, der die Seele mit dem Quellmeister eines Gartens identifiziert. Die menschliche Gestalt des Leviathans mit Schwert und Bischofsstab legt zudem nahe, dass dieser Staat allein durch den Monarchen als „künstlichem Gott“ repräsentiert werden konnte und sollte.⁵⁰⁸

Zentral ist die Position, die dem Herrscher in der Metaphorik zukommt. Für Hobbes ist der Souverän die Seele des Staats, der dem Gebilde Leben und Bewegung verleiht. In diesem Sinne ist er Horst Bredekamp zufolge nicht nur eine „geistige Zutat zum künstlichen Menschen, sondern dessen wesensmäßiger Kern“.⁵⁰⁹ Descartes vergleicht dagegen die Seele der Mensch-Maschine mit dem Quellmeister eines Gartens, wobei er den Herrscher, also den Erbauer des Gartens, nicht berücksichtigt. In Gärten mit Automaten, die um 1600 entstanden, wird der Herrscher als Schöpfer bezeichnet und mit Gott

⁵⁰⁶ Hobbes 1989, S. 5. Vgl. hierzu auch Stollberg-Rilinger 1986, S. 48–61.

⁵⁰⁷ Vgl. Stollberg-Rilinger 1986, S. 56.

⁵⁰⁸ Vgl. Jacob Taubes' Kommentar zu Carl Schmitt: *Der Fürst dieser Welt*. Carl Schmitt und die Folgen. Hrsg. von Jacob Taubes. Bd. 1. 2. Aufl. München 1983 (=Religionstheorie und politische Theologie 1), S. 13.

⁵⁰⁹ Horst Bredekamp: *Thomas Hobbes, der Leviathan. Das Urbild des modernen Staates und seine Gegenbilder. 1651–2001*. 2., stark veränd. Aufl. Berlin 2003 (=Schriften zur Kunstwissenschaft und Philosophie), S. 61. Siehe auch S. 61–65.

parallelisiert.⁵¹⁰ Es stellt sich die Frage, wie die unterschiedlichen Auffassungen von Seele und verschiedenen Zuschreibungen der Funktion des Herrschers miteinander zu vereinbaren sind. Die Zusammenführung gelingt durch die nähere Berücksichtigung des Zusammenhangs, der zwischen Bewegung, der Entstehung von Leben und der göttlichen Schöpfung gesehen wurde. Die Verbindung von Bewegung und Leben zeigt sich auch in der Beschreibung der Neptun-Grotte in Saint-Germain durch von Johann Wilhelm von Neumair Ramsla:

„In solchem kam ein Neptunus auff seinem Wagen / so zwey Meerwunder zogen / auß einer Klufft herfür / regete sich alles / als hette es das Leben: Er wandte sich aber im Trog mit dem Wagen / und fuhr wieder in die Klufft hinein“.⁵¹¹

Für die Argumentation relevant ist aber nicht nur die Bewegung als Zeichen von Leben. Vielmehr geht es um die Frage, wer oder was als erster Auslöser aller Bewegungen sowohl im Kosmos als auch auf der Erde galt, denn der Auslöser der ersten Bewegung wurde als Schöpfer des Lebens betrachtet.

Dem frühneuzeitlichen wissenschaftlichen Verständnis vom Leben ist mit Aristoteles näherzukommen, der in dieser Zeit stark rezipiert wurde. Aristoteles bringt Leben mit dem Besitz einer Seele in Zusammenhang und behauptet, dass Pflanzen, Tiere und Menschen Seelen besitzen, die jedoch unterschiedliche Funktionen erfüllen. Während die Seele der Pflanzen lediglich Funktionen des Wachstums, der Ernährung und der Zeugung übernehme, seien Tiere und Menschen zusätzlich mit Wahrnehmungsfähigkeiten ausgestattet. Zudem verfüge der Mensch über den rationalen Seelenteil und damit die Fähigkeit zu denken. Darüber hinaus besitzt er den höchsten Seelenteil, dem ein göttlicher Charakter zugeschrieben wird.⁵¹² Aristoteles teilt die Phänomene beseelter Körper in vier Gruppen ein: 1. Denken, 2. Sinneswahrnehmung, 3. Ortsbewegung und Stillstand und

⁵¹⁰ Vgl. Blumenberg 1957, 260–283; Morel 1998, S. 116–121 und Franke 2003, S. 247–251.

⁵¹¹ Von Neumair Ramsla 1620, S. 146f.

⁵¹² Vgl. Schieman 2005, S. 43–47.

4. Ernährung, Wachstum und Schwinden.⁵¹³ Dabei betont Aristoteles, dass nur einer dieser Punkte zutreffen müsse, um einen Körper als beseelt oder lebendig zu bezeichnen:

„Wir sagen nun, indem wir die Untersuchung aufnehmen, das Beseelte (émpsychon) sei vom Unbeseelten (ápsychon) durch das Leben (tò zên) geschieden. Wenn Leben in vielfachem Sinne gebraucht wird, so sprechen wir einem Wesen Leben zu, wenn ihm auch nur eines der folgenden Dinge zukommt: Vernunft, Wahrnehmung, Bewegung und Stillstand am Ort (katà tópon), ferner Bewegung in der Ernährung (katà trophḗn), weiter Hinschwinden (phthḗsis) und Wachstum (aúxēsis)“.⁵¹⁴

Der Frage nach der Lebendigkeit von Automaten im Denken von Aristoteles ist zunächst einmal damit zu begegnen, dass sie als von Menschen gefertigte, artifizielle Körper der *technē* zuzuordnen sind und daher weder Leben noch Seele besitzen. Dem Einwand, dass Automaten Bewegungen vollziehen und allein dadurch schon als Lebewesen zu betrachten seien, ist entgegenzusetzen, dass sie nicht wie organische Wesen ein inneres Prinzip der Bewegung bzw. Beharrung besitzen, sondern künstlich durch Fremdbewegung gesteuert werden. Sie sind damit von den selbstbewegten organischen Wesen zu unterscheiden.⁵¹⁵ Dass aus anorganischer Materie vom Menschen artifizielle Lebewesen geschaffen werden könnten, die eine vollkommene Nachahmung organischer Wesen wären, war nicht Bestandteil der aristotelischen Vorstellungswelt. Wäre es jedoch möglich, einen Automaten herzustellen, der die perfekte Nachahmung eines organischen Wesens wäre, so würde er im Sinne Aristoteles' als lebendig gelten.⁵¹⁶ Aristoteles geht davon aus, dass alle Bewegung von einem zeitlosen, ewigen Bewegendem verursacht worden sein

⁵¹³ Vgl. Corcilius 2008, S. 33; Aristoteles 1968, Buch 2, 413a, S. 37. Aristoteles' Merkmale von Lebendigkeit treffen nur auf Körper der *physis* zu. Der Begriff der *physis* stimmt weitgehend mit dem heutigen Naturbegriff überein und schließt „die Tiere und ihre Aufbaustücke, die Pflanzen und die Elementarkörper wie Erde, Feuer, Luft und Wasser“ ein. Aristoteles 1979, Buch 2, 192b, S. 32. Vgl. hier und im Folgenden Schiemann 2005, S. 27–87.

⁵¹⁴ Aristoteles 1968, Buch 2, 413a, S. 38.

⁵¹⁵ Vgl. Schiemann 2005, S. 47f.

⁵¹⁶ Vgl. ebd., S.76–81.

muss, der selbst unbeweglich sei und göttlichen Charakter besitze.⁵¹⁷ Die Verbindung zwischen Aristoteles und dem Christentum stellt Thomas von Aquin her, indem er dieses erste unbewegte Bewegende, das die Kausalkette der Bewegungen und des Werdens in der Welt in Gang gesetzt habe, als den christlichen Gott identifiziert.⁵¹⁸

Den Blick wiederum auf Descartes' mechanistisches Weltbild gerichtet, wird deutlich, dass Gott nicht nur als Erbauer der unnachahmlichen natürlichen Automaten betrachtet wird, sondern diese als erster Beweger zum Leben erweckt haben soll.⁵¹⁹ Im Schöpfungsprozess habe er Bewegung aus dem Nichts erzeugt und die ewig gültigen Bewegungsgesetze erschaffen. Der Mensch besitzt Descartes zufolge nicht die Fähigkeit, selbst Bewegung neu zu erschaffen, kann jedoch die Richtung der in Bewegung befindlichen Teile ändern. Descartes bezieht das Prinzip der Bewegung sowohl auf bewusste Bewegungen des menschlichen Körpers als auch auf die *Res cogitans*. Durch die Spontaneität seines Willens sei der Mensch in der Lage, geistige Handlungen zu initiieren, also Aktionen des Intellekts in Gang zu setzen.

Übertragen auf einen Garten mit Automaten kann metaphorisch vom Fürsten als Erbauer der Automaten gesprochen werden, der den Anstoß für die Bewegung des von ihm geschaffenen künstlichen Lebens gibt. Der Garten lässt sich in die von Gott geschaffene Welt einpassen, indem herausgestellt wird, dass der Fürst zwar als Beherrscher der Naturgewalten bezeichnet wird, jedoch die von Gott gegebene Bewegung des Winds und des Wassers nicht neu erschafft. Er macht sich die Kräfte der Elemente lediglich zunutze, indem er ihren Lauf bestimmt und damit ihre Bewegungen steuert. Wie bereits festgestellt wurde, ist seine Schöpfung lediglich sekundär, da er sich dessen bedient, was bereits vorhanden ist. Auch Hobbes spricht davon, dass der Souverän dem Automaten Leben und Bewegung gibt. Dieser Automat wird bei ihm mit dem Staat gleichgesetzt, der durch die Menschen geschaffen und gebildet wird, jedoch vom Souverän regiert wird. Der vom Menschen geschaffene Automat im Garten ist unter Berücksichtigung von Hobbes als Staatsmetapher zu lesen, die die Untertanen bilden und aufrechterhalten. Dazu bedarf es

⁵¹⁷ Vgl. Michael Bordt: Aristoteles' Metaphysik XII. Darmstadt 2006, S. 85–150.

⁵¹⁸ Vgl. Thomas von Aquin: Summe der Theologie. Hrsg. von Joseph Bernhart. Bd. 1. Stuttgart 1938 (=Kröners Taschenausgabe 109), S. 24.

⁵¹⁹ Vgl. Schneider 1993, S. 153 und S. 452–455.

der Anerkennung des Herrschers als Inhaber des Machtmonopols. Die Zusammenführung der Körper- und Maschinenmetapher in der Staatstheorie der Frühen Neuzeit scheint in den Grotten von Saint-Germain vorgedacht worden zu sein. Die Verwendung der Metapher beschränkt sich nicht auf den einzelnen Automaten, sondern auf die Funktionsweise der Wasserspiele und der Wasserversorgung des gesamten Gartens und führt in ihrer Vielschichtigkeit die Bedeutung der Einhaltung der Positionen und Funktionen der Mitglieder in einem Staat vor Augen. Als mögliche Störungen der wohlgeordneten Staatsmaschinerie sind Bürgerkriege und Auflehnungen gegen den König denkbar, die etwa aus mangelnder Akzeptanz seiner rechtmäßigen Herrschaft und Machtposition resultieren.⁵²⁰ Zu einer solchen Störung kam es in den Bürgerkriegen, die Frankreich in zwei Lager teilten und das Land unter den Anhängern des protestantischen Heinrich von Navarra und der katholischen Liga aufzuspalten drohten.⁵²¹ Nicht zufällig wurde hier die Metapher des reibungslos funktionierenden Staats bemüht, kann sie doch als Versuch gedeutet werden, die Besucher des Gartens zur Unterstützung des Königs zu bewegen. Der Vergleich des Königs mit Gott wurde um seine Eigenschaft als erster Beweger erweitert.

Die Symbolik ließ Heinrich IV. zum Beweger der Automaten werden, die den Staat und die Untertanen repräsentierten und den störungsfreien Lauf der Mechanik als ideale, friedliche Herrschaft versinnbildlichten.

⁵²⁰ Hobbes zufolge führen Bürgerkriege zum Tod des Leviathans. Vgl. Hobbes 1989, S. 5.

⁵²¹ Vgl. Baumgartner 1973; Konnert 1994 und Holt 1995.

5 Das Grottentheater als Weltbühne

Die Automaten in den Grotten Saint-Germains boten nicht nur Bezüge zu den Metaphern des Staats als Maschine und des Staats als Körper. Auf den Grottenbühnen der Gärten um 1600 führten Automaten kleine Szenen auf und erinnerten die Besucher an Schauspieler in einem Theaterstück.⁵²² Es ist zu vermuten, dass Verbindungen zwischen den Automatentheatern und dem zeitgenössischen Bühnenspiel bestanden. So ist vorstellbar, dass die *Theatrum mundi*-Metapher, die Gottes Herrschaft über die Welt und die Herrschaft des Fürsten über einen Staat reflektierte, auch in den Grotten Saint-Germains zur Anwendung kam. Im Folgenden soll dieser Vermutung nachgegangen werden. Hierbei sollen vor allem die politischen Ziele des Bühnentheaters berücksichtigt werden, um zu prüfen, ob diese auch in den Grottentheatern verfolgt wurden.

Im Automatentheater der Orpheus-Grotte wurden König und Dauphin als historische Personen im Park von Saint-Germain und auf einem Schiff gezeigt, das vermutlich als Staatsschiff Frankreich zu verstehen war. Begleitet wurden sie von Figuren, die als Mitglieder der höfischen Gesellschaft gekennzeichnet waren.⁵²³ In der Neptun-Grotte und am Bacchus-Brunnen wurden kleine Szenen mit arbeitenden Figuren gezeigt. Die Integration realer Personen und Anspielungen auf die Arbeitswelt stellten die Nähe zum zeitgenössischen Bühnentheater und insbesondere zum höfischen Ballett her, in denen

⁵²² Vgl. z.B. die unten zitierte Passage aus Fynes Moryson: *An Itinerary written by Fynes Moryson containing his ten yeeres travell through the twelve dominions of Germany, Bohmerland, Sweitzerland, Netherland, Danmarke, Poland, Italy, Turkey, France, England, Scotland [and] Ireland*. Bd. 1. Glasgow 1907, S. 329. Der Begriff des Theaters wird in Zedlers *Universallexicon* als „Schau Platz“ bezeichnet, an dem „zur öffentlichen Schau gehörige Dinge aufgeführt oder aufgestellt werden“. Hierzu zählten nicht nur Komödien und Schauspiele, sondern auch „allerhand Verrichtungen, die solenn waren, und von dem gantzen Volcke angesehen werden solten“. Theater bezeichnete also allgemein einen Ort „auf welchem etwas zu sehen ist“. *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste, Welche bißhero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden*. Darinnen so wohl die Geographisch-Politische Beschreibung des Erd-Creyses [...] Als auch eine ausführliche Historisch-Genealogische Nachricht von den Durchlauchten und berühmtesten Geschlechtern in der Welt [...]. Hrsg. von Johann Heinrich Zedler. Bd. 45 Trap–Tz. Halle u. Leipzig 1745, Sp. 458f. Theatrale Handlungen waren demzufolge in der Kunst und unterschiedlichen gesellschaftlichen Bereichen wie Kirche, Militär, Justiz, Medizin und Wissenschaft zu finden. Vgl. Horn 2004, S. 47–57.

⁵²³ Zeiller schreibt, er habe gesehen „wie der König / mit den Fürsten / vnnd Auffwartern / auff einem Schiffe fährt“. Zeiller/Merian 1655, S. 84 und Schöndörffer benennt „[...] das Schloß S. Germain, den König sampt dem Printzen vom Geblüt / und andere vom Hof [...]“. Ders. 1674, S. 405.

historische Ereignisse auf die Bühne gebracht wurden. Wie Louise Frappier am Beispiel der französischen Tragödie der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts feststellt, wurden hier das Universum und die Welt in einem Mikrokosmos wie in einem komplexen und kodierten Bild wiedergegeben:

„Dans un rapport de similitude entre microcosme et macrocosme, l'univers de la tragédie est, à l'image du Monde, complexe et à déchiffrer“.⁵²⁴

Die großen Taten, die die Könige und Prinzen auf der Bühne der Welt vollbracht hatten, wurden auf der Theaterbühne abgebildet und den Zuschauern vor Augen gestellt.⁵²⁵ Dramatiker suchten in Romanen, Legenden, Heldenerzählungen aus dem antiken Rom und der antiken Mythologie nach Entsprechungen, mit denen das aktuell zu würdigende Ereignis verglichen werden konnte. Ziel war es, die Taten des Königs mit den großen Ereignissen der Geschichte und der Mythologie gleichzusetzen, um sie dadurch zu überhöhen.⁵²⁶ Häufig waren die dargestellten Mythen Variationen über das goldene Zeitalter und die Sphärenharmonie, die zu Allegorien der Tugendhaftigkeit des Fürsten umgearbeitet wurden. Das höfische Theater ist nach Florian Nelle als „Institution und Ort der Macht“ zu verstehen und präsentiere dem Zuschauer eine in sich geschlossene Welt, einen imaginären Raum, der als Instrument der Politik verwendet worden sei.⁵²⁷

In Saint-Germain erfüllten die mythologischen Repräsentationen ebenfalls einen politischen Zweck und dienten der Überhöhung der Qualitäten und Verdienste der königlichen Familie. Darüber hinaus wurden zahlreiche Vergleiche zwischen der

⁵²⁴ Louise Frappier: *Spectacle tragique et conception de l'histoire dans la seconde moitié du XVI^e siècle en France*. In: Marie-France Wagner u. Claire Le Brun-Gouanvic (Hrsg.): *Les arts du spectacle au théâtre (1550–1700)*. Paris 2001 (= *Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance* 23), S. 35–50, hier S. 47.

⁵²⁵ Vgl. ebd., S. 35–50 und Jacques Chocheyras: *La Tragédie politique d'actualité sous les règnes de Henri III et de Henri IV*. In: Gabriel-André Pérouse (Hrsg.): *Études sur Étienne Dolet. Le théâtre au XVI^e siècle. Le Forez, le Lyonnais et l'histoire du livre. Publiés à la mémoire de Claude Longeon*. Genève 1993 (= *Travaux d'humanisme et Renaissance* 270), S. 161–173.

⁵²⁶ Die römischen Tragödien von Robert Garnier (*Porcie* 1568, *Cornélie* 1574, *Marc Antoine* 1578) können hier als exemplarisch gelten, da in ihnen Themen der römischen Literatur mit den französischen Religionskriegen parallelisiert wurden. Vgl. Frappier 2001, S. 40f.

⁵²⁷ Florian Nelle: *Teleskop, Theater und die instrumentelle Offenbarung neuer Welten*. In: Schramm/Schwarte/Lazardzig 2006, S. 66–83, hier S. 66.

menschlichen Lebenswelt als Mikrokosmos und der himmlischen Ordnung als Makrokosmos hergestellt. Nicht zuletzt wurde der Bereich der menschlichen Arbeit dargestellt und dazu verwendet, die Notwendigkeit zur Einhaltung der eigenen sozialen Stellung und Anerkennung der Machtposition des Herrschers zu demonstrieren. Diese frappierenden Übereinstimmungen zwischen Bühnentheater und Grottentheater geben Anlass, die Installationen von Saint-Germain vor dem Hintergrund des Aufbaus, der Funktion sowie der Ziele des Bühnentheaters zu untersuchen.

5.1 Die Welttheater-Metapher

Die Welttheater-Metapher, die bereits bei Platon verwendet wurde, reflektiert ähnlich wie das *Machina mundi*- und *Musica divina*-Modell die Analogie zwischen Kosmos und Erde, bzw. göttlichem Reich und vom Menschen konstruierten Staat. Die verschiedenen Ausprägungen der Metaphorik haben gemeinsam, dass die Welt als Bühne für den Menschen aufgefasst wird, der als von Gott eingesetzter Schauspieler erscheint und dessen Lebensweg bis zu einem gewissen Grad vorherbestimmt ist.⁵²⁸ Das aufgeführte Stück wird hierbei als Unterhaltung für Gott oder als belehrendes Exemplum und moralisches Vorbild für die Zuschauer aufgefasst.⁵²⁹ Der Fürst wird ins Zentrum des Geschehens gerückt: 1. sitzt er *in persona* im Zuschauerraum oder wird durch einen Stellvertreter im Zuschauerraum repräsentiert, 2. wird der Fürst durch einen Schauspieler auf der Bühne dargestellt, und 3. wird der Fürst als Regisseur des Stücks bezeichnet und dadurch mit Gott parallelisiert. Heinz Schütz schreibt zur Welttheater-Metapher:

⁵²⁸ Platon spricht von allen Geschöpfen als Drahtpuppen in der Hand der Götter. Vgl. ders. 1959, Buch 1, 644–647, S. 29–32. Francisco de Quevedo greift das antike Bild auf: „Vergiß nicht, daß das Leben Schauspiel ist / Und diese ganze Welt die große Bühne / [...] / Vergiß auch nicht, daß Gott das ganze Spiel / Und seinen weitgedehnten Gegenstand / In Akte ordnete und selbst erfand“. Ders. 1954, S. 74. Zur Verbreitung der *Theatrum mundi*-Metapher in der Frühen Neuzeit vgl. Rusterholz 1970.

⁵²⁹ Zur Verwendung der Metapher vgl. Markus Friedrich: Das Buch als Theater. Überlegungen zu Signifikanz und Dimension der *Theatrum*-Metapher als frühneuzeitlichem Buchtitel. In: Theo Stammes u. Wolfgang E. J. Weber (Hrsg.): Wissenssicherung, Wissensordnung und Wissensverarbeitung. Das europäische Modell der Enzyklopädien. Berlin 2004 (Colloquia Augustana 18), S. 205–232, hier S. 212–216. Vgl. auch Alewyn 1985, S. 60–90.

„Ist allgemein Theater Bestandteil von Welt, ist hier Welt Bestandteil von Theater. Welt als das Umfassende wird vom Theater umfasst. Die Welt erscheint im Modus allegorischer Darstellungen auf der Bühne. Aus christlichem Weltverständnis resultiert der Totalitätsanspruch des Spieles, nicht nur mögliche, zufällige Aspekte von Welt, sondern Welt in ihrer wesentlichen Gesamtheit zu erfassen“.⁵³⁰

Das wichtigste politische Ziel der Stücke war, die bestehende Staatsordnung zu rechtfertigen. In den anschließenden Ausführungen wird die Verwendung der *Theatrum mundi*-Metapher und ihr politischer Nutzen bei Caldéron und Camillo Delminio berücksichtigt, um daraus Rückschlüsse auf die Grottentheater Saint-Germains zu ziehen.

In Pedro Caldéron de la Barcas Fronleichnamsspiel *El Gran Teatro del Mundo* betreten die Menschen zu Beginn ihres Lebens die Bühne der Welt und übernehmen die Rolle, die ihnen von Gott, „dem Meister“, zukommt; sie sind „der König“, „der Weise“, „die Schönheit“, „der Reiche“, „der Landmann“, „der Bettler“ oder „ein Kind“.⁵³¹ Gott, der das Welttheater zu seiner Unterhaltung geschaffen hat, wird als Autor, Regisseur und Zuschauer eingesetzt. Nachdem die Schauspieler die Bühne des Lebens verlassen haben, nach ihrem Tod also, richtet er über sie, bestraft oder belohnt ihr Handeln. Von jedem Einzelnen wird gefordert, dass er sich in seiner ihm zugewiesenen Rolle bewährt, die gleichzeitig den Rahmen für die Handlungsmöglichkeiten absteckt. Die Weltbühne wird zum Schauplatz, an dem die Figuren ihren Rollen gerecht werden müssen, um am Ende ihres Lebens göttliche Gnade zu erfahren.⁵³² In der Auswahl der Rollen spiegelt sich die ständische Gesellschaft wider: der König (Adel) – der Weise (Kirche) – der Landmann (Bauern). Sie wird von Caldéron als immerwährende Ordnung dargestellt, die dem göttlichen Willen entspreche und der sich jeder Mensch zu fügen habe.⁵³³ Der Zuschauer

⁵³⁰ Vgl. Schütz 1984, S. 78.

⁵³¹ Vgl. ebd., S. 60–68.

⁵³² „Der Meister: Da ich für des Himmels Höhen / Dieses Schauspiel mir ersonnen, / Will ich vor dem Thron der Wonnen, / Um den ew'gen Sonnen gehen / Nach den Meinen prüfend sehen – / Die ihr wandelt auf und ab / Von der Wiege nach dem Grab, / Menschen! innerlich erwacht, / Nehmt nun euer Tun in acht, / Denn der Meister schaut herab“. Zitiert nach ebd., S. 141, Fußn. 17.

⁵³³ Vgl. ebd., S. 60–68.

des Stücks konnte sich in einer Rolle wiedererkennen, die auf der Bühne dargestellt wurde, und bekam von den Akteuren vorgeführt, wie er idealerweise zu handeln habe. Caldérons Verwendung der *Theatrum mundi*-Metapher zur Rechtfertigung der Ständeordnung sollte zur Akzeptanz der eigenen gesellschaftlichen Position und der bestehenden Herrschaftsordnung als unveränderlich führen und den Willen stärken, sich gehorsam seinem Schicksal zu ergeben.⁵³⁴ Bei der Aufführung des Stücks am Hoftheater von Madrid zu Ehren des spanischen Königs wird deutlich, dass sich dieser mit der Figur „des Meisters“, also Gott, identifizieren sollte. Er verfolgte von seinem zentral gelegenen Sitzplatz das Handeln der Menschen im Stück, wie Gott die Figuren im Welttheater beobachtet. Gleichzeitig sah er sein Alter Ego, „den König“, auf der Bühne.⁵³⁵

Das Einsetzen des spanischen Königs als gottgleichen Regisseur zeigt, dass es nicht nur eine Akzeptanz gegeben hat, den König in der göttlichen Rolle zu sehen, sondern auch, dass der König zeitgleich noch einmal dargestellt werden konnte: als Figur „König“ auf der Bühne. Die Welttheater-Metapher wurde von Caldéron dazu genutzt, das Leben in einem Staat zu veranschaulichen und die Zuschauer zur Akzeptanz der Ständeordnung zu bewegen. Damit gehört das Stück in die Reihe der Aufführungen, *Entrées* und Feste, die den Zuschauer bzw. Akteur dazu ermuntern sollten, seinen zugewiesenen Platz in der Welt sowie den Fürsten als Herrscher anzuerkennen.⁵³⁶ Das Theaterstück Caldérons erreichte den Zuschauer ausschließlich auf intellektuellem Wege. Von ihm wurde erwartet, sich mit den Akteuren auf der Bühne zu identifizieren und die Konsequenzen des eigenen Handelns für das Seelenheil zu erkennen.

Nicht nur bei Caldéron, sondern auch bei Giulio Camillo Delminio wird der König ins Zentrum des Welttheaters gerückt. Das von Camillo entwickelte Modell eines Theaters fand besonders aus mnemotechnischer Sicht Beachtung, da es ein Verfahren darstellte, Wissen zu ordnen, zu erinnern und in einer Rede, die eines Cicero würdig wäre, vorzutragen (Abb. 64).⁵³⁷ Der gesamte Kosmos und alles Wissbare sollte im Zuschauerraum reprä-

⁵³⁴ Vgl. ebd., S. 64f.

⁵³⁵ Vgl. Christian Weber: Zur Konjunktur der *Theatrum*-Metapher im 16. und 17. Jahrhundert als Ort der Wissenskompilation und ihrer literarischen Umsetzung im Großen Welttheater. In: *metaphorik.de* 14 (2008), S. 333–360, insbes. S. 352f.

⁵³⁶ Vgl. Möseneder 1983, S. 135.

⁵³⁷ Vgl. Louis van Delf: *Theatrum Mundi: L'Encyclopédisme des Moralistes*. In: Frank Büttner, Markus

sentiert und vom Betrachter, der sich auf der Bühne befand, erschlossen werden.⁵³⁸ Camillo entwarf und errichtete ein hölzernes Theatermodell, auf dessen aufsteigenden, halbkreisförmigen Rängen sich Bilder und Kästchen befanden. Der Zuschauerraum war in sieben Sektionen unterteilt, die jeweils aus sieben Stufen bestanden, sodass neunundvierzig Plätze entstanden, die die schrittweise Entstehung der Welt widerspiegelten. Camillo ordnete die Ränge hierarchisch, wobei die Plätze an der Spielfläche den Ranghöchsten vorbehalten blieben. Auf diese Weise wurde der gesamte Kosmos und seine Entstehung abgebildet: Die Urkräfte, also die Archetypen der Schöpfung kamen zuerst und wurden durch die Salomonischen Säulen vor den Rängen dargestellt. Hinter diesen wurden die sieben Planeten, also die Symbole der einfachen Elemente, angeordnet, worauf die Vermischung der Elemente (z. B. Wasser mit Wasserflora und Wasserfauna) folgte. Als nächstes wurde die menschliche Sphäre abgebildet, in der aufeinanderfolgend die Entstehung von Geist und Seele, die Verbindung von Leib und Seele und die menschlichen Tätigkeiten dargestellt wurden. Den Abschluss bildete die Reihe der Künste, Wissenschaften, Religion und Gesetze der Menschen. Vor jeder Sektion befand sich ein Tor und die verschiedenen Bereiche wurden mit Bildern und Texten erläutert.⁵³⁹ In der Reihe der Planeten gab es eine Besonderheit: Wurden alle Planeten durch eine entsprechende antike Gottheit dargestellt und auf dem untersten Rang des Theaters positioniert, so befand sich der Platz des Sonnengotts, der des Apolls, einen Rang höher als die übrigen. Den Platz an der Bühne nahm eine Pyramide ein, das Zeichen der göttlichen Dreifaltigkeit. Dies zeigt, dass Camillo darum bemüht war, seine Wissensordnung, die in hermetisch-kabbalistischer und neoplatonischer Tradition stand, mit dem Christentum zu vereinen.⁵⁴⁰ Die

Friedrich u. Helmut Zedelmaier (Hrsg.): Sammeln, Ordnen, Veranschaulichen. Zur Wissenskompilatorik in der Frühen Neuzeit. Münster 2003 (=Pluralisierung & Autorität 2), S. 245–267, hier S. 248–252. Die Beschreibung des Theaters wurde 1550 unter dem Titel *L'Idée del Teatro dell' eccellen. M. Giulio Camillo* in Florenz und Venedig veröffentlicht.

⁵³⁸ Wigle van Aytta schreibt an Erasmus von Rotterdam über dieses Modell: „Man sagt, dieser Mann habe ein gewisses Amphitheater errichtet, ein Werk mit der wunderbaren Fähigkeit, daß jeder, der als Zuschauer eingelassen wird, über jedes Thema nicht weniger gewandt disputieren kann als Cicero“. Zitiert nach der Übersetzung von Frances Amelia Yates: Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare. Weinheim 1991, S. 123.

⁵³⁹ Vgl. Möseneder 1983, S.176–181; Richard Bernheimer: *Theatrum mundi*. In: *The art bulletin* 38 (1956), S. 225–247, insbes. S. 225ff.; Yates 1947, S. 123–149 und Friedrich 2004, S. 219–222.

⁵⁴⁰ Vgl. Yates 1947, S. 141f.

Funktionsweise seines Gedächtnistheaters erklärte Camillo in aller Ausführlichkeit lediglich einem seiner wichtigsten Förderer, König Franz I. von Frankreich. Dabei ging er soweit, Franz an die Stelle der Pyramide, also der Dreifaltigkeit, zu setzen und bezeichnete ihn als Beweger der Welt, Herrscher über dieses Theater und den Kosmos:

„Vos certa mundi versatis muniae lege, / Vos certa nostra regitis loca picta
theatri, / Nam si quid sub supraque; est circumque; videmus / Quidquid in
amplexu est vestro, natura creatrix praefinit“.⁵⁴¹

Camillo, der zunächst die gesamte Schöpfungsgeschichte vor Augen führte, wendete sie gleichzeitig zum Herrscherlob für den französischen König, indem er diesen an die Stelle Gottes setzte. Auf diese Weise wurden nicht nur Apoll bzw. Gott, sondern auch der König zum Beherrscher der Welt, sodass die göttliche Herrschaft mit der menschlichen parallelisiert wurde.

Es sind verschiedene Aspekte der Welttheater-Metapher, die auch in den Grotten Saint-Germains wiederkehren. Der König, die Königin und der Dauphin werden durch mythologische Repräsentationen mehrfach auf den Grottenbühnen dargestellt. Heinrich IV. wurde als Perseus, Neptun und Merkur gezeigt, die Königin als Minerva und der Dauphin als Orpheus. Im Automatentheater im Hintergrund der Orpheus-Gruppe ist die Nähe zum Welttheater am größten, denn hier wurden Heinrich und Ludwig als König und Prinz dargestellt. In einer Szene flanieren sie mit Höflingen durch den Park von Saint-Germain-en-Laye,⁵⁴² während in einer anderen Szene der König mit seinem Gefolge auf einem Schiff zu sehen war (Abb. 7).⁵⁴³ Neben den allegorischen und mythologischen Figuren gab es also auch Darstellungen existierender Personen, was die Möglichkeit bot, das Vorgeführte an die tatsächliche Welt anzubinden. Dies wurde dadurch gesteigert, dass das Schloss von Saint-Germain samt Park zu sehen waren. Das ist vor allem deshalb bemerkenswert, weil sich der Besucher des Automatentheaters im Moment der Betrachtung

⁵⁴¹ Giulio Camillo Delminio: *Iulii Camilli Delminii Pro suo de eloquentia teatro. Ad Gallos oratio. Venetiis 1581*, Einführung, zitiert nach Bernheimer 1956, S. 228, Anm. 20. Vgl. auch Möseneder 1983, S. 178.

⁵⁴² Vgl. den Vertrag mit Alessandro Francini über die Ausstattung der Orpheus-Grotte vom 1. März 1604. Paris, Archives nationales, MC, XIX, 351, f° 66.

⁵⁴³ Vgl. Zeiller/Merian 1655, S. 84.

tung in eben diesem Garten befand. Er sah den Ort, an dem er sich aufhielt, als Teil einer künstlichen, von mechanisch bewegten und mythologischen Figuren bevölkerten Welt.

Wie de'Vieri über die Automaten im Park von Pratolino feststellte, waren sie ein Abbild des Staats und des Paradieses.⁵⁴⁴ Mit Blick auf das Automatentheater der Orpheus-Grotte, das Repräsentanten der königlichen Familie zusammen mit Höflingen zeigte, kann vermutet werden, dass hier der französische Staat abgebildet wurde. Diese Annahme kann vor allem dadurch gestützt werden, dass das Schiff, auf dem der König fuhr, als Staatsschiff interpretiert werden kann. Die Metapher des Staatsschiffes diente vor allem dazu, die Pflichten und Aufgaben des Steuermanns und der Schiffsbesatzung mit jenen des Fürsten und seinem Volk zu parallelisieren. Sie konnte als Aufforderung an die Mitglieder im Staat verstanden werden, ihre Aufgaben angemessen zu erfüllen, um Eintracht und Frieden zu wahren.⁵⁴⁵ Außerdem sind die Automaten Szenen von Interesse, in denen die Menschen im Staat in ihrer Rolle als Arbeiter wiedergegeben sind. In der Neptun-Grotte gab es eine Miniaturschmiede, und in der Perseus-Grotte saß auf einem Felsen ein bronzenener Bacchus auf einem Fass, wobei ausströmendes Wasser verschiedene kleine Automateninstallationen antrieb, zu denen Mühlen und Fischer gehörten.⁵⁴⁶ Ebenso wie in den Theaterstücken, die auf die Welttheater-Metapher anspielten, mochten diese Automaten-Inszenierungen den Betrachter dazu aufgerufen haben, seinen gottgegebenen Stand zu respektieren und seine Rolle angemessen zu erfüllen. Die Installationen in den Grotten sollten den Untertanen ihren Platz im gesellschaftlichen Gefüge zuweisen und die Anerkennung der Staatsordnung fördern, woraus das Erkennen des eigenen Stellenwerts in der Gesellschaft resultieren sollte.

5.2 Die Nähe zwischen Grottentheater und Theater

Die zeitgenössischen Beschreibungen der Automatenvorführungen zeigen, dass die Nähe zum Bühnentheater durchaus wahrgenommen wurde. Dies kann eindrücklich an den

⁵⁴⁴ Vgl. de'Vieri 1587, S. 8f.

⁵⁴⁵ Vgl. Möseneder 1983, S. 139 und Henkel/Schöne 1967, Bd. 2, Sp. 1453.

⁵⁴⁶ Evelyn 1996, S. 84.

folgenden Beschreibungen der Automaten in Pratolino demonstriert werden. Im vorgelagerten Untergeschoss der Villa Medicea in Pratolino befand sich die Pan-Syrinx-Grotte. Über Pan und die Syrinx schreibt Fynes Moryson:

„Syrinx beckening to Pan, to play upon the pipe, Pan puts away his stoole with one hand, then standing on foot, plaies upon his pipe, and this done, lookes upon his mistresse, as if he desires thanks or a kisse for his paines: and then takes his stoole againe, and sits down with a sad countenance“.⁵⁴⁷

Hierbei fällt auf, dass die Figuren wie Akteure in einem Theaterstück beschrieben werden. Noch deutlicher geschieht dies in der Beschreibung der Grotte der Samariterin in Pratolino von einem unbekanntem Autor (Abb. 33):

„Da sieht man eine Art von Schaubühne, auf der gleichsam eine Pantomime aufgeführt wird. Die Scene ist ein Dorf von Bäumen umgeben. Ein Haus öffnet sich, und eine niedliche Bäuerin mit ihrem Eymmer kommt heraus, und geht zu einem Brunnen um Wasser zu schöpfen. Ihre Bewegungen sind natürlich, ihr Körper ist geschmeidig und sogar graziös. Sie schöpft Wasser, setzt den Eymmer auf den Kopf, geht zurück, wendet sich aber oft, um nach einem Schäfer zu schielen, der nicht weit davon sitzt und sehr vernehmlich auf der Schalmey bläst. Auf einer Seite der Bühne öffnet ein Schmidt seine Werkstatt und arbeitet; ein Müller läßt Säcke zur Mühle führen, und die Mühle ist vortrefflich nachgeahmt. In der Ferne hört man das Jagdhorn, das Gebell der Hunde, und eine Jagd erscheint. Verschiedene wilde Thiere laufen über die Bühne, werden von Hunden und Reitern verfolgt. Im Vordergrund wiegen sich singende Vögel auf den Zweigen, Schwäne und Enten plätschern im Wasser [...] kurz überall erblickt man den künstlichsten und sinnreichsten Mechanismus“.⁵⁴⁸

⁵⁴⁷ Moryson 1907, Bd. 1, S. 329. Vgl. auch Hunt 1986, S. 63–65.

⁵⁴⁸ Anonymus: Pratolino. In: August von Kotzebue (Hrsg.): Die Biene oder neue kleine Schriften. Bd. 3. Königsberg 1809, S. 62–92, hier S. 81 ff. Auch in der Beschreibung Bernardo Sgrillis wird die Szene der Wasser schöpfenden Frau so beschrieben, als handele es sich um agierende Schauspieler: „Dirimpetto a questa Fortezza fa bella comparsa una pastorella, detta la Samaritana, la quale comparisce fuori di un cancello, che si apre da se, e dopo di esser-si avanzata, camminando con la secchia in mano, arriva ad un fonte, e l'empie d'acqua, e poi si rivolta, e se ne torna indietro, facendo con la mano, e con

Neben diesen subjektiven Eindrücken bietet der Einsatz von Theatermaschinerie eine konkretere Vergleichsmöglichkeit mit dem Bühnentheater. Die Kulissenbühne, die auf den Mathematiker-Architekten Giovanni Battista Aleotti zurückgeht, der sie höchstwahrscheinlich das erste Mal 1606 im *Teatro degli Intrepidi* in Ferrara installierte, ermöglichte eine schnelle Verwandlung des Schauplatzes, die sogar während einer Szene vor den Augen des Publikums stattfinden konnte.⁵⁴⁹ Sie bot damit einen Gegenentwurf zu der auf Aristoteles zurückgehenden Forderung nach der Einheit von Raum, Zeit und Handlung. Erika Fischer-Lichte zufolge stellte sie

„[...] die den Theaterbauten zu Grunde liegende Idee eines festen, stabilen, auf abstrakten, ewigen Regeln gegründeten Raumes in Frage. Sie ersetzte sie durch die Realisierung eines dynamischen, eines performativen Raumes“.⁵⁵⁰

Die Verwandlung der Bühne im Kulissentheater, so Fischer-Lichte weiter, gelte als „Zeichen für die Wandelbarkeit und Vergänglichkeit der irdischen Welt“.⁵⁵¹ Die Wandelbarkeit der Kulissenbühne reflektierte also den Zusammenhang von Welt und Theaterstück auf der Bühne und ermöglichte die Verwendung der *Theatrum mundi*-Metapher.

Das Automatentheater der Orpheus-Grotte in Saint-Germain entstand etwa zeitgleich mit der Entwicklung der Kulissenbühne. Hier wurden unterschiedliche Szenen vor verschiedenen wechselnden Hintergründen vorgeführt. Barbara Rietzsch hat den Zusammenhang zwischen Grottenkunst und Theater untersucht und festgestellt, dass nicht nur die Inszenierungen in den Grotten an das Theater angelehnt seien, sondern auch auf der Theaterbühne Grotten errichtet wurden. Hier sei noch einmal an die Grotte mit der

la vita tutte le attitudini, che le bisognano maravigliosamente; e dopo d'esser rientrata nel cancello si riserra da se stesso. Bellissimo accordo fa un pastore, che se ne sta appresso al fonte ad osservare questa donna, con voltarsi dove occorre, e suona molto graziosamente la cornamusa“. Bernardo Sansone Sgrilli: *Descrizione della regia villa fontane e fabbriche di Pratolino*. Firenze 1742, S. 18. Nach einer mehrere Jahrzehnte anhaltenden weitgehenden Ignoranz des Gartens durch die Großherzöge ist es offenbar Sgrillis Anliegen, die Bauwerke und Automaten in Pratolino wieder ins Gedächtnis zu rufen. Obwohl davon auszugehen ist, dass die Wasserspiele nicht mehr reibungslos funktionierten, beschreibt Sgrilli den Garten, als befände er sich auf dem Höhepunkt seiner Entwicklung.

⁵⁴⁹ Dass sich Aleotti hier auf das antike Automatentheater von Heron von Alexandria bezieht, ist wahrscheinlich. Aleotti übersetzte Herons Schriften ins italienische. Vgl. z. B. Heron 1589.

⁵⁵⁰ Fischer-Lichte 2010, S. 223.

⁵⁵¹ Ebd., S. 224.

Schmiede Vulkans erinnert, die im fünften Intermezzo des Stücks *Il Giudizio di Paride* zu sehen war (Abb. 37).⁵⁵² Das Stück wurde für die Hochzeit von Cosimo de' Medici, dem späteren Großherzog Cosimo II., mit Maria Magdalena von Österreich im Jahr 1608 in Florenz aufgeführt. Als Ausgangspunkt dieser Entwicklung könne gemäß Rietzsch das neu aufkeimende Interesse für die Erfindungen Herons von Alexandria betrachtet werden, die sowohl für das Theater als auch den Gartenraum anwendbar waren.⁵⁵³ Dass eine Verbindung zwischen Bühnenspiel und Grottentheater bestand, wird auch durch den Architekten Joseph Furttentbach markiert. In seinem Reisebericht *Newes Itinerarium Italiae* von 1627 wird sowohl Furttentbachs Interesse für Verwandlungsbühnen als auch für künstliche Grotten deutlich, wobei er letztere mit besonderem Engagement beschreibt. Außerdem lernte er während seines Italienaufenthalts von Giulio Parigi, einem Hofkünstler der Familie de' Medici, Grundlegendes über Bühnenbilder und Bühnenkonstruktionen.⁵⁵⁴ Darüber hinaus ist die Nähe zwischen bewegter Theatermaschinerie und Automateninszenierungen im Gartenraum mit Persönlichkeiten wie Bernardo Buontalenti und Tommaso Francini belegbar, die sowohl verantwortlich für die Grottenautomaten in Pratolino bzw. Pratolino und Saint-Germain waren als auch für das höfische Theater arbeiteten.⁵⁵⁵

Im kleinformatischen Automatentheater der Orpheus-Grotte wurden ähnliche Effekte eingesetzt wie auf der großen Bühne, auch wenn die Umsetzung nicht nur in einem kleineren Maßstab, sondern auch mit einer reduzierten Form der Handlung und mit deutlich geringerem baulichen Aufwand erfolgte.

⁵⁵² Vgl. Blumenthal 1980, S. 53f.

⁵⁵³ Als Beispiel dienen Rietzsch explizit das mechanische Theater und die Grottenbühnen in Saint-Germain und die Grotten der Musen und Pieriden, die Bernardo Buontalenti für das Stück *La contesa tra le Muse e le Pieridi* entworfen hatte, das anlässlich der 1589 stattfindenden Hochzeit Ferdinand de' Medici mit Christina von Lothringen aufgeführt wurde. Vgl. Rietzsch 1987, S. 84ff.

⁵⁵⁴ Vgl. Susanne Grötz: Joseph Furttentbach: ein „architectus universalis“. In: Max Stemshorn u. Susanne Grötz (Hrsg.): *Der Kunst-Garten. Gartenentwürfe von Joseph Furttentbach 1591–1667*. [Katalog zu der Ausstellung *Natur oder Kunst? Der Kunst–Garten. Gartenentwürfe von Joseph Furttentbach (1591–1667)*, 25. April–13. Juni 1999, Stadthaus Ulm]. Ulm 1999, S. 12–29, insbes. S. 14ff.

⁵⁵⁵ Vgl. Rietzsch 1987, S. 84ff.

5.3 Die Veranschaulichung von Macht in der Orpheus-Grotte

In der Orpheus-Grotte erhielt der Orpheus-Automat eine zentrale Position dadurch, dass er von zahlreichen Tieren umgeben war, die sich nach seiner Musik richteten und den Anschein erweckten, als neigten sie sich ihm zu.⁵⁵⁶ Von der Annahme ausgehend, dass Orpheus eine mythologische Repräsentation des zukünftigen Königs war und die Tierfiguren die Untertanen verkörperten, ist zu vermuten, dass die Orpheus-Gruppe das höfische Leben reflektierte, denn hier reagierten die Tiere auf das Spiel des Orpheus, so wie im zeremoniellen Akt die Untertanen auf das ritualisierte Verhalten des Königs reagierten. In dieser Arbeit wird die These aufgestellt, dass in der Orpheus-Szene höfische Interaktion thematisiert und reflektiert wird. Es wird vermutet, dass die Inszenierung die Macht des Königs und seine herausgehobene Stellung auf der Basis seiner Dignität veranschaulichte. Einen Hinweis auf diese Deutung gibt der Berater Ludwigs IV., François-Savinien d'Alquié, der die Bewegung der Tiere als Bezeugung von Respekt gegenüber Orpheus einordnet:

„Man ist so bald nicht hinein gangene als man einen Orphaeum auff seiner Leyr spielend / und seinem Kopff und Leib nach dem Thon seines Instruments bewegend siehet / worüber sich alle Zuseher verwundern müssen: Das wunderbarste ist eine Versammlung von allerhand Thieren / welche von der lieblichen Stimm seiner Leyr eingenommen / und sehr viel Vögel / welche singen. Felsen / Bäume und Graß welches sich zu ihm neyget / ihme ihren Respect zu erweisen [...]“.⁵⁵⁷

Das höfische Leben in Frankreich wie auch an vergleichbaren europäischen Höfen war vor allem durch zeremonielle Akte geprägt. Im Prinzip waren alle alltäglichen Handlungen reglementiert. Wie Monika Schlechte formuliert, wurde jede Lebensäußerung des Königs

⁵⁵⁶ „Orphée avec sa lyre fait sortir toutes sortes de bestes sauvages, qui s'arrestent à l'entour de luy, & les arbres fléchissent & s'inclinent [...]“. Du Verdier 1673, S. 241.

⁵⁵⁷ D'Alquié 1671, S. 609.

„[...] zum Zeichen, zum Signal, das nicht nur als solches im Kommunikationssystem Zeremoniell empfangen wird, sondern das zugleich in der Lage ist, Haltungen, Handlungen und wiederum erneut Signale bei anderen Elementen des Systems in beständig wechselseitiger Aktion und Reaktion auszulösen“.⁵⁵⁸

Diese Orientierung auf den Herrscher und die Reaktionen auf seine geäußerten Zeichen erinnern sehr an die Orpheus-Inszenierung, in der die Bewegungen der Tiere abhängig von der Musik waren.

In seiner Analyse der höfischen Gesellschaft zeigt Norbert Elias, dass die verbale und nonverbale Kommunikation zwischen Mitgliedern des Adels, dem Herrscher und der Höflinge untereinander unablässig analysiert wurde. Er betont den Stellenwert der Kommunikation am Hofe:

„Man betrachtet [vielmehr] innerhalb der höfischen Welt das Individuum immer in seiner gesellschaftlichen Verflochtenheit, *als* Mensch in seiner Beziehung zu anderen. Auch hierin zeigt sich die totale Gesellschaftsgebundenheit des höfischen Menschen. Die Kunst der Menschenbeobachtung aber bezieht sich nicht nur auf den anderen, sondern sie erstreckt sich auch auf den Beobachter selbst. Es entwickelt sich hier eine spezifische Form der Selbstbeobachtung“.⁵⁵⁹

Das Offenlegen zwischenmenschlicher Beziehungen war notwendig, um die Stellung des Einzelnen in der Gunst des Königs zu ermitteln. Letztlich bot das Moment der Menschenbeobachtung die Möglichkeit, die eigene Stellung am Hof festzustellen. Da der Höfling wusste, dass auch *er* unter Beobachtung stand, versuchte er seine Affekte, Interessen und Handlungsmotive hinter beherrschtem Verhalten und kontrollierter Mimik

⁵⁵⁸ Monika Schlechte Kommentar in Julius Bernhard von Rohr: Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der Grossen Herren. Hrsg. von Monika Schlechte. Neudruck d. Ausg. 1733. Weinheim 1990, S. 20.

⁵⁵⁹ Norbert Elias 1996, S. 159, siehe im Folgenden, S 159-177. Zur Kritik an Norbert Elias Giora Sternberg: Status Interaction during the Reign of Louis XIV. Oxford 2014; Jeroen Duindam: Norbert Elias und der frühneuzeitliche Hof. In: Historische Anthropologie 6 (1998) H. 3, S. 370-387; Claudia Opitz (Hg.): Höfische Gesellschaft und Zivilisationsprozess: Norbert Elias' Werk in kulturwissenschaftlicher Perspektive. Köln 2005 u.a.

zu verbergen. Andere zu täuschen und sich selbst zu disziplinieren, gehörte zum Alltag am Hof. Das Handeln, die Gestik und Mimik waren sorgfältig kalkuliert, um die gewünschte Wirkung zu erzielen. Man konkurrierte um Prestigechancen und suchte nach Gelegenheiten, in der Gunst des Herrschers zu steigen. Die Aufgabe des Königs war es, die Spannungsverhältnisse auszubalancieren, befriedend in Konflikte und Intrigen einzugreifen und das Nebeneinander der Konkurrenten zu ermöglichen.⁵⁶⁰

Die besondere Position und ordnende Funktion eines Herrschers fasst Horst Wenzel wie folgt zusammen:

„Der Herr ist [...] nicht der generalisierte Andere, in dem der Einzelne sein Spiegelbild unmittelbar reflektiert findet, sondern der Garant einer differenzierten Ordnung, der mit der Wahrnehmung seiner besonderen *Position jeden an seinen eigenen, immer wieder zu bestätigenden Platz bindet*“.⁵⁶¹

Der Herrscher lebe in dem Bewusstsein, dass sich alle an ihm orientierten und sein Verhalten zum Maßstab nahmen.⁵⁶² Die Ernsthaftigkeit und Genauigkeit, mit der er die zeremoniellen Akte umsetze, diene als Maßstab für alle anderen.

Die Orpheus-Gruppe in Saint-Germain spiegelte die auf den König ausgerichteten höfischen Kommunikationsstrukturen wider. Orpheus musizierte hörbar, bewegte seine Augen, wiegte seinen Kopf und führte den Bogen über sein Instrument. Tiere, Bäume und Felsen reagierten auf sein Spiel, indem sie sich ihm zuwandten, seinem Spiel lauschten und sich wie tanzend wiegten. Seine Musik wirkte auf die Tiere wie ein Zeichen, ein Befehl oder eine Aufforderung, herbeizukommen und sich um ihn herum anzuordnen. Die Aussage Du Verdiers bestätigt dies:

⁵⁶⁰ Vgl. ebd., S. 184f.

⁵⁶¹ Wenzel 2005, S. 32.

⁵⁶² Vgl. ebd., S. 27–32. Dabei ist gemäß Machiavelli nicht von Bedeutung, dass er in jeder Situation rechtmäßig und tugendhaft handelt, sondern den Schein aufrechterhält, dieses zu tun. So fordert Machiavelli zwar generell, dass der Fürst Tugenden wie Treue, Menschlichkeit, Redlichkeit und Frömmigkeit besitzt, wichtiger sei jedoch, diese zur Schau zu tragen und im Fall, dass er die Tugenden nicht besitzt, den Anschein zu vermitteln, dass er sie besäße. Vgl. Niccolò Machiavelli. *Il Principe*. Der Fürst. Hrsg. von Phillip Rippel. Stuttgart 1986 (= Reclams Universal-Bibliothek 1219), S. 138.

„Orphée avec sa lyre fait sortir toutes sortes de bestes sauvages, qui s'arrestent à l'entour de luy, & les arbres fléchissent & s'inclinent [...]“.⁵⁶³

Am Hof neigte man sich dem König zu, wie die Bäume sich Orpheus zuneigten, und stimmte seine Bewegungen auf diesen ab, wie die Tiere ihren Lauf nach der Musik des Orpheus' richteten. Der höfische Alltag besaß große Nähe zur Hauptszene der Orpheus-Grotte. Die konkurrierenden Höflinge waren vergleichbar mit den dargestellten Tieren, die sich in der Natur feindlich gegenüberstanden. Der Herrscher war in der Lage durch sein Verhalten, die Untertanen zu disziplinieren und wurde mit Orpheus parallelisiert, der durch seine Musik Frieden unter den Tieren herstellt. Die Zähmung durch Orpheus lässt sich somit auch als Selbstdarstellung des Herrschers als regulierendes Zentrum deuten. Der Herrscher zeigte sich als unveränderliche Mitte, um die sich die höfische Gesellschaft in harmonischer Einheit anordnete. Er bestimmte und begrenzte die unterschiedlichen und wechselnden Macht- und Statusansprüche und sorgte für ein friedliches Zusammenleben am Hof.

Trotzdem in der Orpheus-Inszenierung die friedliche Herrschaft des Königs auf der Grundlage von Gesetzen thematisiert wurde, ist nicht zu vernachlässigen, dass es auch um die Darstellung seiner Macht über die Untertanen ging. Für die Aufrechterhaltung seiner Machtposition war das Kontrollieren subversiver Kräfte essenziell. Norbert Elias zufolge ist die Unterwürfigkeit der Untertanen die Basis der Macht des Herrschers:

„Des Königs Bedürfnis, seine Macht nicht nur auszuüben, sondern sie auch ständig, zum Teil durch symbolische Akte, demonstrativ unter Beweis zu stellen, sie unablässig im Triumph über andere, in der Unterwürfigkeit von anderen reflektiert zu sehen [...], weist hinter sich auf die Stärke der Spannungen, die er im Schach halten und mit äußerster Wachsamkeit steuern mußte, wenn er selbst die Macht ausüben und bewahren wollte“.⁵⁶⁴

⁵⁶³ Du Verdier 1673, S. 241. Hervorhebungen von Kristina Hering.

⁵⁶⁴ Elias 1969, S. 206. Elias' Untersuchung bezieht sich auf den Hof und die Selbstinszenierung Ludwigs XIV. Mit den *Conversations* der Madeleine de Scudéry lässt sich dieses bestätigen. Sie schreibt, dass die großen Feste am Hof Ludwigs XIV. vor allem dazu dienten, die Grandeur des Königs zu demonstrieren. Vgl. Richard Alewyn: Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste. Berlin 1985, S. 16. Viele der Beobachtungen Elias' sind auf vorangegangene Könige übertragbar, da davon auszugehen ist, dass die Machtinszenierung Ludwigs XIV. der Höhepunkt einer lange Zeit zuvor einsetzenden Entwicklung ist.

Die Schriften zum Zeremoniellwesen, insbesondere des frühen 18. Jahrhunderts, gehen auf die besondere Notwendigkeit der Demonstration von Macht ein. Demnach könne das ungebildete Volk die Macht und Majestät des Königs vor allem an der überschwänglichen und beeindruckenden Prachtentfaltung erkennen. Lediglich durch die sinnliche Darstellung der Macht des Herrschers könne das Volk diese erkennen und, viel wichtiger, auch akzeptieren und sei zur Unterwerfung zu bewegen. Das minutiös ausgearbeitete Hofzeremoniell rückte den König ins Zentrum der Handlungen und führte seine hervorgehobene Stellung deutlich vor Augen. Hier wurde symbolisch die Nähe zwischen christlichem König und Gott thematisiert und den Anwesenden demonstriert, dass er eine „wahre copie“ Gottes sei.⁵⁶⁵ Zur Notwendigkeit der sinnlichen Erfassbarkeit königlicher Majestät schreibt Christian von Wolff:

„Wenn die Unterthanen die Majestät des Königs erkennen sollen, so müssen sie erkennen, daß bey ihm die höchste Gewalt und Macht sey [...] Der gemeine Mann, welcher bloß an den Sinnen hanget, und die Vernunft wenig *gebrauchen* kan, vermag auch nicht zu begreifen, was die Majestät des Königs ist: aber durch die Dinge, so in die Augen fallen und seine übrigen Sinne rühren, bekommt er einen obzwar undeutlichen, doch klaren Begriff von seiner Majestät, oder Macht und Gewalt [...]. Und hieraus erhellet, daß eine ansehnliche Hoff=Staat und die Hoff=Ceremonien nichts überflüssiges, vielweniger etwas tadelhaftes sind“.⁵⁶⁶

⁵⁶⁵ Johann Christian Lünig: *Theatrum ceremoniale historico-politicum* oder historisch- und politischer Schauplatz aller Ceremonien welche bey päbst- und kayser- auch königl. Wahlen und Crönungen, erlangten Chur-Würden [...] beobachtet worden. Bd. 1. Leipzig 1719–1720, S. 5. Julius Bernhard von Rohr teilt diese Ansicht. Vgl. ders. 1990, S. 2. Vgl. auch Andreas Gestrich: *Höfisches Zeremoniell und sinnliches Volk. Die Rechtfertigung des Hofzeremoniells im 17. und frühen 18. Jahrhundert*. In: Berns/Rahn 1995, S. 57–73; Hubert Christian Ehalt: *Zur Funktion des Zeremoniells im Absolutismus*. In: August Buck (Hrsg.): *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert. Vorträge und Referate gehalten anlässlich des Kongresses des Wolfenbütteler Arbeitskreises für Renaissanceforschung und des Internationalen Arbeitskreises für Barockliteratur in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel vom 4.–8. September 1979*. Hamburg 1981, S. 411–419.

⁵⁶⁶ Vgl. Christian von Wolff: *Vernünfftige Gedancken von dem gesellschaftlichen Leben der Menschen und insonderheit dem Gemeinen Wesen*. In: ders.: *Gesammelte Werke*. Hrsg. Von J. École et al. Nachdr. d. 4. Aufl. Frankfurt u. Leipzig 1736. Hildesheim. S. 504ff.

Automateninszenierungen, wie sie bei festlichen Einzügen französischer Könige und in den aufwändig gestalteten Grotten Saint-Germains zu sehen waren, trugen in besonderer Weise zur Prachtentfaltung und Machtdemonstration bei. Susanne Friedes Untersuchung der Funktion der Automatenfiguren in französischen Romanen des Mittelalters, wie z. B. dem *Roman de Thèbes* und dem *Roman de Troie*, stützt diese Einschätzung.⁵⁶⁷ Friede stellt fest, dass die Automaten auf die Macht ihrer Besitzer verwiesen:

„Allen genannten Automaten ist gemeinsam, dass sie durch ihre Pracht und ihre Kunstfertigkeit die Macht desjenigen verkörpern, auf dessen Gebäude oder Wagen sie angebracht sind“.⁵⁶⁸

Auch auf einer anderen Ebene erfolgte eine Machtdemonstration durch die Automaten. Die Insignien, mit denen die Automaten ausgestattet wurden, kennzeichneten sie als symbolische Stellvertreter der königlichen Familie. Die sinnliche Erfassbarkeit königlicher Macht durch eben solche Zeichen nahm Louis Marin in den Blick – wenn er auch die Stellvertreterfunktion von Automaten nicht berücksichtigte. Ein zentraler Effekt der symbolischen Repräsentation war, so Marin, die Konstituierung, Autorisierung und Legitimation der Macht des Repräsentierten durch die Reproduktion der Qualifikationen, Rechtfertigungen und Titel, auf denen die Macht des Herrschers oder der herrschenden Institution begründet war.⁵⁶⁹ In Anlehnung an Blaise Pascal geht Louis Marin davon aus, dass institutionalisierte Macht nicht durch Anwendung von Gewalt spürbar gemacht werden musste, um wahrgenommen und anerkannt zu werden.⁵⁷⁰ Vielmehr besaß der Herrscher das institutionalisierte Recht und das Potenzial, Gewalt auszuüben. Das Vermögen zur Gewaltausübung wurde durch verschiedene Zeichen demonstriert, „die, damit die Gewalt *geglaubt* wird, bloß *gesehen* werden müssen“.⁵⁷¹ Wichtige Zeichen dieser

⁵⁶⁷ Vgl. Susanne Friede: Zur Funktion des Automaten in französischen Texten des 12. Jahrhunderts. In: Cerstin Bauer-Funke u. Gisela Febel: Der automatisierte Körper. Literarische Visionen des künstlichen Menschen vom Mittelalter bis zum 21. Jahrhundert. Berlin 2005 (= Body, sign, culture 17), S. 15–25.

⁵⁶⁸ Ebd. S. 18.

⁵⁶⁹ Vgl. Marin 2005, S. 12.

⁵⁷⁰ Zum Machtdiskurs und den Zeichen der Stärke eines Herrschers vgl. Blaise Pascal: *Pensée*. Hrsg. von Louis LaFuma. 2. Aufl. Paris 1956, S. 95–316. Marin bezieht sich auf unterschiedliche Passagen der *Pensée*. Vgl. Marin 2005, S. 29–63.

⁵⁷¹ Ebd., S. 13.

Demonstration waren die Insignien des Königs, die ihre Botschaft auch als Beigabe eines Herrschers auf Porträts vermittelten. Es konnte sich aber auch um Symbole handeln, um Allegorien oder Personifikationen, die die Qualitäten und die Größe des Herrschers bezeugten. Ebendies trifft auch für die Installationen von Saint-Germain zu. Die mythologischen Figuren, Personifikationen und nachgebildeten Insignien der Stellvertreter der königlichen Familie sind im Anschluss an Marin als Zeichen zu bewerten, die die herrschaftliche Macht des Königs demonstrierten. Durch die Parallelisierung von König und mythologischem Gott wurde die Macht des Herrschers nicht nur veranschaulicht, sondern erhielt auch etwas Geheimnisvolles und Übernatürliches.

Doch auch ohne den mythologische Kontext wurde die Macht des Herrschers als etwas Geheimnisvolles verstanden, da sie auf seiner *Dignitas* beruhte.⁵⁷² Da die *Dignitas* des Herrschers eine der wichtigsten Grundlagen seiner Macht und Herrscherlegitimation bildete, bestand die Notwendigkeit, diese für alle wahrnehmbar zur Darstellung zu bringen. Die Sichtbarmachung des politischen Körpers und der *Dignitas* erfolgte auf verschiedene Weise – am deutlichsten durch seine Insignien. Wie Christian Horn bemerkt, war allgemeines Ziel theatraler Aufführungen – handelte es sich um Bühnenspiele, höfische Feste, Turniere oder herrschaftliche Einzüge –, die *Dignitas* des Herrschers zur Erscheinung zu bringen.⁵⁷³ Auch im Zeremoniell und bei öffentlichen Auftritten des Herrschers habe das Ziel im Vordergrund gestanden, dieses Unsichtbare für die höfische Gesellschaft, das Volk und die Feinde erfahrbar zu machen. Das Volk sollte seine Omnipotenz akzeptieren und bestätigen:

„Sollen die Unterthanen die Majestät des Königes erkennen, so müssen sie begreifen, daß bey ihm die höchste Gewalt und Macht sey [...]“,

so schreibt der Verfasser staats-theoretischer Schriften Veit Ludwig von Seckendorff.⁵⁷⁴

⁵⁷² Vgl. Kantorowicz 1990, S. 381–443; Giesey 1993, S. 86ff. und Ginzburg 1999.

⁵⁷³ Vgl. Horn 2004, S. 53.

⁵⁷⁴ Veit Ludwig von Seckendorff: Additiones oder Zugaben und Erleuterungen zu dem Tractat des teutschen Fürstenstaats. Frankfurt 1665. Hrsg. von Ludwig Fertig. Glashütten im Taunus 1976, S. 184.

Diese Aussage kann auf die mit den königlichen Insignien ausgestatteten Automaten übertragen werden. Sie erinnerten den Betrachter an die Macht des Königs, die auf seiner *Dignitas* beruhte.

Noch ein weiterer Aspekt der Automateninstallationen zeigt die Bedeutung, die dem Geheimnisvollen bei der Machtdemonstration des Königs zuteilwurde. Der Ursprung der Bewegung der Automatenfiguren, wurde als etwas Rätselhaftes inszeniert und mit der Macht des Herrschers in Beziehung gesetzt. Die Automaten sollten den Besucher nicht einfach unterhalten, sondern es sollte in ihm Staunen und Bewunderung für den Erbauer des Gartens ausgelöst werden.⁵⁷⁵ Das zentrale Ziel, im Zuschauer Verwunderung und Staunen auszulösen, geriet in zeitgenössischen Reiseberichten zum Topos. Über die Orpheus-Gruppe schreibt d' Alquié:

„Man ist so bald nicht hinein gangene als man einen Orphaeum auff seiner Leyr spielend / und seinem Kopff und Leib nach dem Thon seines Instruments bewegend siehet / worüber sich alle Zuseher verwundern müssen: Das wunderbarste ist eine Versammlung von allerhand Thieren / welche von der lieblichen Stimm seiner Leyr eingenommen“.⁵⁷⁶

Über das Automatentheater bemerkt er:

„Dieses Werck ist so wohl gemacht / daß man es vor ein Wunder=Werck der Kunst hält“.⁵⁷⁷

Georg von Kranitz Wertheim bezeichnet die künstlichen Regenbogen, die im Park der Villa d' Este durch Wassernebel und Sonnenlicht erzeugt werden, als Wunder:

„Weiters gehet / so sehet ihr zween herrliche viereckete Gemewer wie Kasten / darinnen viel guter Fisch / auch seyn lebendige Schwanen darinn / so haben die Kasten auff den Seyten Röhren die spritzen gegen einander /

⁵⁷⁵ Vgl. Gabriele Uerscheln: „Wunder dem Anblick“ – Der Traum vom Schweigen der Organe. In: Uerscheln/ Schneider 2008, S. 59–73, hier S. 64.

⁵⁷⁶ D' Alquié 1671, S. 609.

⁵⁷⁷Ebd., S. 610.

vnd wann die Sonn darein scheidt / so geben dieselbigen Röhren vnd Wasser / einen natürlichen Regenbogen / wann es gleich ein Plawer und heittrer Himmel ist / daß ein grausam wunder ist / der es siehet/ der schwüre tausent Eyd / es wer ein natürlicher Regenbogen / unangesehen daß es Heittr Wetter ist“.⁵⁷⁸

Darüber hinaus wurde die Prachtentfaltung, die Christian von Wolff als „Dinge, so in die Augen fallen und seine übrigen Sinne rühren“ und die „Majestät, oder Macht und Gewalt“ des Herrschers zeigen sollten, in der aufwändigen Ausgestaltung der Grotten sichtbar.⁵⁷⁹ Hieronymus Welsch fasst die Ausstattung wie folgt zusammen:

„Es seyn alle dise Gewölber von wunderlichen Steinen / Meer=
Gewächsen / Schnecken / Muscheln / Perlmutter / und dergleichen
seltsamen Sachen auff das aller künstlichste und zierlichste angefüllt“.⁵⁸⁰

Die Beschreibung der Neptun-Grotte von Thomas Platter zeugt von einer echten Faszination:

„Auf der rechten seite fuhret man uns in ein gewelb oder grotta, darinnen mancherley schöne wasserwerck gantz kunstlich angerichtet, dergleichen ich zavor mein tag nie gesehen. Sie wahre an den wänden und oben an dem gewölb von gefloßnem bergstein, welche zum theil auß dem meer zum theil auß den bergwercken dahin gebracht sindt worden, überzogen, darzwischen mit mancherley meermuschlen, seltsamen schnecken, corallen, zincken unndt andern schönen gestein verstedet (sic); gibt darzu überall, so es angerichtet wirdt, wasser auß den felsen unndt allerley bildtwerck, so gar kunstlich darinnen versetzt ist, daß es alles gantz wildt unndt seltsam zesehen“.⁵⁸¹

⁵⁷⁸ Georg von Kranitz Wertheim: *Delitiae Italiae* [...]. Frankfurt a. M. 1666, S. 177.

⁵⁷⁹ Wolff 1975, S. 504.

⁵⁸⁰ Welsch 1664, S. 339.

⁵⁸¹ Platter 1968, Bd. 2, S. 890.

Sowohl die Pracht in den Grotten als auch die Choreographie der sich bewegenden und musizierenden Automaten selbst faszinierten also die Besucher. Das Staunen wurde noch dadurch gesteigert, dass der gewöhnliche Zuschauer von der technischen Funktionsweise der Apparaturen keine genauen Kenntnisse besaß. Das Manuskript, das der württembergische Hofbaumeister Heinrich Schickhardt für die Beschreibung der Italienreise des Herzogs Friedrich von Württemberg verfasste, gewährt einen Einblick in die technischen Vorrichtungen, die die Automaten im Park der Villa Medicea von Pratolino antrieb.⁵⁸² Schickhardt fertigte mehrere Zeichnungen an, in denen er sich mit den Antriebsmechanismen der Figuren auseinandersetzte. Es ist vorstellbar, dass den Besuchern von Saint-Germain während der Führung durch die Grotten ein Blick auf die Mechanik gewährt wurde, die die Installationen antrieb. Dafür sprechen die Wandöffnungen zu den Seiten der Hauptszene auf den Stichen der Neptun- und Orgel-Grotte, die Abraham Bosse anfertigte (Abb. 2 und 5) und die zu der verborgenen Mechanik führen dürften. Möglich ist, dass die Besuchern während der Führung diese Räume betraten und ihnen die Maschinen und die Wasserorgel im Nebenraum gezeigt wurden. Dies musste jedoch nicht bedeuten, dass den Gästen des Gartens die Mechanismen erklärt wurden bzw. diese zwar erklärt, jedoch nicht unbedingt verstanden worden sind. Es ist zu vermuten, dass die Vorführung der Maschinen, die die Automaten in Bewegung versetzten und zum Musizieren brachten, gar nicht beabsichtigte, den Besuchern die Funktionsweise verständlich zu machen. Gestützt werden kann die Vermutung durch den Schluss, den Steffen Bogen aus seiner Untersuchung von Maschinenbüchern der Frühen Neuzeit zieht.⁵⁸³ Mathematiker und Ingenieure wie Jacques Besson, Agostino Ramelli oder Salomon de Caus behandelten in ihren technischen Schaubüchern Maschinen und Vorrichtungen zur Arbeitserleichterung, zur Kriegsführung sowie Automaten, die der Unterhaltung des Publikums dienen sollten.⁵⁸⁴ Reich bebildert stellte das sogenannte *Theatrum*

⁵⁸² Vgl. Heinrich Schickhardt: Manuskript des Reisetagebuchs von Italien 1599 bis 1600. Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Cod. Hist. 4 148b, fol. 52r, 52v, 53r, 54v und ders. 1603, fol. 50r–52v. Die Zeichnungen im Manuskript wurden nicht abgedruckt.

⁵⁸³ Vgl. Steffen Bogen: Gezeichnete Automaten: Anleitung zur List oder Analyse des Lebendigen. In: Pfisterer/Zimmermann 2005, S. 115–146

⁵⁸⁴ Vgl. Jacques Besson: *Theatrum instrumentorum et machinarum* [...]. Lvgdvni 1578; Agostino Ramelli: *Le diverse et artificiose machine del capitano Agostino Ramelli dal Ponte della Tresia ingegniero del christianissimo re di Francia et di Pollonia*. Parigi 1588. Parigi 1588 und de Caus 1977.

machinarum so unterschiedliche Dinge wie Mühlen, Hebevorrichtungen, Bratenwender, Feuerspritzen, Katapulte und Brunnen mit trinkenden Schwänen vor. Dabei wurden Erfindungen aus der Antike kompiliert und eigene Konstruktionen der Ingenieure vorgestellt und beschrieben, wobei oftmals ein Querschnitt durch die Maschine einen Blick ins Innere und damit auf den technischen Aufbau ermöglichte (Abb. 53). Wird hier zunächst der Anschein erweckt, als solle eine Anleitung zum Nachbau gegeben werden, so vermutet Steffen Bogen vielmehr, dass die Autoren durch das Verbergen wichtiger Details eben gerade nicht über die Funktionsweise der Automaten und Maschinen aufklären wollten.⁵⁸⁵ Außerdem wurden Maße und Proportionen der Bauteile nicht angegeben, sodass ein Nachbau der Maschinen nicht ohne Weiteres gelingen konnte. Die Leser wurden, so Bogen, nur vordergründig aufgeklärt, wobei ihr Unwissen bewusst aufrechterhalten werden sollte. Das eigentliche Ziel der Illustrationen sei es gewesen, das Staunen der Besucher angesichts dieser Erfindungen zu steigern.

Doch warum war es von Bedeutung, den Rezipienten bei der Betrachtung von unterhaltsamen Maschinen in Staunen zu versetzen? Wie Erika Fischer-Lichte für das frühneuzeitliche Kulissentheater feststellt, diente das Hervorrufen von Staunen der Zurschaustellung der Macht des Herrschers.⁵⁸⁶ Mit seiner ständig wechselnden Verwandlung des Schauplatzes und aufwändigen Maschinerie konnten im Bühnentheater beeindruckende Simulationen von Feuersbrünsten, Vulkanausbrüchen, Überschwemmungen, Unwettern und anderen Erscheinungen ermöglicht werden. Als Beispiel sei Gian Lorenzo Berninis Aufführung des Stücks *Fontana di Trevi* genannt, die 1638, ein Jahr nachdem der Tiber über seine Ufer getreten war und die Straßen und Plätze Roms überschwemmt hatte, stattfand. Auf der Bühne wurde gezeigt, wie die Häuser Roms einstürzten und die Schauspieler unter sich begruben. Langsam stieg auf der Bühne echtes Wasser an und als der Damm, der das Wasser auf der Bühne hielt, brach, fühlten sich die Zuschauer der ersten Reihen derart bedroht, dass sie entsetzt flüchteten. Jedoch wurde ein weiterer Damm aus dem Bühnenboden gefahren, der die Überflutung des

⁵⁸⁵ Vgl. Bogen 2005.

⁵⁸⁶ Vgl. Erika Fischer-Lichte: Repräsentation und Erregung von Affekten. Zu Techniken der Schauspielkunst und der Theatermaschinerie im 17. Jahrhundert. In: Horst Bredekamp, Christiane Kruse u. Pablo Schneider (Hrsg.): *Imagination und Repräsentation. Zwei Bildsphären der Frühen Neuzeit*. München 2010, S. 219–233.

Zuschauerraums verhinderte.⁵⁸⁷ Die Effekte beeindruckten die Zuschauer zutiefst, wobei Fischer-Lichte davon ausgeht, dass sie hinter den künstlich erzeugten Erscheinungen und Naturgewalten magische Kräfte vermuten mussten:

„Es schien, als wenn dabei geheimnisvolle, wenn nicht gar magische Kräfte am Werk waren, die nicht von einem gewöhnlichen Menschen entfesselt und kontrolliert werden konnten. Wer auch immer im Stande war, derartige Verwandlungen geschehen zu lassen, musste über mehr als nur menschliche Kräfte verfügen. Letztlich war es allein der Fürst, dem solche Macht zugetraut und zugesprochen werden konnte“.⁵⁸⁸

Fischer-Lichte zufolge erschienen diese Effekte dem Zuschauer als von Menschen gemachte Wunder. Es sei aber nicht der Ingenieur, der als Verursacher dieser Wunder verehrt wurde, sondern der Fürst, an dessen Hof die Inszenierung stattfand.

Christian Horn sieht in der Vorführung staunenswerter Erfindungen eine Machtdemonstration des Herrschers. In seiner Untersuchung berücksichtigt er höfische Feste, Feuerwerke und herrscherliche Einzüge. Wie Christian Horn feststellt, galt der Herrscher als Urheber dieser Spektakel, die zur Demonstration und dem Beweis seiner Macht dienten. Dabei sei von großer Bedeutung gewesen, dass die von Menschen gemachten Wunder auch als solche wahrgenommen und nicht der göttlichen Wirkkraft zugeschrieben wurden, die sich in Naturphänomenen wie Gewittern oder dem Entstehen von Regenbogen offenbarte. Um überhaupt als Wunder zu gelten, durfte der Ursprung der Phänomene nicht entschlüsselt werden. Christian Horn formuliert:

„Die Gratwanderung, die es zurückzulegen galt, war somit die, das Schauspiel so anzulegen, dass seine Gesetze geheim bleiben konnten, dass seine letzte Ursache – die Macht des Herrschers – jedoch deutlich in Erscheinung trat“.⁵⁸⁹

⁵⁸⁷ Vgl. ebd. S. 222f.

⁵⁸⁸ Ebd., S. 225.

⁵⁸⁹ Horn 2004, S. 106.

Auf Grundlage dieser Untersuchungen ist die Orpheus-Inszenierung in ihrem Bestreben zu berücksichtigen, die Dignität des Königs zur Erscheinung zu bringen. Durch die Prachtentfaltung in den Grotten und den geheimnisvollen Erfindungen wurde Staunen bei den Betrachtern hervorgerufen. Hier waren von Menschen gemachte Wunder zu sehen, die mit den Apparaten im höfischen Festwesen und Theater vergleichbar waren. Der König galt als Urheber dieser Wunder und demonstrierte seine Omnipotenz, die er dadurch erlangt hatte, dass er von Gott auserwählt wurde. Seine Dignität, auf der seine Macht beruhte, konnte auch in der Betrachtung der Grottenautomaten erkannt werden.

Das Geheimnisvolle der herrscherlichen Macht wurde auch in den Automaten und Maschinen selbst reflektiert. Die Figuren, die durch die Wasserkraft, die im Verborgenen wirkte, zur Bewegung und zum Stillstand veranlasst wurden, waren auf metaphorischer Ebene vergleichbar mit den Untertanen, die auf die Macht des Herrschers reagierten: So wie die Grottenautomaten sich der Wasserkraft nicht widersetzen konnten, so wurde durch die prachtvolle Machtinszenierung der Affekt des Staunens evoziert. Die Reisenden aus Frankreich und Europa waren gleichermaßen dieser Wirkung ausgesetzt. Die Grotten mit Automaten waren also ein Ort, an dem die Macht des Herrschers nicht nur auf seine Untertanen wirkte, sondern ebenso auf Herrscher und Könige anderer Länder. Für diesen kurzen Moment des Staunens, war der französische König der höchste König Europas.

6 Die Herstellung und Sicherung der Staatsharmonie

Die Untertanen zur Akzeptanz der Staatsordnung und Autorität des Königs zu bewegen, war offenbar ein zentrales Ziel der Grotteninstallationen Saint-Germains. Darüber hinaus wurde in den Grotten die Vorstellung von einer Staatsharmonie reflektiert, die von der kosmischen Harmonie abhängt und durch irdische Musik verbreitet wird. Die Analogiebildung zwischen Mikro- und Makrokosmos konzentriert sich hierbei auf die Bedeutung der Musik erzeugenden Automaten. Obgleich nicht bekannt ist, welche Stücke die Wasserorgeln in Saint-Germain spielten, erscheint es wahrscheinlich, dass die Musik hier genutzt wurde, um die Haltung der Untertanen gegenüber ihrer gesellschaftlichen Position zu verbessern und zu fördern und die Machtposition des Königs anzuerkennen. Im Folgenden soll gezeigt werden, inwiefern die mechanisch hergestellte Musik im Garten Heinrichs IV. die kosmische Harmonie widerspiegeln und auf die Untertanen übertragen sollte.

6.1 Zur Metaphorik der Weltharmonie

Die Metaphorik der Weltharmonie geht auf die pythagoreische und von Platon weitergeführte Vorstellung zurück, dass es ein Zahlensystem gibt, auf dem die Ordnung des Kosmos beruht und das Verbindlichkeit für die Welt und alles in ihr Befindliche besitzt.⁵⁹⁰

Pythagoras zufolge werde das Wesen der Welt durch ausgewogene Proportionen oder mathematische Harmonie bestimmt.⁵⁹¹ Der Mensch solle sich der Aufgabe stellen, das Geheimnis der Harmonie der Welt durch die Beschäftigung mit Arithmetik, Astronomie und Musik zu erforschen und zu enträtseln. Das Lebensziel des Menschen sei es, die

⁵⁹⁰ Vgl. Yates 1947, S. 36–42 und 239–274 und Platon: Timaios. In: sämtliche Werke. Bd. 3. Berlin 1940, S. 113ff.

⁵⁹¹ Vgl. im Folgenden Schavernoeh 1981, S. 36f.

Übereinstimmung mit dem göttlichen Willen und der Weltordnung zu erreichen, was bedeutet, dass Körper und Seele in Einklang mit der Weltharmonie gebracht werden sollen. Zu diesem Zweck solle der Körper durch eine gleichmäßige sowie züchtige Lebensweise und die Seele durch Musik sowie die Beschäftigung mit Philosophie gereinigt werden. Die irdische, akustisch wahrnehmbare Musik wurde als Abglanz der Weltharmonie betrachtet, da auch sie sich nach mathematischen Prinzipien richte. Die menschliche Seele sei göttlicher Herkunft und durch einen Sturz in diese Welt gekommen. Pythagoras zufolge sei sie in der Lage, die göttliche Harmonie wahrzunehmen und in sie einzustimmen.

Platon greift die Ideen von Pythagoras auf.⁵⁹² Ihm zufolge habe sich die Seele, bevor sie auf die Erde gekommen sei, im Einklang mit der göttlichen Harmonie der Planetenbewegungen befunden. Durch den Sturz auf die Erde sei sie aus der göttlichen Ordnung gefallen und versuche nun, sich wieder in diese einzufügen. Die Götter hätten den Menschen das Gehör zur Wahrnehmung der himmlischen Harmonie geschenkt, damit die menschliche Seele wieder in Einklang mit dieser gerate. Werde die himmlische Harmonie erkannt und gelte beim Komponieren von Musik als Orientierung, so entstehe auch Harmonie in der irdischen Musik. Platon zufolge repräsentiere das harmonische Zusammenspiel von Instrumenten und Gesang sowie der klaren Regeln folgende Tanz die ideale kosmische Ordnung.

Bezugnehmend auf das antike Verständnis wurde in der Frühen Neuzeit die Metapher der Weltharmonie weitergeführt. Charles Sorel, Autor wissenschaftlicher, historischer und religiöser Texte, schreibt in den *Science universelle*:

„Cette Musique de l'Univers n'est pas seulement pour les corps celestes, mais pour les Elemens et pour tous les corps meslez tant vegetatifs que sensitifs, et pour toutes les parties du corps de l'Homme, et l'on y comprend aussi les Ames et les Intelligences separées, dont l'on establit les proportions selon la distinctions [sic] de leurs proprieté, tellement que l'on

⁵⁹² Vgl. im Folgenden ebd., S. 72f.

en forme une Science qui est apellée l' Harmonie du monde ou L' Harmonie
Universelle“.⁵⁹³

Darauf, dass auch in Saint-Germain die Vorstellung von der Weltharmonie zum Tragen kam, verweist die Beschreibung der *Grotte des Flambeaux* von Johann Heinrich Schöndörffer:

„Auch siehet man allhier die 12. Himmlischen Zeichen / ihren Lauff nach der
Music haltend [...]“.⁵⁹⁴

Wahrscheinlich war hier eine Darstellung der zwölf Tierkreiszeichen gemeint, die sich beim Klang der Musik der Wasserorgel entlang der Himmelsphäre bewegten. Allerdings lässt sich nicht sagen, wo sich die Darstellung befand.

Die Vorstellung von einer kosmischen Harmonie kommt unter anderem in Metaphern zum Tragen, in denen Gott auf der Weltenorgel oder einem Saiteninstrument spielt. Diese Bildsprache ist bei der Berücksichtigung von Automaten in Gärten besonders interessant, da Wasserorgelmusik und Darstellungen von Apoll bzw. Orpheus, der ein Saiteninstrument spielt, sehr verbreitet waren. Modelle wie die Weltorgel oder das Weltenmonochord dienten dazu, den metaphorischen Zusammenhang der *Musica mundana* bzw. *Musica divina* mit dem menschlichen Mikrokosmos zu veranschaulichen.⁵⁹⁵

Der englische Arzt, Theosoph und Schriftsteller Robert Fludd beschreibt das Weltenmonochord im Kapitel *Musica mundana* im ersten Buch seines zweibändigen Werks *Utriusque cosmi* (Abb. 16).⁵⁹⁶ Es handelt sich hierbei um ein Monochord in Form eines Streichinstrumentenhalses, über den eine starke, gedrehte Saite verläuft. Aus einer Wolke

⁵⁹³ Charles Sorel: *La science universelle*. Bd. 4. *La perfection de l'âme*. Paris 1644, S. 89. Zitiert nach MacGowan 1979b, S. 19.

⁵⁹⁴ Schöndörffer 1674, S. 405.

⁵⁹⁵ Vgl. Boenicke 2007.

⁵⁹⁶ Vgl. Fludd 1617–1619. Fludd stützt sich wesentlich auf Boethius, für den die Musik in den mathematischen Künsten, im kosmischen Gefüge der Welt und dem Kosmos eine zentrale Rolle spielt. Boethius wiederum beruft sich auf den antiken, vor allem pythagoreisch-platonischen Musikbegriff. Vgl. Anicius Manlius Toquatus Severinus Boethius: *Anicii Manlii Torquati Severini Boetii de institutione arithmetica libri duo. De institutione musica libri quinque* [...]. Hrsg. von Gottfried Friedlein. Lipsiae 1867 (= *Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum Teubneriana*. [S.r.]).

ragt die Hand Gottes hervor, der die Saite stimmt. Im Konzept des Weltenmonochords sind musiktheoretische Überlegungen und christliches Weltbild miteinander verwoben, sodass irdische und himmlische Phänomene musikalisch abgebildet werden. Der Steg des Monochords zeigt, dass die vier Elemente und die Planeten, die den Erden- und Himmelskreis darstellen, Oktaven zugeordnet werden können. Es sollte bewiesen werden, dass sich die Gesetzmäßigkeiten der Musik analog zu den Gesetzmäßigkeiten von Welt und Kosmos verhalten, wobei Gott als Urheber der Sphärenharmonie auftritt. Außerdem zeigt das Schema die Nähe der Vorstellung der Sphärenharmonie zum christlich-wissenschaftlichen Weltbild.⁵⁹⁷

Athanasius Kircher verwendet die Weltorgelallegorie, die er im zehnten Buch der *Musurgia universalis* als Kupferstich abdrucken ließ (Abb. 17). Die dargestellte Orgel zeigt das göttliche Wirken und die göttliche Schöpfung. Gott selbst fungiert als Organist, jedoch ist er als solcher nicht dargestellt. Die sechs Tage der Schöpfung sind in den sechs Orgelregistern und den ihnen zugeordneten Emblemen wiedergegeben: die Scheidung von Licht und Finsternis, die Erschaffung der Gestirne, die Scheidung von Land und Meer bis hin zum ersten Menschenpaar. Der sechste Tag der Schöpfungslegende, an dem der Mensch geschaffen wurde, wird als Übergang vom Makrokosmos zum Mikrokosmos bezeichnet. Der Mensch selbst ist hier der Mikrokosmos, die „kleine Welt“, die die in der „großen Welt“ vorhandenen Proportionen widerspiegelt. Die Schöpfung Gottes wird gezeigt als Harmonie der Welt, während die Orgel als reales Instrument auf der Erde die göttliche Weisheit verkündet.⁵⁹⁸ Wie Birgit Franke feststellt, war

„[...] Orgelbaukunst nach antikem Vorbild [...] einer der Höhepunkte der in den frühneuzeitlichen Gärten präsentierten Automatenkunst. Bereits in der Antike zählte die Wasserorgel zu den höchsten sinnlichen Genüssen“.⁵⁹⁹

⁵⁹⁷ Vgl. Dieter Gutknecht: Komponierschemata und „Musikmaschinen“ in einigen Theoretica des frühen 17. Jahrhunderts. In: Schmuhl 2006, S. 29–47, insbes. S. 30–32 u. S. 47.

⁵⁹⁸ Vgl. Boenicke 2007, S. 99–102.

⁵⁹⁹ Franke 2003, S. 261f.

Der Bau des kostspieligen und komplizierten Instruments verlangte besonderes Wissen und Geschick auf den Gebieten der Mechanik und Musik.⁶⁰⁰ Ein Fürst, der eine Wasserorgel besaß, demonstrierte seinen Reichtum und seine Kennerschaft. Die Bedeutung der Wasserorgel zur Demonstration göttlichen Wirkens und göttlicher Weisheit ließ sich auf den Fürsten übertragen, denn die Harmonie der Melodie, die auf die Sphärenmusik verwies, konnte auch auf die friedliche Herrschaft des Fürsten angewandt werden.⁶⁰¹

Im letzten Buch der *Musurgia universalis* verwendet Athanasius Kircher ebenfalls musikalische Sinnbilder. Auf dem Titelkupper des zweiten Bands ist eine Lyra spielende Figur zu sehen, die in der Sockelinschrift als Apoll bezeichnet wird, der hier die *Cythara mundana* spiele (Abb. 65). Der Umstand, dass der Höllenhund Cerberus die Figur begleitet, verweist auf die Vermischung der Ikonografie von Apoll und Orpheus im späten 16. und 17. Jahrhundert.⁶⁰² Christina Boenicke macht darauf aufmerksam, dass der inhaltliche Kontext dafür spricht, dass es sich bei der Statue um Orpheus und nicht um Apoll handelt.⁶⁰³ Sowohl Orpheus als auch Apoll werden als Musiker gesehen, die in der Lage sind, die Harmonie des Kosmos' auf den Menschen zu übertragen, wobei gemäß Boenicke

„[...] Orpheus als Prototyp eines göttlich inspirierten Dichter-Musikers [...] die Welt des Makrokosmos mit der des menschlichen Mikrokosmos [verbindet]“.⁶⁰⁴

Dadurch, dass Kircher das Saiteninstrument des Apolls bzw. Orpheus als *Cythara mundana* bezeichnet, nimmt er Bezug hierauf. Kircher spielt auf die Vorstellung an, dass

⁶⁰⁰ Zur Funktionsweise und zum Aufbau einer Wasserorgel vgl. Vitruv 1964, S. 491–495; Heron 1589 A, 42; Schickhardt 1603, fol. 53r und de Caus 1977, Buch 1, Problema 28–34.

⁶⁰¹ Vgl. Astrid Schürmann: Griechische Mechanik und antike Gesellschaft. Studien zur staatlichen Förderung einer technischen Wissenschaft. Stuttgart 1991 (= Boethius 27), S. 201–210.

⁶⁰² Vgl. Christian Kaden: Abschied von der Harmonie der Welt. Zur Genese des neuzeitlichen Musikbegriffs. In: Wolfgang Lipp u. Robert Reichardt (Hrsg.): Gesellschaft und Musik. Wege zur Musiksoziologie. [Festgabe für Robert H. Reichardt zum 65. Geburtstag]. Berlin 1992, S. 27–54, hier S. 38f.

⁶⁰³ Vgl. Boenicke 2007, S. 96f.

⁶⁰⁴ Ebd., S. 96f.

Apoll bzw. Orpheus in der Lage sind, die Sphärenharmonie auf die Erde zu bringen und auf die menschliche Seele zu übertragen. Das Instrument des mythischen Musikers wird dadurch mit dem von Gott gespielten Monochord vergleichbar, der von Fludd als Metapher für die ordnende Hand Gottes verwendet wird.

Auch der Ingenieur Salomon de Caus, der für die Entwürfe zahlreicher Automaten und Wasserspiele bekannt war, tradiert in den 1614 erschienenen *Institution harmonique* die Analogie von Mikro- und Makrokosmos.⁶⁰⁵ Neben musiktheoretischen Überlegungen und Kompositionsanleitungen kommt er auf die göttliche Schöpfung zu sprechen, die wesentlich von Bewegungen, Intervallen und aufeinander abgestimmten Proportionen bestimmt und hierin der menschlichen Musik ähnlich sei.⁶⁰⁶ Auch de Caus geht von einer Analogie zwischen der göttlichen Sphärenharmonie und der menschlichen Musik aus, wobei seine Überlegungen auf der Vorstellung der musikalischen Hörbarmachung der harmonischen Proportionen des von Gott geschaffenen Universums basieren. Ebenso wie Gott in seiner Schöpfung soll auch der Mensch um das harmonische Zusammenspiel seiner musikalischen Kompositionen bemüht sein. De Caus zieht am Beispiel der Musik einen Vergleich zwischen himmlischer Schöpfung und menschlicher Komposition auf der Ebene der Bewegung und Proportion. Dass sich gerade de Caus als einer der bedeutendsten Automatenbauer und Autor von Maschinenbüchern auf die Vorstellung einer Analogie zwischen Mikro- und Makrokosmos unter Rücksichtnahme auf die Musik bezieht, lässt vermuten, dass in den Gärten mit Automaten, die um 1600 entstanden, eine Auseinandersetzung mit dieser Thematik stattfand.

Mit Blick auf den Neoplatoniker Marsilio Ficino soll die Bedeutung von Apoll und Orpheus als zentrale Figuren in der Analogiebildung zwischen göttlicher und menschlicher Schöpfung mit Bezugnahme auf Musikmetaphern verdeutlicht werden. Ficino wurde in seinen Überlegungen zur Weltharmonie sowohl von der orphischen Dichtung – als deren Autor Orpheus selbst betrachtet wurde – als auch von der antiken Mythologie

⁶⁰⁵ Vgl. Salomon de Caus: *Institution harmonique, divisée en deux parties*. En la premiere sont monstrées les proportions des interualles harmoniques, et en la deuxiesme les compositions dicelles. Francfort 1615, S. 1–13.

⁶⁰⁶ Beispielsweise schreibt er über die Sonne, dass sie einer bestimmten Bahn um die Erde folgt, dadurch den Rhythmus von Tag und Nacht vorgibt und festlegt, wie lang ein Jahr ist. Ebd., S. 14.

inspiriert.⁶⁰⁷ In der orphischen Dichtung wurde eine eigenständige Kosmogonie entwickelt, in der die Einheit des Kosmos und die Verbundenheit aller Dinge und Lebewesen miteinander postuliert wird. John Warden erklärt die Bedeutung von Orpheus für Ficino damit, dass er als erster Poet angesehen wurde, der die Geheimnisse des Kosmos durchschaute und vermittelte.⁶⁰⁸ An dieser Stelle hätten sich, so Warden, Mythologie und Pseudo-Geschichte vereint. Orpheus wurde zugesprochen, Zugang zum göttlichen Schöpfer zu haben und außerdem selbst in der Lage zu sein, die göttliche Schöpfung in seinen Schriften und seiner Musik zu verkünden.⁶⁰⁹ Die Lyra des Orpheus als Symbol der kosmischen Ordnung und der Analogie zwischen himmlischer Sphäre und menschlicher Seele ist für Ficanos Konzept zentral.⁶¹⁰ Warden bemerkt zur Bedeutung des Instruments bei Ficino:

„It represents the harmony of the spheres, its seven strings standing for the seven planets. And it is more than a symbol; mathematically the intervals of the Orphic lyre are the structural basis of the entire visible universe and of the human soul. It offers an assurance on the relationship between microcosm and macrocosm. Man by exploring his own interior space finds a structure in the microcosm identical with that of the macrocosm“.⁶¹¹

Auch Ficino vertritt die Ansicht, dass die Sphärenmusik durch Instrumentalmusik hörbar gemacht werden kann und spricht ihr zudem regulierende Funktionen zu.⁶¹² Doch nicht nur die Lyra des Orpheus, sondern auch das Saiteninstrument Apolls dienen Ficino als Inspiration. In den orphischen Hymnen wird die Kraft der Musik des Apolls geehrt, da sie die Harmonisierung der natürlichen Welt bewirke. Durch den Klang seiner goldenen Lyra

⁶⁰⁷ Vgl. Walker 1953.

⁶⁰⁸ Vgl. Warden 1982, S. 92ff.

⁶⁰⁹ Vgl. ebd. S. 92f.

⁶¹⁰ Ficino veröffentlicht seine Ideen unter anderem in den Kommentaren zu Platons *Timaios*. Vgl. Nina Treadwell: Music and wonder at the Medici court. The 1589 interludes for La pellegrina. Bloomington 2008 (= Music and the early modern imagination), S. 41.

⁶¹¹ Warden 1982, S. 93.

⁶¹² Vgl. Walker 1953.

ordne und harmonisiere er die Bestandteile der natürlichen Welt und lasse sie in die göttliche Musik einstimmen. In den Hymnen heißt es über Apoll:

„The World' s wide bounds flourish because of You, / You inspire all Nature' s music, a symphony in harmonious array, / Then the last string You turn, to quiver in the sweet and single melody. / Your immortal golden lyre, sounds the dance of the seasons. / Your music creates all of Nature' s different tribes, and mixes them in equal parts, / You are Pan in royal guise, Who plays the winds upon the two-horned pipe, / And with figured seals, stamps the world with forms of every kind, / Hear me Blessed Power, save Your Mystics, and in these rites rejoice“.⁶¹³

Die hier besungene harmonisierende Wirkung der göttlichen Musik, die durch die Lyra Apolls verbreitet werde, wird von Daniel Pickering Walker als wegweisend für die Überlegungen Ficinos zur Wirkung der Musik auf die Seele betrachtet.⁶¹⁴ In Anlehnung an die Philosophie von Pythagoras und Platon geht Ficino davon aus, dass eine Analogie zwischen Aufbau sowie Proportion des menschlichen Körpers und dem Kosmos existiert.⁶¹⁵ Der Mensch wird als kleine Welt betrachtet, die der höheren göttlichen Welt ähnlich und wie diese von der Seele und dem Geist durchdrungen sei. So wie jeder Mensch beseelt sei, so besitze auch der Kosmos eine Seele – die Allseele. Die menschliche Seele habe Zugang zur Allseele und könne von ihr beeinflusst werden. Die Ordnung des Kosmos oder die kosmische Harmonie komme durch Sphärenmusik zum Ausdruck, dem Klang also, den die Planetensphären durch ihre Bewegungen von sich geben. Die Sphärenmusik könne, gemäß Ficino, auf den Menschen wirken und ihn in Einklang mit der kosmischen Harmonie bringen.⁶¹⁶ Ficinos Vorstellung zufolge sei irdische Musik in der

⁶¹³Thomas Taylor: *The Hymns of Orpheus* [in verse], translated from the original Greek: with a [...] dissertation on the life and theology of Orpheus. London 1792, S. 161.

⁶¹⁴ Vgl. Walker 1953, S. 101. Anmerkungen zur Musiktheorie sind in allen Schriften Ficinos zu finden, insbesondere aber im *Compendium in Timaeum* von 1484/1496. Vgl. Jacomien Prins: *Echoes of an Invisible World. Marsilio Ficino and Francesco Patrizi on Cosmic Order and Music Theory*. Alblasterdam 2009, S. 15.

⁶¹⁵ Vgl. Maria-Christine Leitgeb: *Tochter des Lichts. Kunst und Propaganda im Florenz der Medici*. Berlin 2006, S. 43–77.

⁶¹⁶ Vgl. Prins 2009, S.106–142.

Lage, die Sphärenmusik zum Ausdruck zu bringen. Instrumentalmusik und Gesang übe Kraft auf den Zuhörer aus, was dadurch zu erklären sei, dass Musik Ähnlichkeit mit dem *Spiritus* – die leichte, luftähnliche Substanz, die zwischen Körper und Seele vermittele – besitze.⁶¹⁷ Nicht das gesprochene Wort, sondern die Abfolge und der Zusammenklang der Töne bestimme die Wirkung der Musik. Die Kraft, die Musik auf den Körper, die Seele und den Verstand ausübe, sei dadurch zu erklären, dass sich die Bewegungen oder Schwingungen der Musik auf den Menschen übertrügen und in diesem analoge Schwingungen erzeugten. Gary Tomlinson ergänzt:

„Ficino spoke of music reaching the body, the spirit, the soul, and even the souls highest faculty, the mind, by virtue of motion, not its verbal meanings“.⁶¹⁸

Ficino versteht die musikalische Harmonie als Ergebnis stimmiger und angenehmer Zusammenklänge der Instrumente und des Gesangs in den einzelnen Akkorden und in der Konsequenz im gesamten Stück. Die harmonische irdische Musik wird von ihm als Mittel gesehen, die sphärische Harmonie wahrnehmbar zu machen und auf den Menschen zu übertragen. Die menschliche Seele könne durch das Zuhören reguliert und gemäßigt werden und an die kosmische Harmonie angeglichen werden.⁶¹⁹ Die regulierende Wirkung spricht Ficino vor allem den Saiteninstrumenten zu, wobei die Musik von Orpheus und Apoll als vorbildhaft eingeschätzt wird.

Die Vorstellung von einer derart starken Wirkung von Musik auf den Menschen bewertet Karl Möseneder als durchaus ernsthaft und verbindlich gemeint. Sie sei im 17. Jahrhundert nahezu zu einem Gemeinplatz geraten. Man glaubte, so Möseneder,

„daß das vom Ohr Wahrgenommene aufgrund objektiver Gesetzmäßigkeit im Innern des Menschen seelische Bewegungen erzeuge und somit auf den Willen des Menschen wirke, also sein Handeln mitbestimme“.⁶²⁰

⁶¹⁷ Vgl. Greene 1987, S. 646ff.

⁶¹⁸ Gary Tomlinson: *Music in Renaissance magic. Toward a historiography of others*. Chicago 1993, S. 114. Vgl. außerdem ebd. S. 112ff.

⁶¹⁹ Vgl. Greene 1987, S. 646ff.

⁶²⁰ Möseneder 1983, S. 134.

Das Beispiel der noch heute erhaltenen Wasserorgel im Park der Villa d' Este in Tivoli zeigt nicht nur, dass auch in Gärten mit Automaten die Metaphorik der Weltharmonie und die Vorstellung von der ordnenden Funktion Apolls und Orpheus' reflektiert wurde, sondern auch, dass hier die Besucher durch Musik in die kosmische Ordnung eingestimmt werden sollten.

An der Fassade der Wasserorgel, in der die eigentliche hydraulische Wasserorgel untergebracht ist, wurden 1609 unter Alexander d' Este Reliefs hinzugefügt, die Darstellungen von Apoll und Orpheus zeigen (Abb. 19, 20 und 23). Außerdem wurden in den Nischen darunter Statuen von Apoll und Orpheus aufgestellt (Abb. 21 und 22).⁶²¹ Das linke Relief zeigt Apoll und Marsyas im Wettstreit und geht auf die antike Erzählung der Schindung Marsyas' zurück. Die Orpheus-Darstellung des rechten Reliefs nimmt Bezug auf die Zähmung der Tiere durch die Wirkung der magischen Musik. Marcello Fagiolo und Maria Luisa Madonna erkennen in den Darstellungen nicht nur ein Herrscherlob für den gerechten, friedensstiftenden Fürsten, sondern auch einen Bezug zu Überlegungen zur Weltharmonie.⁶²² Pirro Ligorio, der die Architektur der Wasserorgel entwarf, setzte sich eingehend mit der Metaphorik auseinander: Die Musik

„ha composti tutti i copori che si muovono, dell' huomo et dell' animali. Così similmente le piante col tempo datogli con lo humore et con la forma ogni spetie obedisce alla Menistra natura a guisa di uno Citharedo o Musico muove la sua consonantia, così esse cose mosse dall' altro, et profondo Musico, vengono a perficere da tempo in tempo variando“.⁶²³

Ligorio geht davon aus, dass das Maß und die Harmonie in der Musik die Grundlage bilden, auf der alle beweglichen Körper der Natur entstanden sind. Er bezieht sich hier auf die Vorstellung von den ordnenden Kräften der *Musica divina* und vergleicht die Natur mit einem Musiker oder Kithara-Spieler, der ein Stück komponiert. Auch die Natur kompo-

⁶²¹ Vgl. Coffin 1960, S. 19.

⁶²² Vgl. Fagiolo/Madonna 2013, S. 322.

⁶²³ Zitiert nach ebd., S. 323f, die Pirro Ligorios Manuskript einer alphabetischen Enzyklopädie im Turiner Archivio di Stato verwenden, hier Bd 11, Stichwort „Musica“.

niere, wenn sie die Proportionen und die Anordnung der Elemente im Menschen, den Tieren und Pflanzen bestimmt. Weiter führt Ligorio aus, dass die irdische Welt durch ihre harmonische Ordnung das Wesen der göttlichen Harmonie reflektiere, wobei sich der göttliche Bauplan in jedem Objekt widerspiegelt. Dies treffe auch auf die irdische Musik und allgemein die bildenden Künste zu.⁶²⁴

Die Darstellungen Apolls und Orpheus' mit ihren Saiteninstrumenten an der Wasserorgel in Tivoli seien gemäß Fagiolo und Madonna im Zusammenhang mit den Überlegungen Ligorios zu sehen.⁶²⁵ Die Harmonie im Spiel der göttlichen Musiker bringe die Harmonie der göttlichen Schöpfung zu Gehör und stifte Ordnung und Frieden auf der Erde. Tatsächlich hörbar für den Besucher waren nicht die Saiteninstrumente, sondern die hydraulische Wasserorgel. Wie bereits gezeigt wurde, wurde die Orgel von Kircher und anderen als Metapher für die Perfektion der Schöpfung Gottes und deren Verkündung eingesetzt.⁶²⁶ Für Fagiolo und Madonna sind der symbolische Gehalt der Wasserorgel bei Kircher und die theoretischen Überlegungen Ligorios Argumente dafür, die Wasserorgel von Tivoli als Mittel zu denken, das die kosmische Harmonie auf die Erde und in den Menschen bringt.⁶²⁷

Das Beispiel der Wasserorgel in Tivoli und der Vergleich der göttlichen Musik mit der menschlichen Komposition geben Anlass, auch die Orpheus-Inszenierung in Saint-Germain vor dem Hintergrund der Metapher der Weltharmonie zu betrachten. Die Violine des Orpheus-Automaten und ihre Hörbarmachung durch eine hydraulische Orgel lassen vermuten, dass auch in Saint-Germain ein Vergleich zwischen der *Musica mundana* und der irdischen Musik stattfand. Claude François Menestriers Aussage zur Wirkung der Klänge von Saiteninstrumenten auf den menschlichen Körper ist mit Blick auf die Orpheus-Gruppe in Saint-Germain besonders interessant:

„Il faut donc dire, que l' harmonie de certains airs, & de certains instruments, se trouvant sympathique avec nos corps, ou les corps des animaux, de qui les

⁶²⁴ Zitiert nach ebd., S. 323f.

⁶²⁵ Vgl. ebd., S. 322.

⁶²⁶ Vgl. Boenicke 2007, S. 99–102.

⁶²⁷ Vgl. Fagiolo/Madonna 2013, S. 324ff.

muscles peuvent estre dans une disposition semblable à celle des cordes d' un luth bien monté, dont l' une estant touché fait vibrer toutes les autres“ .⁶²⁸

Menestrier geht davon aus, dass sich der harmonische Klang von Saiteninstrumenten auf den Körper auswirkt und Einfluss auf diesen nimmt. Dies begründet er durch die physische Ähnlichkeit, die der anatomische Aufbau eines Muskels mit einer Saite habe. Menestriers Aussage kann auf die Szene der Tierzähmung in der Orpheus-Grotte angewandt werden. Seine Musik bestimmt den Wechsel zwischen Stillstand und Bewegung der Tiere. Somit ruft sein Instrument eine körperliche Reaktion bei den Tieren hervor. Die Orpheus-Szene würde somit die neoplatonischen Ideen zur Musik veranschaulichen und die Kraft, die Musik auf den Körper ausübt, verdeutlichen.

Dass zu Beginn des 17. Jahrhunderts das Bild der harmonisierenden Wirkung der göttlichen Musik am französischen Hof bekannt war, zeigt das bereits besprochene dritte Gemälde des Medici-Zyklus von Peter Paul Rubens, das die Erziehung der Prinzessin darstellt (Abb. 53). Hier wird gezeigt, wie die junge Maria de' Medici von Göttern erzogen wird, wobei Orpheus bzw. Apoll mit Gamba gezeigt wird.⁶²⁹ Der Historiograf der königlichen Kulturverwaltung, André Félibien, schreibt über den Musiker, der junge Mann mit dem Saiteninstrument deute an,

„how one must very early on teach how to bring into accord the passions of the soul and, from youthful years, to regulate all the actions of life so as to do nothing save with order and measure“ .⁶³⁰

Das Saitenspiel wird als Regulierung der Leidenschaften der Seele Marias interpretiert, das dazu dienen sollte, ihr Leben nach Ordnung und Maß zu richten.⁶³¹

⁶²⁸ Claude François Menestrier: *Traité des tournois, joustes, carousels & autres spectacles publics*. Lyon 1669, S. 179 und S. 167ff. Zitiert nach Möseneder 1983, S. 134.

⁶²⁹ Thuillier zieht beide Interpretationen in Betracht. Vgl. Thuillier 1994, S. 74. Millen/Wolf deuten den Sänger als Orpheus. Vgl. Millen/Wolf 1989, S. 43.

⁶³⁰ André Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintre, anciens et modernes*. Bd. 3. Paris: Trevoux 1725, S. 411f. Zitiert nach der englischen Übersetzung von Millen/Wolf 1989, S. 43.

⁶³¹ Vgl. Thuillier 1994, S. 74.

Vor diesem Horizont erweitert sich die Bedeutung des Orpheus-Automaten in Saint-Germain: Er diene zur Verherrlichung des zukünftigen Königs als friedensbringenden Herrscher. Neben der Symbolik, die sich auf die mythologische Erzählung der Tierzähmung stützt, wird hier der Bezug zur Wirkung der harmonischen Musik auf Körper und Seele des Menschen hergestellt. Nicht nur aus der Perspektive der antiken Dichtung erscheint Orpheus als Dichter und Sänger, der durch seine Musik die belebte und un belebte Natur, Tiere und Menschen beherrschen kann, sondern auch aus der Sicht der zeitgenössischen Musiktheorie versinnbildlicht er das Bild von der Kontrolle über den Körper, die Seele und den Willen eines Menschen.

Es ist zu vermuten, dass die Kraft der Musik in den Grotten von Saint-Germain und vor allem in der Orpheus-Inszenierung nicht nur dargestellt wurde, sondern dass Musik hörbar dafür eingesetzt wurde, Reaktionen im Besucher anzustoßen.

Zeitgenössisch herrschte die Vorstellung, dass durch Musik gezielt Affekte im Zuhörer ausgelöst werden können, was unter anderem am Beispiel der Oper des 17. Jahrhunderts zu veranschaulichen ist.⁶³² Man glaubte, der Sänger oder Musiker könne die Affekte, die in ihm selbst wirksam waren, durch seine Stimme bzw. sein Instrument auf den Zuhörer übertragen. Die vom Gehör aufgenommene Musik sei in der Lage, auf die Seele des Zuhörers zu wirken und hier denselben Affekt zu erregen.⁶³³ Irmgard Scheitler bezieht ihre Aussage zur Affizierung der Seele auf das gesamte Bühnenspiel und konstatiert:

„Im Drama des 17. Jahrhunderts ist die Affekthaltigkeit der wesentliche Grund für den Einsatz von Musik. Musik, wo immer sie erscheint, ist wirkungsästhetisch determiniert, steht im Dienst der dramatischen

⁶³² Vgl. Cecilia Campa: *Musica flexanima und andere Utopien. Philosophie der Leidenschaften und Musiktypen im 17. Jahrhundert.* In: Steiger 2005, S. 705–717.

⁶³³ Vgl. Klaus Wolfgang Niemöller: *Tradition und Innovation des Affekt-Denkens im Musikschrifttum des 16. Jahrhunderts.* In: Joachim Poeschke, Thomas Weigel u. Britta Kusch (Hrsg.): *Tugenden und Affekte in der Philosophie, Literatur und Kunst der Renaissance.* Münster 2002 (= *Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme. Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 496. Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme vom Mittelalter bis zur französischen Revolution 1*), S. 77–93, insbes. S. 83f.

Affekterregung. Hierher gehört schon das mehr äußerliche Anliegen der Erhöhung von Festivitas und Ornatus“.⁶³⁴

Es habe die Ansicht geherrscht, dass sich die Wirkung der Musik auf die Gefühle der Zuhörer – unabhängig vom gesungenen oder gesprochenen Text – entfaltet.⁶³⁵

In den Grotten von Saint-Germain nahm die Musik einen hohen Stellenwert ein: In der Orgel-Grotte bildete die Musik das Hauptthema der Inszenierung, während in der Orpheus-Grotte durch die Musik des Halbgottes die Bewegungen der Tiere und Bäume bestimmt wurden. Leider ist in der Überlieferung kein Hinweis darauf zu finden, wie die Musik in den Grotten von Saint-Germain geklungen haben mochte. Es ist daher unmöglich, zu urteilen, welche Affekte hervorgerufen werden sollten. Dass durch die Musik aber eine bestimmte Gefühlsregung ausgelöst werden sollte, liegt nahe, nicht zuletzt, da harmonische Musik als Metapher für die friedliche Herrschaft des Königs in Anlehnung an die Sphärenharmonie der Himmelskörper ein zentrales Thema war. Auf die Frage, was im Besucher der Grotteninstallationen ausgelöst werden sollte und zu welchen Reaktionen sie veranlasst werden sollten, wird im Folgenden näher eingegangen.

6.2 Der tugendhafte Herrscher als Bändiger der Laster

Wie gezeigt wurde, dienten die mythologischen Repräsentationen der Orpheus-Gruppe und der Krönungsszene des Automatentheaters dazu, die Fähigkeiten des zukünftigen Königs vor Augen zu führen und seine Regierungszeit als gerecht und friedlich zu charakterisieren. An dieser Stelle wird erneut der Fokus auf die Inszenierung der Tugenden gelegt. Hier wird die These aufgestellt, dass in der Orpheus-Grotte die Bändigung der Laster durch die Tugendhaftigkeit des zukünftigen Königs dargestellt wird. Zu vermuten ist, dass die Tierfiguren, die Orpheus‘ Spiel lauschten, die Laster bzw. die zu einem lasterhaften Leben verführten Menschen repräsentierten.

⁶³⁴ Irmgard Scheitler: Musik und Affekt im Schauspiel der Frühen Neuzeit. In: Steiger 2005, S. 837–848, hier S. 843.

⁶³⁵ Vgl. ebd., S. 347f.

In der Frühen Neuzeit wurde zwischen dem Tierischen und dem Lasterhaften eine Verbindung gesehen.⁶³⁶ Oftmals wurde das Tierische mit dem Irrationalen, dem Sinnlichen und den Begierden gleichgesetzt. Das Animalische im Menschen wurde verantwortlich gemacht für alle schlechten Charaktereigenschaften und die Hingabe an die Laster, die ihn zur Sünde veranlassten. Einzelne Tierarten wurden aber auch als Symboltiere der Laster verstanden. Es stellt sich daher die Frage, ob dies auch in der Orpheus-Grotte der Fall war. Beispielhaft werden einzelne Tiere ausgewählt, an denen dies überprüft wird.

Der Naturforscher Conrad Gessner thematisiert in seinem *Thierbuch* nicht nur die zoologischen Eckdaten der Tierarten, sondern auch ihre symbolische Bedeutung. Die Eidechse zur Rechten Orpheus' gilt gemäß Alciati als Symbol des Neids.⁶³⁷ Sie kann aber auch als Symboltier für Wut und Zorn verstanden werden.⁶³⁸ Die Eule kann neben ihrer Bedeutung als Versinnbildlichung der Weisheit und Attribut Minervas auch Sündhaftigkeit meinen, wobei sie mit Trunkenheit, Völlerei und Wollust in Verbindung steht.⁶³⁹ Der Hahn und der Truthahn in der Inszenierung können als Symboltiere von Zorn, Wollust und Hochmut gemeint sein.⁶⁴⁰ Der Ziegenbock wird mit Wollust in Verbindung gebracht.⁶⁴¹ Auch die übrigen Tiere der Darstellung können als Verkörperungen der Todsünden angesehen werden. Es sind insbesondere zwei Tierfiguren, die eine Interpretation als Symboltiere der Laster glaubhaft erscheinen lassen. Zum einen handelt es sich um den Fasan, der deutlich in stolzer Pose dargestellt ist und somit Hochmut versinnbildlicht haben könnte.⁶⁴² Zum anderen, und am deutlichsten als Verkörperung von Lastern

⁶³⁶ Vgl. Maria Suutala: Tier und Mensch im Denken der deutschen Renaissance. Helsinki 1990 (= *Studia historica* 36), S. 129–154.

⁶³⁷ Vgl. Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14.–17. Jahrhunderts. Hrsg. von Sigrid Dittrich u. Lothar Dittrich: Petersberg 2004 (= *Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte* 22), S. 79.

⁶³⁸ Vgl. Hernando de Soto *Emblemas moralizadas. Con tador y veedor de la casa de castilla de su magestad* [...]. Madrid 1599, S. 114 und Henkel/Schöne 1967, Bd. 1, Sp. 663f.

⁶³⁹ Vgl. Lexikon der Tiersymbole 2004, S. 108–120

⁶⁴⁰ Vgl. ebd., S. 217–226 u. 541–546.

⁶⁴¹ Vgl. Conrad Gessner: *Thierbuch, das ist, ausführliche Beschreibung und lebendige ja auch eigentliche Contrafactur und Abmahlung aller vierfüßigen Thieren so auff der Erden und in Wassern wohnen.* Heidelberg 1606, fol. 61r–62r., hier fol. 61r.

⁶⁴² Vgl. Lexikon der Tiersymbole 2004, S. 126–134.

anzusehen, ist der fressende Affe zur Linken Orpheus'. Das Essen eines Apfels verweist auf den Sündenfall. Die Handlung verbindet den Affen aber auch mit seiner Eigenschaft als Symboltier des guten Geschmacks und ist als Warnung vor übermäßiger Hingabe an weltliche Genüsse zu verstehen.⁶⁴³ Ein fressender Affe zeige Conrad Gessner zufolge die große Nähe zwischen dem Menschlichen und dem Tierischen. Die Art, wie Affen fressen, gleiche dem menschlichen Essen. Hier werde die Eigenschaft des Affen angedeutet, den Menschen nachzuahmen und generell herausgestellt, wie ähnlich sich Mensch und Affe seien.⁶⁴⁴ Wie Maria Suutala zeigt, führte diese Ähnlichkeit die Alternative zum durch Gesetze geregelten menschlichen Leben vor Augen: Wie der Affe würde der Mensch seinen animalischen Trieben nachgeben und als Wild-Mensch leben.⁶⁴⁵ Bei der Betrachtung der Tierfiguren von Saint-Germain war sich zumindest der gebildete Besucher der symbolischen Bedeutung der Tierarten bewusst. Als Beleg dafür kann Hieronymus Welschs Beschreibung der Orpheus-Gruppe verstanden werden. Ganz deutlich ist zu erkennen, dass den Tieren Vernunft abgesprochen wurde:

„[...]da hört und sihet man im fürnehmsten Gewölb den Orpheum hervor kommen / und musiciren, auch die Vögel lieblich singen / die ohnvernünfftige Thier kommen herbey / und neigen sich die Bäum [...]“.⁶⁴⁶

Es entsteht ein Kontrast zwischen den triebhaften Tieren und dem idealerweise durch die Vernunft geleiteten Menschen, wobei die Tiere moralisch abgewertet werden.

Die Deutung der Tierfiguren als Verkörperung von Lastern erweitert die Interpretation der Inszenierung in Saint-Germain. Orpheus' Zähmung der Tiere wäre zu verstehen als die Bändigung der Leidenschaften durch den tugendhaften Herrscher. Wie bereits gezeigt wurde, wurde hier Orpheus als Sittenlehrer interpretiert, der den zuvor wild lebenden Menschen die Gesetze bringt und sie zu einem geregelten Leben und Friedfer-

⁶⁴³ Vgl. ebd., S. 23–37 und Liselotte Wehrhahn-Stauch: Affe. In: Lexikon der christlichen Ikonographie. Freiburg 1968. Bd. 1, S. 76–79.

⁶⁴⁴ Vgl. Gessner 1606, fol. 3r.

⁶⁴⁵ Vgl. Suutala 1990, S. 265.

⁶⁴⁶ Hieronymus Welsch: Warhafftige Reiß-Beschreibung, Auß eigener Erfahrung [...]. Stuttgart 1664, S. 339.

tigkeit veranlasst. Durch den Vergleich mit dem zukünftigen König wird auch dieser zum tugendhaften Herrscher überhöht. Dass die Szene als Überwindung der Laster durch die Tugenden des Königs interpretiert werden kann, soll im Folgenden anhand mehrerer Beispiele belegt werden.

Die Verherrlichung eines französischen Königs als tugendhaften Bezwingers der Leidenschaften hat Tradition. Eines der wichtigsten Beispiele hierfür ist der Wettstreit zwischen Tugenden und Lastern, der im *Balet Comique de la Reyne* thematisiert wird.⁶⁴⁷ In diesem Stück und allgemein im *Ballet du Cour* werden die Normen und Ideale der höfischen Gesellschaft zum Ausdruck gebracht.⁶⁴⁸ Es wurde am 15. Oktober 1581 in der *Salle de Bourbon* des Louvre uraufgeführt und mit mehreren Illustrationen abgedruckt (Abb. 11, 12 und 13).⁶⁴⁹ Auf der rechten Bühnenseite saß Pan unter Bäumen vor einer künstlichen Grotte, in der mehrere Musiker und eine Orgel verborgen waren, und spielte Flöte. Auf der linken Bühnenseite, dem Wäldchen gegenüberliegend, befand sich ebenerdig das Modell einer mit Sternen geschmückten Wolke, in der weitere Musiker und Sänger platziert waren. An der Decke schwebte eine Wolke, auf der im Verlauf des Stücks Merkur und Jupiter zur Erde herabsanken. An einem Ende des mit Zuschauern gefüllten Saals war ein künstlicher Garten zu sehen, der von drei Bögen aus dicht bewachsenen Spalieren gerahmt wurde. Unter dem mittleren Bogen saß Kirke, die boshafte Zauberin, auf ihrem Thron bzw. Webstuhl. Sie war umgeben von mehreren Tieren. Die Figur der Kirke war den Zeitgenossen unter anderem aus dem mythologischen Manual des Natale Conti

⁶⁴⁷ Vgl. Francis Amelia Yates: *The French academies of the sixteenth century*. London 1947 (= Warburg Institute Studies 15), S. 236–274; Margaret M. MacGowan: *L'art du ballet de cour en France. 1581–1643*. Paris 1979, S. 42–47; Roy C. Strong: *Splendour at court. Renaissance spectacle and illusion*. London 1973, S. 157–167 und ders.: *Feste der Renaissance. 1450–1650. Kunst als Instrument der Macht*. Freiburg u. a. 1991, S. 203–208. Der Text für das Ballett stammt von Nicolas Filleul de La Chesnaye, die Musik von Sieur de Beaulieu, das Bühnenbild und die Kostüme von Jacques Patin, während das Gesamtkonzept von Baltasar de Beaujoyeux ausgearbeitet und umgesetzt wurde. Vgl. Sarah Smart: *Die Darstellungen der Affekte im frühen deutschen Hofballett*. In: Johann Anselm Steiger (Hrsg.): *Passion, Affekt und Leidenschaft in der Frühen Neuzeit*. Wiesbaden 2005 (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 43), S. 761–771, hier S. 763f.

⁶⁴⁸ Vgl. Smart 2005, S. 763f.

⁶⁴⁹ Der Text für das Ballett stammte von Nicolas Filleul de La Chesnaye, die Musik von Sieur de Beaulieu, das Bühnenbild und die Kostüme von Jacques Patin, während das Gesamtkonzept von Baltasar de Beaujoyeux stammte und umgesetzt wurde. Vgl. hier und im Folgenden Yates 1947, S. 236–274; MacGowan 1979b, S. 42–47; Strong 1973, S. 157–167 und ders. 1991, S. 203–208.

bekannt.⁶⁵⁰ Sie verführte Männer zum lasterhaften, von Passionen bestimmten Leben und verwandelte sie in wilde Tiere. Im Stück repräsentierte Kirke die Leidenschaften Lüsternheit, Trunksucht, Grausamkeit, Geiz und Ehrgeiz.⁶⁵¹ Am anderen Ende des Saals saß die königliche Familie, die in das Stück einbezogen wurde. Im Verlauf der Handlung wurde Kirke durch das tugendhafte, von Vernunft geleitete Königspaar Heinrich III. und Luise von Lothringen geschwächt und bezwungen.

Zu Beginn des Stücks befreite sich ein Hofmann aus der Gefangenschaft Kirkes und damit aus dem Griff der Leidenschaften. Er flehte den König an, Kirkes Zauber zu zerstören. Als Monarch, der dieses Goldene Zeitalter eingeleitet hätte, besäße er die Kraft dazu.⁶⁵² Kirke verließ erobert ihren Garten, um die königliche Familie mit einer leidenschaftlichen Rede zu strafen. Danach zog sie sich wieder zurück. Daraufhin folgte eine Reihe von *Entrées*, Tänzen und Gesängen mehrerer mythologischer und allegorischer Figuren, die auf der Seite des Königs standen und versuchten, Kirkes Macht zu schwächen. Im letzten Kampf betraten die vier Kardinaltugenden den Saal und sangen ein Loblied auf die Tugendhaftigkeit des Königs, der eine Verkörperung ihrer selbst wäre und die Macht hätte, Kirke zu besiegen. Danach fuhr Minerva mit einem Triumphwagen auf die Bühne und versprach, die Zauberin im Namen des Königs zu bezwingen. Unterstützt wurde sie von Jupiter, der auf einer Wolke saß und von Donnergrollen begleitet herabschwebte. Vierzig Musiker und Sänger priesen die Weisheit, Vernunft und Tugendhaftigkeit des Königs, der den Krieg überwinden könnte und die Tugend förderte:

„O bien heureux le ciel qui de ses feux nouveaux / Jaloux effacera tous les
astres flambeaux / O bien heureux encor sous ces princes la terre / O bien
heureux aussy la naire Francoys / Esclairé de ses feux, bien heureux leur' s
loix / Qui banniront d' icy les vices et la guerre“.⁶⁵³

⁶⁵⁰ Vgl. Conti 1611, S. 456–462.

⁶⁵¹ Vgl. Strong 1991, S. 203.

⁶⁵² Vgl. ebd., S. 206.

⁶⁵³ Zitiert nach Strong 1973, S. 163, der aus der zeitgenössischen Veröffentlichung von Beaujoyeux zitiert. Es wird darauf angespielt, dass auf dem König die Hoffnung ruht, die Jahrzehnte andauernden Hugenottenkriege zu beenden.

In einem letzten Angriff wurde der Garten Kirkes gestürmt, ihre Macht gebrochen und ihr Zauberstab dem König präsentiert.⁶⁵⁴ Ausgewählte Personen im Publikum erhielten von den involvierten Hofdamen Devisen, wobei Königin Luise Heinrich III. die Darstellung eines Delphins überreichte – ein Zeichen für die erhoffte Geburt eines Dauphins. Am Ende des Stücks war ein *Grand Ballet* zu sehen, in dem vierzig geometrische Figuren mit großer Genauigkeit getanzt wurden. Der Tanz verwies auf die „harmoniebringende Autorität der französischen Monarchie“ und zeigte, dass nur ein König in der Lage wäre, Ordnung und Frieden im Staat herzustellen.⁶⁵⁵ Der Tanz nahm Bezug auf die Vorstellung von der Darstellbarkeit von Harmonie durch mathematische Gebilde und veranschaulichte die staatliche Ordnung. Im Stück wurde der König als Friedensstifter inszeniert, dessen Tugenden und ordnende Kräfte Kirke bezwingen konnten. Er war als Gegenpol zu den von Leidenschaften und Affekten getriebenen Menschen zu verstehen. Seine Tugendhaftigkeit rechtfertigte seine Position an der Spitze des Staats und ließ ihn zum Beschützer seiner Untertanen werden, die sich sonst von ihren Affekten leiten lassen würden. Außerdem wurde gezeigt, dass er als staatliches Oberhaupt göttliche Unterstützung erhielt.

Das *Balet Comique de la Reyne* zeigte in eindrucklicher Weise, wie die Symbolsprache, die später in der Orpheus-Grotte in Saint-Germain eingesetzt wurde, bereits in Frankreich bekannt gewesen und zur Herrscheridealisierung eingesetzt worden war. In beiden Inszenierungen ging es um den Kampf zwischen Tugend und Sünde, wobei die Beherrschung der Sünde durch die Tugendhaftigkeit der königlichen Familie die Hauptaussage bildete. In Saint-Germain wurde gezeigt, dass der zukünftige König durch seine Tugenden dazu befähigt war, die Laster zu bezwingen. Die Darstellung nahm zum einen wiederum Bezug auf die Bedeutung von Orpheus als Sittenlehrer und Gesetzgeber. Durch die Gesetze wurde auch die Grundlage für ein Zusammenleben im Staat gesichert, in dem eben nicht die Leidenschaften und Affekte regierten, sondern der ordnende und vernunftbegabte Monarch. Zum anderen wurde gezeigt, dass der König durch seine Herrschertugenden zum vorbildlichen Beherrschen seiner Affekte befähigt wurde. Im *Balet Comique* waren die Tiere nicht als Verkörperung einzelnen Laster zu verstehen. Es

⁶⁵⁴ Vgl. Strong 1991, S. 208.

⁶⁵⁵ Smart 2005, S. 763.

handelte sich um verwandelte Menschen, die ihre Leidenschaften ungehemmt ausgelebt hatten. Es ist möglich, dass auch die Tierfiguren der Orpheus-Gruppe nicht die Todsünden repräsentieren sollten, sondern ebenfalls Menschen figurierten, die ein lasterhaftes Leben führten. Falls diese Annahme zutrifft, so erweitert sich die Interpretation als Darstellung der Beherrschung der Untertanen durch den König dadurch, dass die Untertanen hier als lasterhaft charakterisiert wurden. Dadurch hätte sich die moralische Kluft zwischen Herrscher und Beherrschten deutlich erhöht. Die Untertanen wären als sündhaft und schwach erschienen, was durch die Glorifizierung des Königs als überlegenes, standhaftes Tugendideal kontrastiert worden wäre.

Dass die Darstellung der Selbstbeherrschung und Tugendhaftigkeit des Fürsten ein zentrales Thema bei höfischen Festen um 1600 war, unterstützt die Untersuchung von Sara Smart zum Ballett am Hof des Herzogs Johann Friedrich von Württemberg. Sie weist darauf hin, dass die Stuttgarter Ballette sich am französischen *Ballet du Cour* orientierten⁶⁵⁶ Gemäß Smart seien der württembergische Herzog, die herzogliche Familie und der Hof als Beherrscher ihrer Affekte herausgestellt worden und bildeten damit den Gegensatz zu denjenigen Menschen, die von ihren Affekten beherrscht und der Sünde verfallen seien.⁶⁵⁷ Das *Balleth der Ritter von der bewögenden Insel* wurde 1618 zur Feier der Heimführung von Anna Sabine von Holstein, der Braut von Julius Friedrich, einem Bruder des Herzogs, aufgeführt.⁶⁵⁸ Zu Beginn des Stücks erschien eine von Wasser umgebene, sich bewegende Insel, auf der verschiedene exotische Bäume und Blumen wuchsen und Vögel sangen. Meermänner, die wahrscheinlich zur Hofkapelle gehörten, spielten die Instrumente. Auf der Insel befand sich Neptun, der von zwölf Rittern begleitet wurde. Die Ritter wurden vom Herzog, seinen Brüdern und weiteren Mitgliedern des Hofes gespielt. Im ersten Teil des Balletts wurde ein bizarrer Frosch-Tanz aufgeführt, in dem grotesk aussehende Frösche laut quakten, aufeinander und übereinander sprangen und durcheinanderpurzelten. Dazu spielte eine lustige Musik. Daraufhin erschien ein großer Storch, der sich zur Musik bewegte, sich zwischen die Frösche setzte und klapperte. Darüber erschrakten sich die Frösche so sehr, dass sie verschwanden. Im zweiten

⁶⁵⁶Vgl. ebd., S. 762.

⁶⁵⁷ Vgl. ebd., S. 762.

⁶⁵⁸ Vgl. ebd. S. 767–769.

Teil des Stücks änderte sich die Stimmung und eine „gantz liebliche und frische Music“ ertönte.⁶⁵⁹ Die Ritter verließen nacheinander die Insel und tanzten ein Ballett, wobei Georg Rudolf Weckherlin in seiner Beschreibung des Stücks „die sonderliche unvermehrliche zierlichkeit und künstliche geschwindigkeit und disposition“ hervorhebt.⁶⁶⁰ Die Ritter führten mehrere Tänze vor, wobei in den abschließenden Tänzen die Braut dadurch geehrt wurde, dass Figuren aus dem holsteinischen Wappen nachgeahmt wurden. Die Bedeutung der Vorführung wurde in einem Gedicht erklärt, das an die Hofdamen verteilt wurde. Die Insel war als Ort zu verstehen, an dem Laster und Sünde herrschten, die die Menschen verführen wollten. Die Frösche stellten die Menschen dar, die aus unterschiedlichen Gründen wie Betrug, Schwachheit oder Mutwille in die Falle der Wollust gingen. Im Kontrast dazu wurden die Ritter als Tugendmuster dargestellt, die sich der Sünde widersetzen.⁶⁶¹ Smart interpretiert das Stück wie folgt:

„Die ‚lustige‘ Musik, die grotesken Kostüme und das bizarre Tanzen des ersten Teils zielen darauf, die Sünde, die Wollust und vor allem das Tierische im Menschen zum Ausdruck zu bringen, wohingegen die ‚liebliche und frische‘ Geigenmusik und die präzise Ausführung verschiedener Tänze des zweiten Teils von einer geregelten Welt zeugen, wo der Mensch nicht von den Begierden, sondern von den Tugenden geleitet wird“.⁶⁶²

Dadurch dass der Herzog und seine Brüder diese Ritter verkörperten, seien sie selbst mit diesem Tugendideal zu identifizieren. Ihr Auftritt als vollkommene Ritter ermöglichte die Idealisierung der Dynastie.⁶⁶³

⁶⁵⁹ Georg Rudolf Weckherlin, Beschreibung Und Abriß Deß jüngst zu Stuttgart gehaltenen F. Balleths, Stuttgart 1618. Es wird folgender Nachdruck verwendet: Georg Rudolf Weckherlin: Stuttgarter Hoffeste. Texte und Materialien zur höfischen Repräsentation im frühen 17. Jahrhundert. Hrsg. von Ludwig Krapf u. Christian Wagenknecht. Tübingen 1979 (=Neudrucke deutscher Literaturwerke n. F. 26), S. 299–308, hier S. 307.

⁶⁶⁰ Ebd., S. 307.

⁶⁶¹ Vgl. Smart 2005, S. 768.

⁶⁶² Ebd., S. 768.

⁶⁶³ Vgl. ebd., S. 769.

In *L' Ulysse françois* vergleicht Louis Coulon die Bewegung der Bäume, Felsen, Tiere und Vögel in der Orpheus-Grotte in Saint-Germain mit dem Tanzen einer Kadenz im Ballett:

„Un peu plus bas se void und autre grotte, qui est la Sale de Orphée, où ce chancre anime les bois, les rochers, les bestes, & les oyseaux, & leur inspire un certain mouvement de ioye, qui leur fait allonger les flanes & la teste, tremousser des ailes, hausser & abbarisser les branches, & danser à la cadence, comme dans un balet“.⁶⁶⁴

Im Zusammenhang mit den vorgestellten Stücken des höfischen Balletts ist dies von Interesse, da in Paris wie in Stuttgart der Tanz als Ausdruck der Tugendhaftigkeit der Tänzer und der Ordnung im Staat bewertet wurde sowie die Autorität des Herrschers markierte. Die Ordnung stiftende Musik des Orpheus' wurde möglicherweise auch in der Art der Bewegungen der Tiere und Objekte der natürlichen Welt veranschaulicht. Es ist vorstellbar, dass sie einer bestimmten Regelmäßigkeit folgte, die als Tanz aufgefasst wurde und damit an das höfische Ballett erinnerte. Durch diesen Verweis wäre die herrscherliche Tugendhaftigkeit und Fähigkeit, das Leben im Staat zu regulieren, verstärkt worden. Darüber hinaus kann das Beispiel des Württembergischen Hofes nicht nur die Argumentation stützen, dass der zukünftige König in der Orpheus-Grotte als Bezwinger der Laster zu verstehen war. Auch die Vermutung, dass mit den Tieren nicht unbedingt die Laster selbst, sondern die zum sündigen Leben verführten Untertanen figuriert wurden, kann hier bestätigt werden.

6.3 Förderung der Akzeptanz der Staatsordnung durch Musik

Neben der Intention, die Qualitäten eines Herrschers durch die Musik des Orpheus zu versinnbildlichen, ist zu vermuten, dass die in der Grotte hörbare Musik auch dazu eingesetzt wurde, auf die Seele der Besucher einzuwirken. In Anlehnung an Untersuchungen zu musikalischen Darbietungen am französischen Hof wird die These

⁶⁶⁴ Coulon 1643, S. 241f.

aufgestellt, dass in der Orpheus-Grotte Musik dazu eingesetzt wurde, die Zuhörer zur Akzeptanz der Staatsordnung zu bewegen. Es ist anzunehmen, dass in der Grotte die Vorstellung von Marsilio Ficino tradiert wurde, dass die Sphärenmusik magische Kräfte besitzt, die sich auf alle Dinge und Lebewesen der Erde auswirkt und die Seele des Menschen regulieren kann. Die These knüpft an das Forschungsergebnis an, dass Automaten als Mittel zur Parallelisierung der göttlichen Herrschaft mit dem vom König regierten Staat verwendet wurden.⁶⁶⁵ Automateninszenierungen reflektierten mit Bezug auf die mechanistischen und organologischen Staatsvorstellungen das Verhältnis zwischen König und Untertanen im Staat Frankreich und versuchten die Rezipienten zur Akzeptanz der eigenen Stellung im Staatsgefüge zu bewegen.

Bei Cicero, der sich an Platons Schrift über den Staat orientierte, findet sich die erste zu nennende Verbindung, die zwischen harmonischer Musik und dem geordneten Zusammenleben in einem Staat hergestellt wird.

„wie (...) Harmonie (beim Saiten- und Flötenspiel sowie mehrstimmigen Chorgesang) durch Abstimmung der verschiedensten Stimmen doch zu einer durch und durch zusammenklingenden gestaltet wird, so wird aus den höchsten, niedersten und aus den dazwischenliegenden mittleren Ständen wie aus Tönen durch das rechte System ein Staat infolge der Übereinstimmung der Verschiedensten harmonisch; und was beim Gesang von den Musikern als Harmonie bezeichnet wird, das stellt im Staate die Eintracht dar, das engste und beste Band der Sicherheit in einem Staat, und sie kann ohne Gerechtigkeit auf keine Weise existieren“.⁶⁶⁶

Gemäß Cicero ist der Prozess des Bildens und Bewahrens einer Staatsordnung ähnlich der Komposition eines Musikstücks. Es komme darauf an, im Staat ein ausgewogenes Verhältnis zwischen den Ständen zu finden und ein Band der Eintracht zwischen ihnen zu

⁶⁶⁵ „Et a fine, che di qui ancora apparisca, come Pratolino sia vn' ritratto prima di vna Republica ben gouernata quaggiu in terra, & poi della sopraceleste, & diuina: in quanto egli ci significata la bellezza dell'animo similitudine delle bellezze del superno Paradiso, & di quelle delle Republiche sono regali [...]“ de'Vieri 1587, S. 8.

⁶⁶⁶ Marcus Tullius Cicero: Der Staat. Übers., erläut. und hrsg. von Rainer Beer. Reinbek 1964. (Rowohlts Klassiker der Literatur und Wissenschaft, 162) Buch 2, 42, S. 64f.

knüpfen, das mit der musikalischen Harmonie vergleichbar sei. Die harmonische Musik ist bei Cicero eine Metapher für die Eintracht und Gerechtigkeit in einem Staat, die das friedliche Zusammenleben der Menschen der verschiedenen Stände ermöglichen.

Dieses Bild wird in der Frühen Neuzeit unter anderem von Pierre de La Primaudaye in der *Académie française* tradiert:

„A citie or civill company is nothin else but a multitude of men unlike in estates or conditions, which communicate together in one place their artes, occupations, workes and exercises, that they may live the better, and are obedient to the same lawes and magistrates [...]. Of such a dissimilitude an harmonically agreement ariseth by due proportion of one towards another in their divers orders and estates, even as the harmonie in musicke consisteth of unequall voices or sounds agreeing equally together [...]“.⁶⁶⁷

Gemäß de La Primaudaye stünden die Mitglieder eines Staats durch ihre verschiedenen Berufe, Aufgaben und Fertigkeiten in Verbindung und befänden sich in einem Austausch untereinander. Er sieht hierin ein Zusammenspiel der ungleichen und unterschiedlich großen Interessengruppen und Stände, das er mit dem Zusammenklang der Stimmen und Töne in einem Musikstück, in dem eine harmonische Melodie erzeugt wird, vergleicht. Trotz der Unterschiedlichkeit der Menschen diene jeder dem Allgemeinwohl, wobei sich jeder nach den bestehenden Gesetzen und Hierarchien zu richten habe. Die Harmonie, die sich durch ausgewogene Proportionen der verschiedenen Bestandteile ergebe, sieht de La Primaudaye nicht nur im Staat, sondern behauptet, sie sei überall zu finden:

„As we see that in the body of this universall frame, there is (as the Philosophers say) matter, forme, privation, simplicity, mixture, substance, quantity, action, and passion, and that the whole world being compounded of unlike elements, of earth, water, ayre, and fire, is notwithstanding preserved by Analogie and proportion, which they have together: and as we see in a mans body, head and hands, feete, eies, nose, eares [...]“.⁶⁶⁸

⁶⁶⁷ Zitiert nach Möseneder 1983, S. 132f, Anm. 312. Er verwendet die folgende englische Ausgabe: Pierre de La Primaudaye: *The french academie* [...]. London 1618, S. 301f.

⁶⁶⁸ Primaudaye 1618, S. 301f. Zitiert nach Möseneder 1983, S. 132f. Anm. 312.

Es ist nun zu klären, wie die Verbindung von Harmonie im Staat und Harmonie in der Musik konkret genutzt wurde, um eine harmonische Ordnung im Staat durch Musik herzustellen.

Die von Marsilio Ficino vertretene Überzeugung, die Sphärenharmonie könne mittels Musik auf den Menschen übertragen werden, gab Anlass, dies konkret zu versuchen. Ficino wurde am französischen Hof von französischen Dichtern und Komponisten höfischer Ballette rezipiert, wobei seine theoretischen Überlegungen unmittelbar zur Anwendung kamen. Zu berücksichtigen sind hier vor allem die Mitglieder der *Académie de Poésie et de Musique*, die eine große Nähe zum französischen Hof besaßen und mehrere Stücke für das höfische Ballett schrieben.⁶⁶⁹ Sie wagten den ernsthaften Versuch, die Kräfte der Musik und des Tanzes, aber auch der Poesie und der bildenden Künste zu nutzen, um auf die Seele der Rezipienten Einfluss zu nehmen. Die der Musik zugeschriebene Wirkung auf den Menschen wurde nutzbar gemacht, um die Akzeptanz der gesellschaftlichen Ordnung im Staat zu festigen.⁶⁷⁰ Wie Roy Strong zeigt, wurden höfische Feste dazu verwendet, „to express a political order of things“ und „to express theories of absolute monarchy“, wobei die Musik eine tragende Rolle gespielt habe, da geglaubt wurde, sie reflektiere die harmonische Ordnung der Himmelskörper.⁶⁷¹ Strong verdeutlicht dies anhand der Aufführungspraxis von Ballettstücken am Hof der Valois. Er geht auf die Integration der Untertanen in die Vorführung ein, wo Zuschauern Devisen überreicht wurden oder Mitglieder des Hofes als Schauspieler auftraten. Gemäß Strong wurde hier der königlichen Familie die Gelegenheit gegeben, die Unterstützung durch den Adel zu stärken und öffentlich demonstrieren zu lassen. Als ein bedeutendes Beispiel hierfür ist das bereits berücksichtigte Stück *Le Balet Comique de la Reyne* von Baltasar de Beaujoyeux zu verstehen, in dem die Königin und mehrere Adlige mitwirkten (Abb. 11, 12 und 13). Das Stück, das 1581 im Louvre vor Heinrich III. und Luise von Lothringen uraufgeführt wurde, sollte außerdem die Zuschauer durch die Musik so manipulieren, dass sie zur Unterstützung des Königs und zur absoluten Loyalität ihm gegenüber bewegt

⁶⁶⁹ Vgl. Yates 1954, S. 255. Zum Stellenwert Ficinios im französischen Festwesen der Renaissance vgl. Greene 1987.

⁶⁷⁰ Vgl. Treadwell 2008, S. 40ff.

⁶⁷¹ Strong 1973, S. 140f.

wurden.⁶⁷² Begleitet von vermeintlich sphärischen Klängen traten Merkur, Jupiter, Minerva sowie der König im Kampf gegen die lasterhafte Kirke an. Es wurde demonstriert, dass der König die Macht besaß, himmlische Unterstützung zu bekommen und einzusetzen, um den Frieden im Staat – also Harmonie – wiederherzustellen.⁶⁷³ Im Finale wurde die Harmonie im Staat dadurch akzentuiert, dass eine Choreographie gezeigt wurde, in der die Königin selbst mit Damen des Hofes tanzte.⁶⁷⁴ Gemeinsam bildeten sie in einer perfekten Ordnung unterschiedliche geometrische Figuren. Die wechselnden Formen auf der Bühne sollten den Tanz der Gestirne imitieren und sich auf die Seele des Zuschauers auswirken, die bereits durch die Effekte der Musik fügsam gemacht wurde, sodass die Zuschauer nicht mehr glaubten, sich auf der Erde zu befinden.⁶⁷⁵ Auf diese Weise sollte die himmlische Harmonie in der Seele des Menschen hergestellt werden. Dass am Ende des 16. Jahrhunderts der Tanz als Ausdruck des harmonischen Zusammenwirkens der Himmelskörper gewertet wurde, zeigt auch die Aussage Thoinot Arbeau, des Kanonikers und Verfassers des zeitgenössisch bedeutenden Tanzbuchs *Orchésographie* von 1588. Er empfiehlt den Tänzern, den natürlichen Tanz der Planeten als Vorbild zu nehmen.⁶⁷⁶ Darüber hinaus gab es in dieser Zeit eine diskursive Auseinandersetzung darüber, inwiefern das Tanzen eine moralische Übung war, die virtuose Kontemplation erforderte und den Intellekt erfreute. Die mit Musik gepaarte Bewegung galt als irdisches Analog der Bewegung der Himmelskörper und der Sphärenmusik. Außerdem sollten die Zuschauer des *Balet Comique* in Einklang mit der Staatsordnung gebracht werden, denn ein wohlgeordneter Staat galt als Spiegel der himmlischen Harmonie. So stellte sich ein Einklang der menschlichen Seele, der Staatsordnung und der kosmischen Ordnung her, der versprach, die himmlische Harmonie im Menschen und im Staat einkehren zu lassen und zu erhalten. Als Stifter dieser irdischen Harmonie wurde der König selbst bezeichnet.⁶⁷⁷

⁶⁷² Vgl. Greene, S. 649ff.

⁶⁷³ Vgl. ebd., S. 650.

⁶⁷⁴ Vgl. Strong 1991, S. 107–111.

⁶⁷⁵ Vgl. MacGowan 1979b, S. 46.

⁶⁷⁶ Strong, 1973, S.140f.

⁶⁷⁷ Vgl. das Vorwort von Beaujoyeux 1581, das von MacGowan 1979b, S. 43 zitiert wird. Vgl. außerdem

Wie Roy Strong zeigt, ist *Le Balet Comique de la Reyne* vor dem Hintergrund zeitgenössisch aktueller politischer Ereignisse zu betrachten. Er stellt fest, dass Kirke nicht nur als Verkörperung der Laster zu verstehen ist, sondern „she is the evil of civil war that has wrecked the peace of the realm“.⁶⁷⁸ Gemäß Strong prophezeite das Stück den Sieg Heinrichs III. über seine Widersacher, den er durch den Gebrauch seiner Tugenden und seines Verstands und nicht durch kriegerische Handlungen erlangen würde.⁶⁷⁹ Wie die Jahre andauernden Bürgerkriege um die Thronfolge Heinrichs III. zeigen, wurde diese Prophezeiung jedoch nicht erfüllt.

Die Grundsätze der *Académie* sollten in den Jahren 1581–1610 ihre Bedeutung für das höfische Ballett nicht verlieren. Auch in dieser Zeit wurden allegorische Motive verwendet, die Heinrich IV. und seine Familie zu Göttern stilisierten und politische Geschehnisse mit antiken Themen in Verbindung brachten.⁶⁸⁰ Am 23. August 1592 wurde in Pau im Appartement Katharinas von Bourbon, Schwester Heinrichs IV. und Regentin von Béarn, vor ausgewähltem kleinem Publikum ein Ballettstück aufgeführt, über das nur wenige Details bekannt sind.⁶⁸¹

Wesentlicher Inhalt des Stücks war die Auseinandersetzung zwischen einem katholischen Franzosen und einem Béarnaisen, einem Hugenotten also, in der entschieden wurde, wer Katharina von Bourbon heiraten solle. Der Streit hatte einen realen Hintergrund: Katharina, die eine romantische Beziehung zu einem Hugenotten unterhielt und diesen zu heiraten wünschte, wurde hiervon aus politischen Gründen von ihrem Bruder abgehalten, der sich stark für eine Ehe mit einem katholischen Franzosen einsetzte. Im Stück traten antike Götter auf und entschieden, die schwerwiegende Frage, wer zum Ehemann bestimmt werden solle, sei von ihnen zu lösen. Sie beschlossen, dass die Nymphen den Protestanten und Cupido den Katholiken stellvertreten und einen Kampf gegeneinander austragen würden, aus dem die Entscheidung hervorgehen solle.

ebd., S. 2f.

⁶⁷⁸ Strong 1973, S. 164.

⁶⁷⁹ Vgl. ebd., S. 164.

⁶⁸⁰ Vgl. ebd., S. 54–67 und 155–190.

⁶⁸¹ Vgl. ebd., S. 56ff.

Schließlich wurde Cupido als Sieger ermittelt, sodass der Katholik zum Ehemann bestimmt wurde.

Im Stück gab die Entscheidung Anlass zur Hoffnung auf eine kommende Zeit des dauerhaften Friedens in Frankreich, was ohne Einsatz von Musik zum Ausdruck gebracht wurde. Im höfischen Ballett wurde der politische Stellenwert der bevorstehenden Hochzeit Katharinas und die aktuelle Problematik der Wahl eines geeigneten Ehemanns verhandelt. Einen Katholiken an die Seite der Protestantin zu setzen, wurde als wichtiger Schritt zur Herstellung des Friedens in Frankreich gewertet.⁶⁸² Heinrich IV. wurde im Stück als Apoll bezeichnet.⁶⁸³ Wie bereits gezeigt wurde, konnte Apoll als Sinnbild für die harmoniebringende Wirkung der Musik auf die Seele und das Herz eingesetzt werden, wobei sein Spiel die himmlische Harmonie auf die Erde bringen sollte. Im realen Leben befürwortete Heinrich die Wahl eines Franzosen zum Ehemann, worin er die Möglichkeit der Befriedung Frankreichs sah. Hierin lag offenbar der Bezug zum harmoniebringenden Apoll. Das Beispiel zeigt, wie die Motive der *Académie*, die insbesondere im höfischen Ballett der Valois beliebt waren, auch unter Heinrich IV. nicht an Aktualität verloren. Diese Tatsache rechtfertigt die Betrachtung der Grottenautomaten von Saint-Germain vor dem Hintergrund der Ziele der *Académie*. Die Szenen der Automateninstallationen können also durchaus einen Bezug zum politischen Geschehen und zu den realen Personen Heinrich IV., Marie de' Medici und dem Dauphin Ludwig hergestellt haben. Außerdem wird die Vermutung bestätigt, dass die Musik in den Grotten eine harmonisierende Wirkung auf die Besucher ausüben sollte.

Auch im Verlauf des 17. Jahrhunderts wurde am französischen Hof von den vermeintlichen Kräften der Musik Gebrauch gemacht. Karl Möseneder erkennt in der Aufführung und Gestaltung der *Place Dauphine* anlässlich der *Entrée solennelle* Ludwigs XIV. und seiner Gemahlin Maria Theresias im Jahr 1660 in Paris ein Bestreben, Harmonie im Staat herzustellen (Abb. 18).⁶⁸⁴ Zur Festarchitektur auf der *Place Dauphine* gehörte eine Ehrenpforte, die die Harmonie darstellte, die aus der Verbindung des Herrscherpaares hervorging. Außerdem wurde ein Obelisk aufgestellt, dessen Symbolik Paris

⁶⁸² Vgl. ebd., S. 57.

⁶⁸³ Vgl. MacGowan 1979b, S. 58.

⁶⁸⁴ Vgl. Möseneder 1983, S. 109–136.

als Sonnenstadt unter der Herrschaft des sonnengleichen Monarchen Ludwig zeigte.⁶⁸⁵ Das Programm stammte von Charles le Brun und stellte eine Analogie zwischen dem Einwirken der liebenden Sonne auf die Elemente und der harmonischen Herrschaft des französischen Monarchen über seine Untertanen her.⁶⁸⁶ Auf der *Place Dauphine* wurde eigens für die *Entrée* ein Amphitheater errichtet, das gemäß Möseneder als „eine der himmlischen Ordnung analoge Sphäre“ aufzufassen war.⁶⁸⁷ Neben vierundzwanzig Streichern nahmen Personen, die vermutlich dem Adel und der höheren Beamtschaft angehörten, im Theater Platz und fungierten neben den Bildkünsten und der Architektur als lebende Bilder mit symbolischem Gehalt. Möseneder bemerkt hierzu:

„Glieder des Staatsvolkes wurden in einer idealen harmonischen Sphäre befindlich dargestellt, die durch das Amphitheater auf die Erde gezwungen wurde“.⁶⁸⁸

Die Bildsprache der harmonischen Ordnung im Staat und im Kosmos wurde durch das harmonische Zusammenspiel der Musiker auf den Tribünen hörbar gemacht. Möseneder vermutet,

„[...] daß eine kathartische Wirkung der Musik auf der Place Dauphine angestrebt wurde. Die Ruhe und Ordnung im Staate, die in Frieden und Vermählung ihren Grund hatte, war danach auch im Inneren des Menschen [...] eingekehrt [...], hatten ihn gewandelt und somit in harmonische Übereinstimmung mit der Ordnung des Kosmos bzw. der darauf ruhenden Staatsordnung gebracht“.⁶⁸⁹

⁶⁸⁵ Vgl. ebd., S. 135.

⁶⁸⁶ Wahrscheinlich nach dem Konzept Jean Cossarts hatte Charles le Brun das außergewöhnliche und beziehungsreiche Programm entwickelt. Vgl. ebd., S. 109–136.

⁶⁸⁷ Ebd., S. 131. Vgl. J. Tronçon: *L'entrée triomphante des leurs maiestez Louis XIV. Roy de France et de Navarre et Marie Therese d' Austriche*. Paris 1662, S. 24–29.

⁶⁸⁸ Möseneder 1983, S. 131.

⁶⁸⁹ Ebd., S. 135.

Mit Bezug auf die *Entrée* von 1660 soll noch einmal das bereits berücksichtigte bewegliche Weltmodell in der *Entrée* Heinrichs IV. in Rouen im Jahr 1596 betrachtet werden.⁶⁹⁰ Auf dem Weg durch die Stadt begegnete dem König ein sich bewegendes Modell des gestirnten Himmels (Abb. 46). Aus der Maschine schwebte ein Engel-Automat herab, der dem König im Namen Gottes das Friedensschwert und die goldene Krone überreichte, was als Demonstration der Rechtmäßigkeit der Amtsübernahme zu verstehen war. Angenehme, harmonische Musik war zu hören, die sich aus dem Zusammenspiel von Gesang und dem Klang von Instrumenten ergab. Gott wird in der Festbeschreibung von Poussepin als „auteur et moteur du Ciel et corps Coelestes“⁶⁹¹ bezeichnet, womit der Bezug zur Metapher der Weltmaschine hergestellt wird. Unter Berücksichtigung der Interpretation der Inszenierung auf der *Place Dauphine* von Möseneder kann auch im Fall des Weltmodells der *Entrée* Heinrichs in Rouen davon gesprochen werden, dass hier mittels der Musik die friedliche Herrschaftszeit des Königs zu Gehör gebracht wurde. Die Musik verdeutlichte die Harmonie der göttlichen, kosmischen Ordnung und zeigte an, dass diese sich unter Heinrich IV. auch im Staat Frankreich hergestellt hatte. Vermutlich sollte sich die Musik und die gesamte Inszenierung auf die Zuhörer auswirken. Im Anschluss an Möseneder kann von einem Versuch gesprochen werden, die Ruhe und Ordnung im Staat auch in den Untertanen einkehren zu lassen, wodurch Zustimmung zur Staatsordnung und Unterstützung des Königs erzielt werden sollte.

Im letzten Punkt der Argumentation soll noch einmal der Fokus auf die Darstellung der Tugendhaftigkeit des zukünftigen Königs Ludwig XIII. in der Orpheus-Grotte in Saint-Germain gerichtet werden. Wie gezeigt werden konnte, wurde hier eine Gegenüberstellung der königlichen Tugenden mit der Lasterhaftigkeit der Untertanen unternommen und erinnerte damit an den Sieg der königlichen Tugenden über die Lasterhaftigkeit der Widersacher im *Balet Comique de la Reyne*. Die Nähe zum Ballettstück lässt annehmen, dass neben der Thematisierung der Tugenden auf symbolischer Ebene eine Affizierung der Seele der Besucher durch die Orgelmusik und die Bewegungen erreicht werden sollte. Es liegt nahe zu vermuten, dass der Besucher zu Tugendhaftigkeit erzogen werden sollte. Zur Stützung dieser Annahme wird die antike Methode der

⁶⁹⁰ Vgl. Wagner 2010, S. 575 u. S. 620–623.

⁶⁹¹ Ebd., S. 622.

Erziehung der Jugend zur Tugendhaftigkeit herangezogen, mit der gezielt Affekte erregt werden sollten. Das antike Tugendverständnis beinhaltet die Auffassung, dass ein tugendhafter Mensch seine Affekte beherrscht und kultiviert hat.⁶⁹² Platon zieht in seiner Auseinandersetzung mit der Erziehung zur Tugendhaftigkeit den Chor, der an den Dionysos-Festen sang, heran.⁶⁹³ Dieser bestehe aus sechzigjährigen Sängern, die ein ausgezeichnetes Gespür für Rhythmus und die Anordnung der Melodien besäßen. Die gesungenen Melodien ahmten die Seelenvorgänge oder -bewegungen einer tugendhaften Seele nach und sollten die Seelen der jungen Zuhörer auf eine Weise affizieren, dass sie zum Guten hin verzaubert werden. Durch die wiederholte Affizierung der Seele durchlaufe diese einen Prozess der Gewöhnung, sodass schließlich erreicht werde, dass der Rezipient selbst tugendhafter werde.⁶⁹⁴ Die Affizierung der Seele sollte aber nicht nur durch Musik, sondern auch durch Theaterstücke, Bilder oder Statuen hervorgerufen werden. Möglicherweise war in der Orpheus-Grotte der erzieherische Aspekt der Affizierung der Seele von Bedeutung. Es wäre denkbar, dass durch die Vorführung und die Musik eine „Verzauberung“ der Affekte der Besucher stattfinden sollte, um sie zu einem tugendhaften Leben zu bewegen.

In Saint-Germain sollte nicht nur der Dauphin als zukünftiger friedlicher König gefeiert werden, sondern es wurde zugleich auf die Analogie von Staat und Kosmos eingegangen. Das Königtum Frankreich und der König wurden durch die Behauptung idealisiert, dass sich die Staatsordnung und der König analog zum Aufbau des Kosmos und Gott verhielten. Obgleich die Figuren im Automatentheater und die Grottenautomaten keinen Tanz im engen Sinn aufführten, so folgten sie doch einem vorgegebenen, regelmäßigen und wiederholbaren Bewegungsablauf und konnten dadurch ebenso den Lauf der Gestirne reflektieren wie die einer Choreographie folgenden Tänzer im *Ballet du Cour*. Das bezaubernde Spiel des Orpheus auf dem Saiteninstrument rekurrierte auf die Vorstellung von der ordnenden Funktion der Sphärenharmonie, die durch irdische Musik auf den Zuhörer übertragen werden könne. Es ist davon auszugehen, dass sein Spiel, oder

⁶⁹² Vgl. Andreas Vieth: Verzauberung der Affekte. Symbolische Kommunikation der Tugend. In: Poeschke/Weigel/Kusch 2002, S. 21–44, insbes. S. 21 und S. 33f.

⁶⁹³ Vgl. Platon 1959, Buch 7, 812 b–c, S. 181 und Vieth 2002, S. 32f.

⁶⁹⁴ Vgl. Platon 1959, Buch 2, 659 d–660 a, S. 42.

eigentlich die Musik der Wasserorgel, auf den Körper, den Geist und den Verstand der Zuhörer wirken sollte. Im Anschluss an Yates' und Strongs Interpretation des *Balet Comique de la Reyne* und Möseneders Untersuchung der musikalischen Inszenierung auf der *Place Dauphine* ist zu folgern, dass auch in der Orpheus-Grotte der Besucher zur Akzeptanz der Staatsordnung und des Königs veranlasst werden sollte, um unterschwellige oder offene Konflikte im Staat zu befrieden. Die kosmische und göttliche Ordnung diene auch hier als Ideal der Staatsordnung, in die sich die Untertanen einfügen sollten. Die Kraft der Musik entfaltete sich in den Grotten, ohne dass die Besucher diesen Umstand bewusst wahrzunehmen brauchten. Während die metaphorischen Bilder der Staatsharmonie aktiv gedeutet werden mussten, wirkte die vom Ohr aufgenommene Musik im Innern jedes Menschen, unabhängig davon, ob er Kenntnisse der Staats- oder Musiktheorie besaß. Die Zähmung der Tiere durch die Musik des Orpheus exemplifizierte darüber hinaus die Möglichkeit der Bändigung der Leidenschaften der Besucher durch Musik.

Eine Erweiterung des in Anlehnung an Orpheus erzeugtem Bild vom Herrscher als Vermittler von himmlischer Harmonie erfuhr die Orpheus-Inszenierung zu der Zeit, in der Ludwig regierender König von Frankreich war. Darauf gibt das Zitat Coulons Hinweise, in dem die traurige Stimmung des Sängers betont wird:

„[...] Orphée anime les bois, les rochers & les bestes & leur inspire un certain mouvement de tristesse, depuis que le Roy Louys XIII. y rendit l' esprit un jour de l' Ascension“.⁶⁹⁵

Dafür, dass die Orpheusinszenierung eine melancholische Stimmung vermittelte, spricht die Figur des musizierenden Orpheus' in Hellbrunn, die sich an Saint-Germain orientiert. In Hellbrunn spielt Orpheus für die tote Eurydike, wobei sich hinter ihm mehrere Tierfiguren befinden. In der antiken Mythologie ist Orpheus nach dem frühen Tod seiner Gemahlin an der Überführung der Toten aus der Unterwelt in die Welt der Lebenden gescheitert, worauf er sich zu einem Leben in Einsamkeit entscheidet.⁶⁹⁶ In der frühen Neuzeit existierte eine enge Verknüpfung der ikonografischen Tradition von

⁶⁹⁵ Coulon 1654, S. 231.

⁶⁹⁶ Vgl. Publius Ovidius Naso 1964 (=Die Bibliothek der Alten Welt: Römische Reihe). Buch 10, V. 1–105.

Melancholie und Musik.⁶⁹⁷ So galt Musik nicht nur als Mittel, Melancholie zu lindern, sondern war außerdem ein Symbol melancholischer Meditation über Vergänglichkeit.⁶⁹⁸ Die Nähe zur mythologischen Erzählung wurde in Saint-Germain bereits zur Zeit der Entstehung des Gartens hergestellt, da in einer Szene des Automatentheaters, das sich hinter der Orpheusfigur befand, Pluto, der Herrscher der Unterwelt, und seine Frau Proserpina auf einem Wagen zu sehen waren. Eine Hervorhebung der Melancholie der Orpheusfigur erfolgte vermutlich zu der Zeit, als Ludwig König war, da diese Veranlagung ein verbindendes Element bildete. Ludwig XIII. soll ein unauffälliges, ja unattraktives Äußeres gehabt haben, wobei sein Gesicht unscheinbar, streng und melancholisch wirkte.⁶⁹⁹ Während ausgedehnter Spaziergänge zog er sich vom höfischen Leben zurück. Voltaire bezeichnete Ludwig als kränklich, traurig und düster, wobei er sich selbst unerträglich gefunden haben soll.⁷⁰⁰ Bis zum Tod seines Vaters erlebte der Prinz eine unbeschwerte Kindheit.⁷⁰¹ Er war neugierig, offenherzig, interessierte sich für Kunst und Musik. Er bewegte sich viel, rannte, hüpfte und tanzte voller Energie und Überschwang. Das Kind Ludwig wurde als liebenswert, herzlich und selbstbewusst wahrgenommen. Die Ermordung seines Vaters erschütterte den Jungen so sehr, dass sein Charakter sich stark veränderte. Fortan war seine Stimmung gedrückt, er wurde besorgt und empfindlich, wobei er nur wenig lachte.⁷⁰² Nachts litt er unter Schlafstörungen und Angstzuständen. Zudem verschlechterte sich seine physische Gesundheit.⁷⁰³ Er schien anfälliger für Krankheiten zu sein und bekam im Jahr 1612 die Blattern. Im selben Jahr litt er an einer schweren Rachenentzündung, und starke Zahnschmerzen plagten ihn für lange Zeit. Seine

⁶⁹⁷ Vgl. Hanna Hohl: Saturn. Melancholie. Genie. Mit einem Nachwort von Jenne E. Howoldt über Erwin Panowsky in der Kunsthalle Hamburg, Hamburg 1992, S. 30ff.

⁶⁹⁸ Vgl. Das Emblem des Sanguinikers, der mit einer Laute abgebildet ist, in Cesare Ripa: Iconologia overo Descrittione Dell'imagini Universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi. Padua 1630, S. 77 und Georg Pencz *Auditus*, der zu einer Stichfolge der Darstellung der fünf Sinne aus dem Jahr 1544 gehört. Die Personifikation des Gehörs sitzt untätig zwischen Musikinstrumenten.

⁶⁹⁹ Vgl. Jean-Christian Petitfils: Louis XIII. Bd. I. Paris 2014 (2008), S. 9.

⁷⁰⁰ Vgl. ebda.

⁷⁰¹ Vgl. ebd., S. 46–57.

⁷⁰² Vgl. Madeleine Foissil: L'enfant Louis XIII.: l'éducation d'un roi (1601–1617). Paris 1996, S. 197–200.

⁷⁰³ Vgl. ebda, S. 201ff.

sensible Gesundheit brachte ihm schließlich den Beinamen *le roi malade* ein.⁷⁰⁴ In einem Avis, das Richelieu im Jahre 1635 an den König verfasste, kommt die negative Bewertung der Melancholie deutlich zum Tragen. Richelieu geht auf eine Auseinandersetzung mit Ludwig während des Dreißigjährigen Krieges ein, in der sich der König entschlossen hatte, in einer Schlacht gegen die Schweden selbst als Heerführer voranzuziehen.⁷⁰⁵ Richelieu argumentiert dagegen, indem er sich auf die Melancholie des Königs bezieht, die diesen wankelmütig mache. Der König solle sich gedulden, dann würde sein Wunsch, sich aktiv am Kriegsgeschehen zu beteiligen, von selbst verschwinden. Daraufhin lenkt der König ein und gibt nach.⁷⁰⁶

Marsilio Ficino geht in *De vita triplici* auf die Melancholie ein.⁷⁰⁷ Ein melancholischer Mensch habe keine Teilhabe an der Welt und werde zum extrinsischen Beobachter, für den die Welt Schein ist, ohne dass er intrinsische Teilhabe erfahre.⁷⁰⁸ Jan Söffner fasst den Ansatz Ficanos wie folgt zusammen:

„Der Mensch ist, gerade insofern er nicht mehr als Teilnehmer an der sinnlichen Welt, sondern als extrinsischer Beobachter aus der Warte eines auf sich selbst zurückgezogenen Geistes in Erscheinung tritt, einem existentiellen Gefühl der Teilnahmslosigkeit und der Ausgeschlossenheit ausgeliefert.“⁷⁰⁹

⁷⁰⁴ Vgl. ebda, S. 201.

⁷⁰⁵ Vgl. Hermann Weber: Der König, die Melancholie und der Krieg. Ein Avis Richelieus aus dem Jahre 1635. In: Ralph Melville (Hrsg.): Deutschland und Europa in der Neuzeit. Festschrift für Karl Otmar Freiherr von Aretin zum 65. Geburtstag (Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte in Mainz, Abteilung Universalgeschichte 134), 2 Halbbde., Stuttgart 1988, 1. Halbbd., S. 241–258.

⁷⁰⁶ Vgl. Ebd. S. 250ff.

⁷⁰⁷ Vgl. Marsilio Ficino: Liber de vita in tres libros divisus: Primus de vita sana, secundus de vita longa, tertius de vita coelestus comparanda. In der Edition: Marsilio Ficino: Three books on life. A critical ed. and trans., with introd. and notes by Carol V. Keske/John R. Clark. New York 1989.

⁷⁰⁸ Vgl. Jan Söffner: Die Macht der Melancholie. Boccaccio–Petrarca–Ficino–Macchiavelli–Dürer–Castiglione. In: Ingrid Kasten (Hrsg.): Machtvolle Gefühle. Berlin/New York 2010 (=Trends in Medieval Philology 24), S. 334–365, hier S. 350f.

⁷⁰⁹ Ebd. S. 351.

Der Melancholiker sei kein ausgeglichener Mikrokosmos mehr, der seinen Ort in der Welt verlöre.⁷¹⁰ Für einen Herrscher sei Melancholie nicht geeignet und führe zu Vereinzelung, die jede Form politischer Aktivität unterbinde.⁷¹¹

Jedoch bemüht sich Ficino auch um eine positive Bewertung der Melancholie. So seien alle großen Männer in der Politik, in der Philosophie oder der Kunst Melancholiker gewesen.⁷¹² Außerdem könne das Ausgeschlossen-Sein aus den weltlichen Zusammenhängen dem Intellekt Zugang zum kosmischen Sein ermöglichen. Die Melancholie öffne somit den Geist für eine Teilhabe am Weltgeist und sei somit ein Zugang zur Harmonie des Kosmos.⁷¹³ Die Melancholie ist es letztlich, die die Verbindung zwischen der bezaubernden Musik des Orpheus und der Veranlagung Ludwigs besonders interessant macht. Die zur Entstehungszeit der Grotte unbekanntere spätere Melancholie Ludwigs wird im Bild des musizierenden Orpheus positiv gewendet, da durch sie die orphische Mittlerrolle des Königs noch besser ausgefüllt zu werden scheint. Sie ist Ludwigs persönlicher Zugang zur kosmischen Ordnung, die er den Menschen überbringt. Seine Melancholie, die Konflikte im politischen Alltag auslöst und ihn zu einem zurückgezogenen Menschen werden lässt, erfährt durch die Repräsentation des durch Eurydikes Tod schwermütig gewordenen Orpheus eine Aufwertung.

⁷¹⁰ Ebd.

⁷¹¹ Ebd. S. 352.

⁷¹² Vgl. Wolf Lepenies: Melancholie und Gesellschaft. Frankfurt a.M. 1972, S. 20ff.

⁷¹³ Vgl. Ficino 1989, S. 11–115.

7 Fazit

Das erste Ziel der vorliegenden Arbeit war es, anhand der Funktionsweise und Symboliken der Automateninszenierungen im Park von Saint-Germain-en-Laye die Idealisierung des Königs Heinrich IV., seiner Frau Maria de' Medici und des Dauphins, dem späteren Ludwig XIII., zu entschlüsseln. Das zweite Anliegen war das Offenlegen und Analysieren der Auseinandersetzung mit bedeutenden Positionen politischer und philosophischer Weltanschauung, um die Staatsordnung und die königliche Sonderstellung zu inszenieren.

Die zentralen Figuren der Automateninstallationen wurden als mythologische Repräsentationen erkannt, die die königliche Familie darstellten. Der König wurde durch die lebensgroßen Neptun- und Perseus-Automaten verkörpert, im Automatentheater der Orpheus-Grotte wurde das Königspaar durch Merkur und Minerva repräsentiert, während der Orpheus-Automat in der Hauptszene der Grotte als Darstellung des Dauphins identifiziert wurde. Die Figuren waren mit Insignien und Symbolen ausgestattet, die sie als mythologische Repräsentationen kennzeichneten. Nicht nur in den Installationen selbst, sondern auch in den Beschreibungen der Szenen wurden Verbindungen zwischen den Mitgliedern der königlichen Familie und den mythologischen Figuren hergestellt.

Dass sich ein König des 16. Jahrhunderts als Automat darstellen ließ, war etwas Besonderes. Zwar wurden auch bei den königlichen Einzügen in Rouen in den Jahren 1550 und 1596 Automaten zur Herrscheridealisation eingesetzt, doch stellten sie nicht den König selbst dar. In der früheren *Entrée* kämpfte Herkules, ein Darsteller, der Heinrich II. repräsentierte, gegen eine mechanisch bewegte Hydra. 1596 besiegte Apoll, ebenfalls ein Schauspieler, einen Python-Automaten und versinnbildlichte den Sieg Heinrichs IV. über seine Widersacher. Erst im Verlauf des 17. Jahrhunderts ließen sich Herrscher als Automaten darstellen, wobei hier vor allem die mechanisch bewegten Wachsporträts Augusts des Starken und Kaiser Ferdinands III. zu einiger Berühmtheit gelangten.

Herrscheridealisierung Heinrichs IV.

Als ein wichtiges Anliegen der Inszenierung wurde die Demonstration der Rechtmäßigkeit der Amtsübernahme durch Heinrich IV. und der daraus folgenden Bestimmung Ludwigs zum Nachfolger herausgearbeitet. Die besondere Notwendigkeit zur Herrscherlegitimierung ergab sich als Folge der Auseinandersetzungen um die Nachfolge König Heinrichs III. Die katholische Liga, der katholische Teil Frankreichs und der Papst akzeptierten Heinrich IV. zunächst nicht als König und stellten die Aufrichtigkeit seiner Konversion zum katholischen Glauben infrage. Während seiner Amtszeit ließ sich Heinrich IV. wiederholt als rechtmäßiger König inszenieren, wobei auf die Einhaltung der dynastischen Kontinuität gemäß der *Lex Salica* verwiesen wurde. Als Beispiel hierfür wurde der königliche Einzug in die Stadt Lyon im Jahr 1595 herangezogen. Hier befand sich die ephemere Architektur eines Tempels, der der Erinnerung der Häuser Bourbon und Albret gewidmet war, von denen die Eltern Heinrichs IV. abstammten. An den Tempel, in dem Heinrichs Tugendhaftigkeit geehrt wurde, schlossen sich zwei durch Pilaster gegliederte Flügelbauten an. In ihren Nischen standen Statuen der französischen Könige aus dem Haus der Bourbonen und Könige von Navarra, die aus der Dynastie der Albrets hervorgingen. Heinrich IV. wurde als würdiger Nachkomme seiner Vorfahren geehrt, deren Glanz auf ihn übergegangen sei. Er selbst habe durch seine großen Taten und seinen Einsatz für den Frieden während der Bürgerkriege den Ruhm der beiden Königshäuser noch gesteigert. Die Fähigkeiten und Tugendhaftigkeit der vorangegangenen Könige wurden als Erbe verstanden, das Heinrich als rechtmäßiger König erhalten hatte.

Die Verdienste Heinrichs für die Befriedung des Landes wurde insbesondere in der Perseus-Grotte thematisiert, in der Heinrich als Befreier Frankreichs gezeigt wurde, der die katholische Liga und die spanischen Truppen besiegt. Das Flugblatt, das anlässlich des Einzugs Heinrichs IV. in die Stadt Paris am 22. März 1594 von Jean Leclerc angefertigt wurde, gibt wichtige Hinweise für die Deutung der Perseus-Gruppe. In der Inszenierung wurde vor Augen geführt, dass Heinrich seine Kompetenzen als Heerführer einsetzte, um das Land zu befrieden und seine Untertanen zu schützen. Darüber hinaus konnte die Szene als Drohgebärde an seine Gegner verstanden werden, denn er würde seinen starken Arm wieder einsetzen, sollten sie das Land ein weiteres Mal in Bedrängnis bringen. Ergänzend hierzu wurde die Umdeutung Perseus als Sankt Georg herangezogen, um den religiösen

Bezug der Auseinandersetzung zu unterstreichen und die Unterstützung Heinrichs durch Gott hervorzuheben.

Die Repräsentation Heinrichs als Neptun bot zwei Deutungsansätze. Zum einen konnte herausgearbeitet werden, dass Heinrich als Beherrscher des Wassers inszeniert wurde, was auf der Grundlage der Neptunfiguren im Boboli-Garten und Hellbrunn gelang, die Cosimo I. bzw. Markus Sittikus als Bändiger des Wassers ehrten. Der nach unten gerichtete Dreizack der Neptunfiguren verweist auf seine Fähigkeiten, Quellen zu öffnen und damit für frisches Wasser zu sorgen. In Verbindung mit den Wasserkünsten im Gartenraum wird die Deutung der Neptunfigur weiter gefasst. Die Wasserspiele mit ihrer komplizierten Maschinerie riefen Staunen im Besucher hervor, wobei allein dem Herrscher das Wissen um die Möglichkeiten, das Element zu bändigen, zugesprochen wurde.

Zum anderen bezog sich die Figur in Saint-Germain auf die bis zu Vergil zurückreichende Tradition, Neptun in seiner Funktion als Friedensstifter zu zeigen. Das Zitat von Du Chesne, in dem der Zug Neptuns durch das Becken ihm wie ein Triumphzug erscheine, sowie die Medaille von 1594, die nach Ende der Religionskriege entstand und auf der Heinrich als Neptun figuriert wird, lassen darauf schließen, dass hier wiederum die Befriedung Frankreichs durch Heinrich im Fokus der Darstellung stand. In der Darstellung als Neptun glättet Heinrich die Wogen, die durch die kriegerischen Auseinandersetzungen entstanden sind. Die ebenfalls durch Wasser in Bewegung versetzte Schmiede der Neptun-Grotte unterstützt beide Bedeutungen. Du Chesne schreibt, es erscheine ihm, als sollten hier die Waffen für Aeneas und Achilles gefertigt werden. Berücksichtigt wurde die Darstellung der Vulkan-Schmiede im *Palazzo Vecchio* in der Vasari Franz de' Medici umfassend für seine Herschertugenden ehrte. Die Ausführungen Vasaris in den *Ragionamenti* zeigen, dass das Herstellen des Schildes und der Waffen für Achilles als Ehrung für die Förderung der bildenden Künste durch den Großherzog verstanden werden sollte. Daran anknüpfend kann die Schmiede in der Neptun-Grotte als Verweis auf Heinrichs Tätigkeiten als Mäzen der Künste und Wissenschaften verstanden werden. Darüber hinaus verwies das Waffenschmieden auf die göttliche Unterstützung, die Heinrich im Kampf gegen die katholische Liga erfuhr. Der Vergleich mit Aeneas, der König von Latium wurde, ermöglicht es, das friedliche Zusammenleben von Trojanern und

Latinern mit der Eintracht gleichzusetzen, die Heinrich zwischen Katholiken und Hugenotten hergestellt hat.

Ludwig XIII. als tugendhafter Herrscher eines friedlichen Zeitalters

Die Einführung des Blicks auf die Orpheus-Inszenierung zeigte, dass hier der antike Mythos von der Tierzähmung zur Grundlage für die Idealisierung der zukünftigen Herrschaftszeit Ludwigs XIII. als friedliches Zeitalter wurde. In der antiken Mythologie ist Orpheus als Musiker bekannt, der wilde Tiere zähmen und sogar Pflanzen und Steine kontrollieren kann. In der Emblematik der Frühen Neuzeit gerät die Musik Orpheus' zur Metapher für die friedliche Herrschaft eines Fürsten, der ausgleichend in Konflikte eingreift, um die Ordnung im Staat herzustellen oder zu wahren. Umgesetzt wurde diese Symbolik unter anderem in der *Entrée*, die im Jahr 1515 für den späteren Kaiser Karl V. ausgerichtet wurde. In einem umzäunten Garten saß ein Darsteller, der Karl verkörperte, wie er ebenso wie Orpheus Tiere zähmte und um sich versammelte. Der Garten versinnbildlichte die aufblühende Regierung des Prinzen, der durch seine Tugenden den Ruhm des Landes erhöhen würde. Die Szene im Garten ist als Metapher für die Ordnung in einem Staat und eine gute Regierung zu deuten. Diese Interpretation kann auch auf die Orpheus-Gruppe von Saint-Germain übertragen werden, in der sich die Tiere, Bäume und Pflanzen nach der Musik des Orpheus richteten. Durch die Darstellung als Orpheus wurde der zukünftige König als friedlicher und gerechter Herrscher charakterisiert. Außerdem wurden die Qualitäten der des Königspaares durch Merkur und Minerva versinnbildlicht. Minerva als mythologische Repräsentation der Königin im Hintergrund hob die Klugheit der Königin und ihre Rolle als Förderin der Künste und Wissenschaften hervor. Außerdem wurde auf die politischen Fähigkeiten Marias und ihre große Bedeutung als Mutter des zukünftigen Königs eingegangen. Dass sich Heinrich als Merkur darstellen ließ, ist vor dem Hintergrund seiner Inszenierung als Friedensstifter, der Frankreich aus dem Bürgerkrieg geführt und die Einheit des Königreichs wiederhergestellt hat, zu betrachten. Ludwig wurde als Erbe der königlichen Tugenden inszeniert, was durch die Aufstellung der Personifikationen der vier Kardinaltugenden unterstützt wurde. Sie galten

als die vier zentralen Herrschertugenden, die dem König bei seiner Salbung verliehen wurden und die er in idealer Weise auszubilden vermochte.

Darüber hinaus verwies die Orpheus-Szene in Saint-Germain auch darauf, dass der zukünftige König aufgrund seiner Tugenden die Lasterhaftigkeit überwinden konnte. Als Beispiel wurde unter anderem *Le Balet Comique de la Reyne* von 1581 herangezogen, in dem König Heinrich III. und Königin Luise von Lothringen die lasterhafte Kirke im Kampf besiegten, um die Untertanen, die sie in Tiere verwandelt hatte, aus ihrem Bann zu ziehen. Der König erschien als tugendhafter Friedensstifter, der seine Untertanen wieder auf den richtigen Pfad führen konnte. Auf der Grundlage des Stücks wurde die Orpheus-Inszenierung in Saint-Germain als Darstellung der Beherrschung der Laster durch den zukünftigen König interpretiert. Die Tiere konnten hierbei als Verkörperungen der Laster oder als sündige Menschen verstanden werden.

Veranschaulichung höfischer Kommunikationsstrukturen und königlicher Macht

Neben der Herausstellung der Herrscherqualitäten des zukünftigen Königs wurde durch die Automateninstallation die königliche Macht veranschaulicht. Die Machtposition des Königs manifestierte sich in den Kommunikationsstrukturen des höfischen Zeremoniells, in dessen Zentrum der Herrscher stand. Das Leben am Hofe war gekennzeichnet durch eine stark reglementierte Interaktion der Höflinge mit dem König. Seine Aufgabe war es, vorbildhaft in der Einhaltung der Gesetze und des Zeremoniells zu sein, denn auf diese Weise konnten die Untertanen seine Überlegenheit und Tugendhaftigkeit erkennen und die Notwendigkeit der eigenen Unterordnung akzeptieren.

Die Kontrolle der Tiere, Bäume und Felsen durch die Musik in der Orpheus-Grotte Saint-Germains wurde als Versinnbildlichung der höfischen Kommunikation gewertet. Das Stillstehen und Bewegen der Tiere war auf das Spiel des Orpheus ausgerichtet, wobei es den Zeitgenossen erschien, als versammle Orpheus die wilden Tiere um sich, veranlasse sie zu einem wiegenden Tanz und bringe die Bäume dazu, sich ihm zuzuneigen. Hier wurde eine Parallele zum höfischen Leben gezogen, in dem der König seine

Untertanen zu zeremoniellen Handlungen veranlasste, das disziplinierte Nebeneinander von Konkurrenten ermöglichte und befriedend in Konflikte eingriff.

Daran anknüpfend wurde untersucht, inwiefern in den Grottentheatern die königliche Dignität und Macht zur Erscheinung gebracht wurde. Die *Dignitas* des Königs zeigte seine von Gott gegebene Macht und seine Nähe zum Göttlichen an und bedurfte der Sichtbarmachung, was im Zeremoniell durch Symbole und aufwändige Prachtentfaltung geschah. Die als geheimnisvoll wahrgenommene Macht des Königs wurde im Park von Saint-Germain dadurch herausgestellt, dass er als Schöpfer der wundersamen Erfindungen charakterisiert wurde. Die Besucher sollten in Staunen versetzt werden und glauben, die letzte Ursache für die Bewegungen und Musik der Automaten sei allein die Macht des Königs gewesen. Nur der König schien in der Lage zu sein, die Funktionsweise der Mechanik zu verstehen und die Bewegungen und Töne der Figuren zu kontrollieren. Die rätselhafte Kontrolle des Königs über die Wasserkünste wurde mit der Macht Gottes über seine Schöpfung parallelisiert. Die mechanischen Figuren, die im Verborgenen durch Wasserkraft zum Bewegen und Stillstehen veranlasst wurden, symbolisierten die Untertanen, die auf die geheimnisvolle Macht des Königs reagierten und angesichts der Automaten unwillkürlich in Staunen versetzt wurden. Außerdem wurden durch die Metapher des Staatsschiffes, das im Automatentheater der Orpheus-Grotte angewandt wurde, sowie durch Mühlen und Automaten, die Arbeit thematisierten, der Vergleich zum Leben im Staat gezogen.

Die *Machina mundi*-Metapher

Darüber hinaus wurde in der Arbeit der Fokus auf die Mikro-Makrokosmos-Analogien in den Grottentheatern von Saint-Germain-en-Laye gelegt und gezeigt, dass sie dazu dienten, den Staat Frankreich und die königliche Familie zu idealisieren und die Untertanen zur Akzeptanz der gesellschaftlichen Ordnung zu bewegen.

Ausgangspunkt bildeten Überlegungen zur Analogiebildung zwischen Kosmos und Staat, von Gottes Schöpfung und menschlichem Schaffen, die in der Metaphorik der *Machina mundi* kondensieren. Sie beruhen auf der Vorstellung, alles in der Welt Befindliche bestehe aus Materieteilen, die sich in Bewegung befänden und von Gott, dem

Künsteringenieur, erschaffen worden seien. Man ging davon aus, dass die Welt nach Maß, Zahl und Gewicht aufgebaut sei, wobei der Mensch in der Lage sei, die Struktur der Weltmaschine zu verstehen. Als Folge davon sei es möglich, durch die Anwendung von Kunst, Technik und Wissenschaft, die Welt im Kleinen nachzubilden. Dass Heinrich IV. die *Machina mundi*-Metapher geläufig war, zeigt das bewegliche Himmelsmodell, das für seine *Entrée* in Rouen im Jahr 1596 angefertigt wurde. Es zeigte den Aufbau und die harmonische Bewegung des Kosmos. Aus ihm entstieg ein Engel-Automat, der dem König die Insignien überbrachte und ihm Gottes Beistand zusicherte. Auch in der Orpheus-Grotte befand sich ein bewegliches Himmelsmodell, das die zwölf Tierkreiszeichen zeigte. Beide Modelle sollten die ideale Weltmaschine imitieren. Darüber hinaus befanden sich in der Orpheus-Grotte Darstellungen der vier Elemente, des Himmels und der Hölle, womit ein weiterer Bezug zur göttlichen Schöpfung hergestellt wurde.

Darauf, dass auch der Staat als Maschine zu begreifen ist, wurde in Saint-Germain eingegangen, indem Mühlen und kleinfigurige Automateninszenierungen zu sehen waren, die menschliche Arbeit thematisierten. Ebenso wie die Spielmühlen von Robert Fludd waren sie als Versinnbildlichung von Arbeit und Rhythmisierung des Alltags zu verstehen, die darüber hinaus auf die Ordnung und sich wiederholende Bewegung des Kosmos und der Natur verwiesen. Sie waren als Aufforderung zu verstehen, dass jeder seinen Teil dazu beiträgt, den reibungslosen Verlauf der Staatsmaschine zu garantieren.

Verbindung mechanistischer und organologischer Weltbilder

Die Staatsmetaphorik, die in Saint-Germain zum Ausdruck gebracht wurde, basierte nicht allein auf dem mechanistischen Weltbild, sondern integrierte zudem das Bild vom Staat als Körper. Gemäß dieser Vorstellung wurden die Funktionsträger im Staat mit Körperteilen verglichen, die sich der Macht des Herrschers unterordnen. René Descartes' Überlegungen zur Physiologie verdeutlichen, dass in der mechanistischen Philosophie der menschliche Körper als Maschine betrachtet wurde. Dabei wurde gezeigt, dass sich das Vokabular zur Beschreibung der Körper-Maschine aus seinem Interesse für Wasserspiele in Gärten entwickelt hat. In der Metaphorik, die Thomas Hobbes verwendet, wird der Staat sowohl als Automat als auch als Körper bezeichnet. Der Staat wird als

künstlicher, riesenhafter Körper gezeigt, der aus einer Vielzahl von Menschen zusammengesetzt ist. Dabei wird der Souverän als künstliche Seele bezeichnet, die dem Staatskörper Leben und Bewegung gibt. Mit Blick auf die Wirksamkeit des aristotelischen Weltbilds in der Frühen Neuzeit wurde die Vorstellung von Gott als Initiator von Bewegung genauer berücksichtigt. Für Descartes ist Gott nicht nur der Erbauer der perfekten natürlichen Automaten, sondern hat sie dadurch zum Leben erweckt, dass er sie zur Bewegung angestoßen hat. Descartes zufolge verfüge der Mensch über die Fähigkeit, die Richtung der sich bewegenden Gebilde zu verändern. Er könne durch den Bau von Automaten und den Anstoß zur Bewegung die göttliche Schöpfung imitieren.

Es stellte sich heraus, dass in Saint-Germain die Bilder vom Staat als Maschine und vom Körper noch vor Descartes und Hobbes verwendet wurden. Hier wurden die Automaten als Staatsmetaphern aufgefasst, wobei der König für den Aufbau und den Zusammenhalt der Staatsmaschine verantwortlich war. Von den Untertanen wurde erwartet, sich als Teile bzw. Körperteile in das Staatsgefüge einzupassen, um seine reibungslose Funktion zu garantieren. Nur die Anerkennung des Machtmonopols und die Unterordnung des Einzelnen, könne in Frankreich ein friedliches Leben garantieren.

Verbindungen zum Theater und der Welttheater-Metapher

Die Grottentheater – besonders aber das Automatentheater hinter der Orpheus-Szene – wurden darüber hinaus vor dem Hintergrund der Welttheater-Metapher und des höfischen Bühnenspiels betrachtet. Im Theater wie in den Grotten Saint-Germains wurden Verbindungen zum realen Geschehen hergestellt, sodass hier den Besuchern ein Mikrokosmos der Welt und des Staats vor Augen geführt wurde. Im Automatentheater waren Heinrich IV. und Ludwig als König und Dauphin zu sehen, wobei der König einmal an Bord eines Schiffes gezeigt wurde, das als Staatsschiff identifiziert und ein weiteres Mal zusammen mit dem Dauphin und seiner Entourage im Park von Saint-Germain dargestellt wurde. Im Theater wie in den Grotten wurden mythologische Figuren eingesetzt, um die Eigenschaften und Taten des Herrschers zu idealisieren. Daneben boten der Einsatz von Bühnentechnik und die Orientierung am Automatentheater Heron von Alexandriens zusätzliche Vergleichsmöglichkeiten.

Besondere Berücksichtigung erfuhr die Welttheater-Metapher, die die Welt als Bühne ansieht, auf der der Mensch vor den Augen Gottes seiner Rolle entsprechend zu handeln habe, um am Ende seines Lebens Gnade zu erfahren. Pedro Caldéron de la Barca Fronleichnamsspiel *El Gran Teatro del Mundo* wurde eingehend betrachtet. Bei Caldéron wurde der Staat auf die Bühne gebracht, auf der neben Angehörigen der Stände auch der spanische König repräsentiert wurde. Letzterer wurde darüber hinaus mit Gott, dem Regisseur des Welttheaters, gleichgesetzt. Die Ordnung im Staat wurde als gottgegeben demonstriert und die Untertanen wurden dazu aufgefordert, sich in diese einzufügen.

Durch die Integration des Königs und des Dauphins entstand im Automatentheater der Orpheus-Grotte eine künstliche Welt, eine Welt in der Welt, die jedoch nicht isoliert von der Gegenwart zu betrachten war. Der Anschluss an die reale Welt gelang durch die Darstellung des Staatsschiffes Frankreich, das vom König gesteuert wurde sowie der Figuren des Königs und des Dauphins, die im Beisein von Höflingen, durch den Garten von Saint-Germain flanierten. Ebenso wie im *Theatrum mundi* wurde vom Zuschauer erwartet, das Gesehene auf die Lebenswelt zu übertragen. Werden die Automaten, die Arbeit thematisierten, hinzugezogen, kann davon ausgegangen werden, dass sich die Besucher der Grotten hier wiedererkennen sollten, seien sie nun Adlige oder Arbeiter. Im Idealfall sollten sie dazu veranlasst werden, ihre Handlungsmöglichkeiten ihrer Rolle entsprechend zu analysieren und einzuhalten.

Übertragung der Sphärenharmonie auf den Menschen

Zuletzt wurde überprüft, inwiefern im Park Heinrichs IV. eine Auseinandersetzung mit den Sinnbildern der Sphären- und Staatsharmonie stattfand. Es konnte belegt werden, dass zeitgenössische Überlegungen zur Abbildbarkeit der Sphärenharmonie durch irdische Musik und zur Möglichkeit, durch Musik Einfluss auf den Zuhörer zu nehmen, auch bei der Konzeption der Grottentheater wirksam waren.

Die Argumentation wurde mit frühneuzeitlichen Darstellungen von Robert Fludd und Athanasius Kircher eröffnet, in denen Gott als Musiker erscheint, der die Welt nach harmonischer Ordnung auf der Grundlage mathematischer Proportionen erschaffen habe. In Anlehnung an den Neoplatonismus entwickelte sich die Vorstellung, dass sich alles auf

der Erde Befindliche an dieser Ordnung orientiert. Dem Mensch sollte dies durch eine maßvolle, tugendhafte Lebensweise gelingen. Ein Staat, der nach der kosmischen Harmonie ausgerichtet sei, garantiere ein friedliches Leben unter der Herrschaft eines gerechten und tugendhaften Königs. Zusätzlich wurden die mythischen Musiker Orpheus und Apoll in den Blick genommen und dargelegt, dass sie als Sinnbilder für die Möglichkeit, die kosmische Harmonie mittels Musik auf den Menschen zu übertragen, eingesetzt wurden. Anhand mehrerer Beispiele wie der Wasserorgel in Tivoli und der Gestaltung der *Place Dauphin* anlässlich der *Entrée solennelle* Ludwig XIV. und Maria Theresias im Jahr 1660 wurde dargelegt, wie die Überlegungen zur Herstellung einer harmonischen Ordnung im Menschen durch Musik konkret umgesetzt wurden.

Außerdem wurde das höfische Ballett unter den Valois eingehender betrachtet, in dem die neoplatonischen Überlegungen zur Sphärenharmonie eine große Wirksamkeit entfalteten. Im *Balet Comique de la Reyne* wurde herausgestellt, dass Frankreich unter Heinrich III. in harmonischem Einklang mit der kosmischen Ordnung stand. Um den Frieden im Land zu sichern und die Zuschauer zur Unterstützung des Königs zu bewegen, wurde der Versuch unternommen, die Sphärenharmonie auf diese zu übertragen. Dies geschah dadurch, dass am Ende des Stücks ein Tanz aufgeführt wurde, bei dem die Tänzer wechselnde geometrische Figuren bildeten, die den Tanz der Gestirne imitieren sollten. Unter Heinrich IV. wirkten diese Ideen weiter. In Pau, am Hof seiner Schwester Katharina von Bourbon, wurde ein Stück aufgeführt, das den König mit dem harmoniebringenden Apoll gleichsetzte. Durch die Wahl eines geeigneten Ehemanns für seine Schwester wollte Heinrich den Frieden in Frankreich wiederherstellen. Der König erschien hierbei als friedlicher und gerechter Herrscher, der die Harmonie im Staat sicherstellen konnte.

Die Orpheus-Grotte Saint-Germains wurde als Ort erkannt, an dem die Ideen zur Übertragung der Sphärenharmonie auf den Menschen angewandt wurden. Orpheus mit seinem Saiteninstrument, der die Tiere und die Natur kontrollierte, veranschaulichte die Wirksamkeit der Kräfte der Musik. Darüber hinaus war die Musik einer Wasserorgel zu vernehmen, die vermutlich die Seelenvorgänge der Zuhörer beeinflussen sollte. Ziel der Installation war die Friedenssicherung, die vor allem in der Unterstützung durch die Untertanen gesehen wurde. Dies bedeutete die Anerkennung des aktuellen Königs und seiner Machtposition sowie die Unterdrückung subversiver Kräfte.

8 Literaturverzeichnis

1. Manuskripte

Archives municipales, Paris

Vertrag mit Tommaso Francini vom 3. Mai 1606. MC XIX, 355-rés.

Archives nationales, Paris

Mémoire touchant les eaux des Maisons royales [...]. O1, 1598, 204.

Vertrag mit den Tischlern Adrian et Anthoine de Hancy vom 3. Dezember 1601.

MC, XIX, 345, f° 449.

Vertrag mit Alessandro Francini vom 1. März 1604. MC, XIX, 351, f° 66.

Anonym, o.T. MC, XIX, 385, f° 216.

Louis Huygens, o.T., 1655. O1 2387, f° 112.

François Francini, Le Grand Cours de Saint-Germain-en-Laye, um 1675. O1 1719, pièce 275.

Bibliothèque nationale de France, Paris

Jacques Antoine und Jean Antoine l' Aînés, Beschreibung des Gartens von Saint-Germain-en-Laye von 1712. Ms, Nouv. acq. fr 5012.

Archives départementales, Saint-Quentin-en-Yvelines

Anonym, Plan du Château-neuf de St Germain-en-Laye, vor 1777 . O. Sign.

Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

Heinrich Schickhardt: Manuskript des Reisetagebuchs von Italien 1599 bis 1600. Cod. Hist. 4 148b.

Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel

Empfang König Franz' I. in Lyon im Jahr 1515. Cod Guelf. 86.4 Extrav.

2. Literatur vor 1900

Alberti, Leon Battista: Über die Malkunst. Hrsg. von Oskar Bätschmann. Darmstadt 2002.

Alciati, Andrea: Emblemata. Lyons, 1550. Hrsg. von Betty I. Knott. Aldershot u. a. 1996.

Anonymus: Die Texte des Normannischen Anonymus. Hrsg. von Karl Pellens. Wiesbaden 1966 (= Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte, Mainz 42).

Anonymus: Pratolino. In: Kotzebue 1809, S. 62–92.

Anonymus: C'est la deduction du sumptueux ordre plaisantz spectacles et magnifiques theatres [...] par les citoyens de Rouen [...] a la sacree Majesté de Henry second et a Katharine de Medicis. Rouen 1551.

- Aristoteles: Werke in deutscher Übersetzung. Bd. 2, Physikvorlesung. Übersetzt von Hans Wagner, hrsg. v. Hellmut Flashar. 3. Aufl. Darmstadt 1979.
- Ders.: Über die Seele. Übers. und hrsg. von Willy Theiler. München 1968. (Rowohlts Klassiker der Literatur und der Wissenschaft; Griechische Philosophie, Bd. 12).
- Ders.: Aristotelis mechanica graeca, emendata, latina facta et commentariis illustrata ab Henrico Monantholio. Hrsg. von Henri de Monantheuil. Paris 1599.
- Arnauld, Antoine u. Pierre Nicole: Die Logik oder die Kunst des Denkens. 2., durchges., um eine Einl. erw. Aufl. Darmstadt 1994 (= Bibliothek klassischer Texte).
- Beaujoyeux, Baltasar de: Le balet comique de la reyne, o.O. 1581.
- Besson, Jacques: Theatrum instrumentorum et machinarum [...]. Lygdvni 1578.
- Bie, Jacob de: La France metallique. Contenant les actions celebres tant publiques que priuees des rois et des reynes [...]. Paris 1636.
- Boethius, Anicius Manlius Toquatus Severinus: Anicii Manlii Torquati Severini Boetii de institutione arithmetica libri duo. De institutione musica libri quinque [...]. Hrsg. von Gottfried Friedlein. Lipsiae 1867 (= Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum Teubneriana. [S.r.]).
- Brackenhoff, Elias: Voyage de Paris en Italie 1644–1646. Hrsg. von Henry Lehr. Paris 1927.
- Camillo Delminio, Giulio: L'idea del teatro dell' eccell. M. Giulio Camillo. Florenz 1550.
- Cartari, Vincenzo: Imagini delli dei de gl' antichi. Hrsg. von Walter Koschatzky. Nachdr. d. Ausg. Venedig 1647. Graz 1963 (= Instrumentaria artium).
- Ders.; Antoine Du Verdier u. Étienne Laplonce Richette: Les images des dieux des anciens. Contenant les idoles, costumes, ceremonies et autres choses appartenans à la religion des payens. Tournon 1606–1607.
- Caus, Salomon de: Kunst der Mechanik. Die phantastischen Erfindungen des Salomon de Caus. Halle (Saale) 2003 (= Michaelsteiner Forschungsbeiträge 23).
- Ders.: Von gewaltsamen Bewegungen. Beschreibung etlicher, so wol nützlichen alß lustigen Machiner [...]. Nachdr. d. Ausg. Frankfurt, Pacquart, 1615. Hannover 1977.
- Ders.: Institution harmonique, divisée en deux parties. En la premiere sont monstrées les proportions des interualles harmoniques, et en la deuxiesme les compositions dicelles. Francfort 1615.
- Cicero, Marcus Tullius: Der Staat. Übers., erläut. und hrsg. von Rainer Beer. Reinbek 1964. (Rowohlts Klassiker der Literatur und Wissenschaft, 162).
- Conti, Natale: Mythologie c'est à dire, explication des fables, contenant les généalogies des dieux [...]. Rouen 1611.
- Coulon, Louis: Le fidele conducteur pour le voyage de France. Montrant exactement les raretez & choses remarquables qui se trouvent en chaques villes, & les distances d' icelles, avec un dénombrement des batailles qui s'y sont données. Troyes, Paris 1654.
- Ders.: L' Ulysse françois, ou Le voyage de France, de Flandre et de Savoye. Contenant les plus rares curiosités des pays, la situation des villes, les moeurs & les façons de faire des habitants [...]. Paris 1643.
- D'Alquié, François Savinien: Lustbarkeiten des Königreichs Franckreich, oder außführliche Beschreibung aller [...] Provintzien, Städte [...] Bißthümer [...] Parlamenten. Benebenst einer Genealogi und Stamm-Register aller Könige [...] und Kupffer-Figuren der vornehmsten Städte; in Teutscher und Frantzösischer Sprach [...] Franckfurt 1671.

- Del Re, Antonio: Dell' antichità tiburtine. Roma 1611.
- Delminio, Giulio Camillo: Iulii Camilli Delminii pro suo de eloquentia theatro. Ad Gallos oratio. Venetiis 1581.
- Descartes, René: Œuvre de Descartes. Bd. 6, Discours de la Méthode et Essais. Ausgabe Leyden 1637. Hrsg. von Charles Adam u. Paul Tannery. Paris 1973
- Ders.: Über den Menschen (1632). Beschreibung des menschlichen Körpers (1648). Nach d. 1. franz. Ausg. von 1664 übers. u. mit e. histor. Einl. u. Anm. von Karl E. Rothschuh. Heidelberg 1969.
- Ders.: Abhandlung über die Methode des richtigen Vernunftgebrauchs und der wissenschaftlichen Wahrheitsforschung. Hrsg. von Ludwig Fischer. Leipzig 1938.
- Du Chesne, André: Les antiquitez et recherches des villes, chasteaux et places les plus remarquables de France, divisées en huit livres, selon l' ordre et ressort des huit parlemens [...]. Paris 1631.
- Du Puys, Remy: La tryumphante entrée de Charles Prince des Espagnes en Bruges 1515. Hrsg. von Sydney Anglo. Amsterdam, New York 1975.
- Ders.: La tryumphante et solemnelle entrée, Paris 1515.
- Du Tillet, Jean: Recueil des roys de France, leurs couronne et maison. Ensemble, le rang des grands de France. Paris 1607.
- Du Verdier, Gilbert Saulnier: Le voyage de France [du P. Claude de Varennes], dressé pour la commodité des François et estrangers [...]. Paris 1673.
- Eisenberg, Peter: Itinerarium Galliae et Angliae. Reisebüchlein, darinn die Reise in Franckreich undt Engellandt beschrieben ist. Leipzigk 1623.
- Evelyn, John: The diary of John Evelyn. Bd. 1. Hrsg. von Austin Dobson. London 1996. (= Great British diarists).
- Félibien, André: Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintre, anciens et modernes. Paris 1725.
- Fer, Nicolas de: Voyages and travels over all Europe. Containing all that is most curious in that part of the world. In eight tomes. Done out of French. London 1693.

- Ficino, Marsilio: Three books on life. A critical ed. and trans., with introd. and notes by Carol V. Keske/John R. Clark. New York 1989. Fludd, Robert: *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia. In duo volumina secundum cosmi differentiam divisa*. 2 Bde. Oppenheimii 1617–1619.
- Fritzlâr, Herbort von: *Herbort's von Fritzlâr liet von Troye*. Hrsg. von Ge Karl Frommann. Nachdr. d. Ausg. Quedlinburg u. Leipzig, 1837. Amsterdam 1966.
- Furttenbach, Joseph: *Architectura civilis* [...]. Ulm 1628.
- Ders.: *Newes Itinerarium Italiae* [...]. Ulm 1627.
- Gessner, Conrad: *Thierbuch, das ist, ausführliche Beschreibung und lebendige ja auch eigentliche Contrafactur und Abmahlung aller vierfüssigen Thieren so auff der Erden und in Wassern wohnen*. Heidelberg 1606.
- Gölnitz, Abraham: *Abrah. Gölnitz, Ulysses belgico-gallicus* [...]. Lugduni Batavorum 1631.
- Heinrich IV. von Frankreich: *Recueil de lettres missives de Henri IV*. Hrsg. von Jules de Berger Xivrey. Paris 1848 (= Série 1, Histoire politique 23).
- Héroard, Jean: *Journal de Jean Héroard*. Hrsg. von Madeleine Foisil. Paris 1989.
- Heron von Alexandria: *Gli artificiose curiosi moti spiritali di Herrone*. Hrsg. von Giovanni Battista Aleotti. Ferrara 1589.
- Ders.: *Heronis Alexandrini spiritalium liber*. Hrsg. von Federico Commandino. Urbini 1575.
- Hobbes, Thomas: *Leviathan. Oder Stoff, Form und Gewalt eines kirchlichen und bürgerlichen Staates*. Hrsg. von Iring Fetscher. 3. Aufl. Frankfurt a.M. 1989 (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 462).
- Ders.: *Leviathan, or the matter, forme & power of a common-wealth ecclesiasticall and civill*. London 1651. [„Head“-Ausgabe].
- Homer: *Homeri Ilias*. Hrsg. von Helmut van Thiel. Hildesheim, New York 1996 (= Bibliotheca Weidmanniana 2).
- Kepler, Johannes: *Prodromus dissertationum cosmographicarum, continens mysterium cosmographicum, de admirabili proportione orbium coelestium, deque causis coelorum numeri* [...]. Tübingen 1596.
- Kircher, Athanasius: *Athanasii Kircheri Musurgia universalis sive ars magna consoni et disoni*. Romae 1650.
- Kotzebue, August von (Hrsg.): *Die Biene oder neue kleine Schriften*. Königsberg 1809.
- Kranitz Wertheim, Georg von: *Delitiae Italiae* [...]. Frankfurt a. M. 1666.
- La Primaudaye, Pierre de: *The French academie* [...]. London 1618.
- Landucci, Luca: *Ein florentinisches Tagebuch. 1450–1516. Nebst einer anonymen Fortsetzung 1516–1542*. Hrsg. von Marie Herzfeld. Neuausg. Düsseldorf u. a. 1978 (= Das Zeitalter der Renaissance: Serie 1 5 / 6).
- Lassels, Richard: *The voyage of Italy, or a compleat journey through Italy* [...]. Paris u. London 1670.
- Laval, Antoine de: *Des peintures convenables aux basiliques et palais du roy et même à sa galerie du Louvre*. Paris 1600.
- Lehmann, Peter Ambrosius: *Die vornehmsten europäischen Reisen. Wie solche durch Teutschland, Franckreich, Italien, Holl- und Engeland, Dännemarck und Schweden [...] anzustellen* [...]. Hamburg 1703.

- Lünig, Johann Christian: *Theatrum ceremoniale historico-politicum* oder historisch- und politischer Schauplatz aller Ceremonien welche bey päbst- und kayser- auch königl. Wahlen und Crönungen, erlangten Chur-Würden [...] beobachtet worden. Leipzig 1719–1720.
- Mabellini, Adolfo: *Della rime di Benvenuto Cellini*. Roma u. a. 1885.
- Matthieu, Pierre: *Les deux plus grandes, plus célèbres et mémorables resioivissances de la ville de Lyon*. La 1., pour l' entrée de très-grand, [...] prince Henry IV. roy de France et de Navarre. La 2. pour l' heureuse publication de la paix. Lyon 1598.
- Menestrier, Claude François: *Traité des tournois, joustes, carousels & autres spectacles publics*. Lyon 1664.
- Mignard, Nicolas: *L' entrée triomphante de leurs maiestez Lovis XIV. [...] et Marie Thérèse d' Austriche [...] dans la ville de Paris*. Paris 1662.
- Misson, Maximilian: *Maximillian Missons [...] Reise nach Italien*. Mit vilen neuen anmerckungen und figuren vermehret. Leipzig 1713.
- Moryson, Fynes: *An Itinerary written by Fynes Moryson containing his ten yeeres travell through the twelve dominions of Germany, Bohmerland, Sweitzerland, Netherland, Danmarke, Poland, Italy, Turkey, France, England, Scotland [and] Ireland*. Glasgow 1907.
- Münster, Sebastian: *Cosmographia, das ist: Beschreibung der gantzen Welt [...] zusammen getragen. Auff das neue ubersehen und mit vielerley nohtwendigen Sachen [...] trefflich vermehrt*. Basel 1628.
- Navières, Charles de: *L' heureuse entrée au ciel du feu roy Henry le Grand [...]*. Paris 1610.
- Neumair Ramsla, Johann Wilhelm von: *Reise durch Welschland und Hispanien [...]*. Hrsg. von Hans Chilian von Neumayr Ramssla. Leipzig 1622.
- Ders.: *Des Durchlauchtigen Hochgebornen Fürsten und Herrn, Herrn Johann Ernsten des Jüngern, Hertzogen zu Sachsen [...] Reise in Franckreich, Engelland und Niederland*. Leipzig 1620.
- Ovidius Naso, Publius: *Metamorphosen*. Epos in 15 Büchern. Hrsg. von Hermann Breitenbach. 2. Aufl. Zürich 1964 (= Die Bibliothek der Alten Welt: Römische Reihe).
- Ders.: *P. Ovidii Nas. Metamorphosis, oder; des verblühten Sinns der Ovidianischen Wandlungs-Gedichte gründliche Auslegung, aus dem Niederländischen Carls von Mander [...] übersetzt*. Hrsg. von Carel van Mander. Nürnberg 1679.
- Palissy, Bernard: *Recepte véritable*. Hrsg. von Keith Cameron. Genève 1988 (= Textes littéraires français 359).
- Pascal, Blaise: *Pensée*. Hrsg. von Louis LaFuma. 2. Aufl. Paris 1956.
- Pereyra, Gómez: *Antoniana Margarita, opus nempe physicis, medicis ac theologis non minus utile, quam necessarium*. o. O. 1554.
- Petrarca, Francesco: *La vita di Scipione l' Africano*. Hrsg. von Guido Martellotti. Milano 1954.
- Philon: *Pneumatica. The first treatise on experimental physics. Western version and eastern version*. Hrsg. von David Frank Prager. Wiesbaden 1974.
- Platon: *Sämtliche Werke*. Bd. 6, *Nomoi*. Übersetzt von Hieronymus Müller, hrsg. v. Walter F. Otto und Ernesto Grassi. Hamburg 1959. (= Griech. Phil. Bd. 7).
- Platter, Thomas: *Beschreibung der Reisen durch Frankreich, Spanien, England und die Niederlande*. 1595–1600. Basel 1968 (= Basler Chroniken 9).

- Pontaymeri, Alexandre de: *Le Roy triomphant, où sont contenues les merveilles du très illustre et très invincible prince Henry [...] roy de France et de Navarre [...] par Alexandre de Pont-Aymery, seigneur de Focheran.* Cambray 1594.
- Prévost, Jean: *Apothéose du très-chrestien roy de France et de Navarre Henri III. [...] par J. Prevost [...]* Poitiers 1613.
- Quevedo, Francisco de: *Ausgewählte Gedichte.* Hrsg. u. übers. v. B. Rosenthal. Frankfurt a. M. 1954.
- Ramelli, Agostino: *Le diverse et artificiose machine del capitano Agostino Ramelli dal Ponte della Tresia ingegniero del christianissimo re di Francia et di Pollonia.* Parigi 1588.
- Reusner, Nicolaus: *Emblemata Nicolai Reusneri ic. partim ethica et physica, partim vero historica et hieroglyphica.* Hrsg. von Jeremias Reusner. Francoforti 1581.
- Rigaud, Pierre: *Recueil de l'histoire de France. Contenant les gestes et vies illustres de tous les roys, depuis Pharamond, iusques au roy Louis XIII à present regnant.* Lyon 1614.
- Ripa, Cesare: *Iconologia overo Descrittione Dell'imagini Universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi.* Padua 1630
- Rohr, Julius Bernhard von: *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der Grossen Herren.* Hrsg. von Monika Schlechte. Neudruck d. Ausg. 1733. Weinheim 1990.
- Rollenhagen, Gabriel: *Nuclevs emblematum selectissimorum, quae itali vulgo impresas vocant [...].* Arnhem 1611.
- Sandart, Joachim von: *Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675. Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister.* Hrsg. von Rudolf Arthur Peltzer. München 1925.
- Schickhardt, Heinrich: *Beschreibung einer Raiß, welche der Durchlechtig Hochgeborne Fürst und Herr, Herr Friderich Hertzog zu Württemberg unnd Teckh [...] Im Jahr, 1599 [...] in Italiam gethan.* Tübingen 1603.
- Schöndörffer, Johann Heinrich: *Ein Hofmeister nach Franckreich oder merckwürdige Nachricht, was die Teutschen in Franckreich sehen und lernen können.* Nürnberg 1674.
- Seckendorff, Veit Ludwig von: *Additiones oder Zugaben und Erleuterungen zu dem Tractat des teutschen Fürstenstaats.* Frankfurt 1665. Hrsg. von Ludwig Fertig. Glashütten im Taunus 1976.
- Sgrilli, Bernardo Sansone: *Descrizione della regia villa fontane e fabbriche di Pratolino.* Firenze 1742.
- Sorel, Charles: *La science universelle.* Bd. 4. *La perfection de l' âme.* Paris 1644.
- Soto, Hernando de: *Emblemas moralizadas. Con tador y veedor de la casa de castilla de su magestad [...].* Madrid 1599.
- Taylor, Thomas: *The Hymns of Orpheus [in verse], translated from the original Greek: with a [...] dissertation on the life and theology of Orpheus.* London 1792.
- Thomas von Aquin: *Summe der Theologie.* Hrsg. von Joseph Bernhart. Stuttgart 1938 (=Kröners Taschenausgabe 109).
- Tronçon, J.: *L'entrée triomphante des leurs maiestez Louis XIV. roy de France et de Navarre et Marie Therese d' Autriche.* Paris 1662.
- Varenes, Claude de: *Le voyage de France. Dressé pour l' instruction et commodité tant des François que des estrangers.* Paris 1639.

- Vasari, Giorgio: *Ragionamenti del Sig. Cavaliere Giorgio Vasari, pittore et architetto aretino sopra le inuentioni da lui dipinte in Firenze nel Palazzo di loro Altezze Serenissime*. Filippo Giunti, Florenz 1588.
- Ders.: *Das Leben des Montorsoli und des Bronzino sowie der Künstler der Accademia del Disegno*. Hrsg. von Hana Gründler u. Katja Lemelsen. Dt. Erstausg. Berlin 2008.
- Ders.: *Das Leben des Baccio Bandinelli*. Hrsg. von Hana Gründler. Dt. Erstausg. Berlin 2009 (= Edition Giorgio Vasari).
- Veryard, Ellis: *An account of divers choice remarks [...] taken in a journey through the Low-Countries, France, Italy, and part of Spain; with the isles of Sicily and Malta. As also, a voyage to the Levant [...]*. London 1701.
- Vieri, Francesco de': *Discorsi di M. Francesco de' Vieri, detto il verino secondo, cittadino fiorentino, delle maravigliose opere di Pratolino et d'amore*. Firenze 1587.
- Villette, Claude: *Les raisons de l' office et cérémonies qui se font en l' église catholique, apostolique et romaine, ensemble, les Raisons des cérémonies du sacre de nos roys de France [...]*. Rouen 1660.
- Vitruvius Pollio, Marcus: *Vitruv zehn Bücher über Architektur. Vitruvii De architectura libri decem*. Hrsg. von Curt Fensterbusch. Darmstadt 1964.
- Weckherlin, Georg Rodolf: *Stuttgarter Hoffeste. Texte und Materialien zur höfischen Repräsentation im frühen 17. Jahrhundert*. Hrsg. von Ludwig Krapf u. Christian Wagenknecht. Tübingen 1979 (= Neudrucke deutscher Literaturwerke n. F. 26).
- Welsch, Hieronymus: *Warhafftige Reiß-Beschreibung, Auß eigener Erfahrung [...]*. Stuttgart 1664.
- Wilkins, John: *Mathematical magick, or, the wonders that may be performed by mechanichal geometry [...]*. London 1708.
- Wolff, Christian von: *Vernünfftige Gedancken von dem gesellschaftlichen Leben der Menschen und insonderheit dem Gemeinen Wesen*. In: ders.: *Gesammelte Werke*. Hrsg. Von J. École et al. Nachdr. d. 4. Aufl. Frankfurt u. Leipzig 1736. Hildesheim.
- Zeiller, Martin u. Matthäus Merian: *Topographia Galliae, Oder Beschreibung und Contrafaitung der vornehmsten, und bekantisten Oerter, in dem mächtigen [...] Königreich Franckreich*. Franckfurt a. M. 1655–1661.
- Zeiller, Martin: *Itinerarium Italiae nov-antiquae*. Frankfurt a. M. 1640.
- Zincgref, Julius Wilhelm: *Hundert ethisch-politische Embleme. Mit den Kupferstichen des Matthaeus Merian*. Hrsg. von Arthur Henkel. Faks. d. ed. ultima Heidelberg 1664. Bd. 1. Heidelberg 1986.
- Zinzerling, Justus: *Itinerarium Galliae. Ita accommodatum ut eius ductu mediocri tempore tota Gallia obiri Anglia & Belgium adiri possint [...]*. Genevae 1627.

3. Lexika

- Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Hrsg. von Hubert Cancik, Manfred Landfester u. Brigitte Egger. Stuttgart u. a. 1996–2010.
- Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste, Welche bißhero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden. Darinnen so wohl die Geographisch-Politische Beschreibung des Erd-Creyses [...] Als auch eine

- ausführliche Historisch-Genealogische Nachricht von den Durchlauchten und berühmtesten Geschlechtern in der Welt [...]. Hrsg. von Johann Heinrich Zedler. Halle u. Leipzig 1732–1754.
- Historisches Wörterbuch der Philosophie. Völlig Neubearb. Ausg. des Wörterbuchs philosophischer Begriffe von Rudolf Eisler. Hrsg. von Günther Bien, Rudolf Eisler u. a. Basel u. a. 1971–2007.
- Lexikon der christlichen Ikonographie. Hrsg. von Engelbert Kirschbaum, Wolfgang Braunfels u. Günter Bandmann. Rom 1994–.
- Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14.–17. Jahrhunderts. Hrsg. von Sigrid Dittrich u. Lothar Dittrich: Petersberg 2004
(= Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 22).
- Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Begr. und mit Hrsg. von Günter Meißner. München 1992–.
- Wörterbuch der philosophischen Metaphern. Hrsg. von Ralf Konersmann. 2., unveränd. Aufl. Darmstadt 2008.

4. Literatur nach 1900

- Ahrens, Kirsten: Hyacinthe Rigauds Staatsporträt Ludwigs XIV. Typologische und ikonologische Untersuchung zur politischen Aussage des Bildnisses von 1701. Worms 1990 (= Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft 29).
- Alewyn, Richard: Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste. Berlin 1985.
- Artisbacheva, Olga: Die Rezeption des Orpheus-Mythos in Deutschen Musikdramen des 17. Jahrhunderts. Berlin, New York 2008.
- Babelon, Jean-Pierre: Quels étaient les goûts d'Henri IV en matière d'art? In: Les arts au temps d'Henri IV. Colloque de Fontainebleau [octobre 1992]. Pau 1992 (= Avènement d'Henri IV, quatrième centenaire 5), S. 1–25.
- Bacher, Jutta: Das *Theatrum machinarum* – Eine Schaubühne zwischen Nutzen und Vergnügen. In: Holländer 2000, S. 509–518. (Bacher 2000a)
- Dies.: Die Emanzipation der Mechanik und ihr Verhältnis zur *Ars, Scientia und Philosophia*. In: Holländer 2000, S. 519–555. (Bacher 2000b)
- Baigrie, Brian S.: Descartes' scientific illustrations and „la grande mécanique de la nature“. In: ders. 1996, S. 86–134.
- Ders. (Hrsg.): *Picturing knowledge. Historical and philosophical problems concerning the use of art in science*. Toronto u. a. 1996.
- Baltrusaitis, Jurgis: *Anamorphoses ou perspectives curieuses*. Paris 1955 (= Collection jeu savant 2).
- Bardon, Françoise: *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et politique*. Paris 1974.
- Barre, Virginie: *L'iconographie du palais du Luxembourg*. In: Bassani Pacht / Crépin-Leblond / Sainte 2003, S. 110–123.
- Bassani Pacht, Paola; Thierry Crépin-Leblond u. Nicolas Sainte Fare Garnot et al. (Hrsg.): *Marie de Médicis. Un gouvernement par les arts*. [Cet ouvrage est édité à l'occasion

- de l'exposition [...] présentée au Château de Blois du 29 novembre 2003–28 mars 2004]. Paris: Somogy Éd. d'Art 2003.
- Bassermann-Jordan, Ernst von: Die Wasser-Automaten und Wasserkünste im Parke des Lustschlosses Hellbrunn bei Salzburg. Leipzig: Diebener 1928.
- Bauer, Günther Georg (Hrsg.): Automatenspiele. München: Katzbichler 1999 (=Homo ludens 9).
- Bauer-Funke, Cerstin u. Gisela Febel (Hrsg.): Der automatisierte Körper. Literarische Visionen des künstlichen Menschen vom Mittelalter bis zum 21. Jahrhundert. Berlin 2005 (=Body, sign, culture 17).
- Baumgartner, Frederic J.: The Case for Charles X. In: Sixteenth Century Journal 2 (1973) H. 4, S. 87–98.
- Baumstark, Reinhold u. Peter Volk (Hrsg.): Apoll schindet Marsyas. Über das Schreckliche in der Kunst. Adam Lenckhardts Elfenbeingruppe. [Katalog zur Ausstellung des Bayerischen Nationalmuseums, München, 15. März–18. Juni 1995]. München 1995.
- Bausinger, Hermann; Klaus Beyrer u. Gottfried Korff (Hrsg.): Reisekultur. Von der Pilgerfahrt zum modernen Tourismus. München 1991.
- Beaufort, Christian; Petra Kruse u. Jürgen Schultze (Hrsg.): Prag um 1600. [Ausstellung, Essen, Kulturstiftung Ruhr, Villa Hügel, 10.6.–30.10.1988, Kunsthistorisches Museum, Wien, 24.11.1988–26.2.1989]. Freren 1988.
- Becherer, Agnes: Das Bild Heinrichs IV. (Henri Quatre) in der französischen Versepik. Tübingen, Augsburg 1996.
- Belting, Hans: Repräsentation und Anti-Repräsentation. Grab und Porträt in der frühen Neuzeit. In: ders. / Kamper / Schulz 2002, S. 29–52.
- Ders., Dietmar Kamper u. Martin Schulz (Hrsg.): Quel corps? Eine Frage der Repräsentation. München 2002.
- Bernheimer, Richard: Theatrum mundi. In: The art bulletin 38 (1956), S. 225–247.
- Berns, Jörg Jochen: Sakralautomaten. Automatisierungstendenzen in der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Frömmigkeitskultur. In: Grubmüller / Stock 2003, S. 197–222.
- Ders. u. Thomas Rahn (Hrsg.): Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Tübingen 1995 (=Frühe Neuzeit 25).
- Berti, Luciano: Il principe dello studiolo. Francesco I dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino. Pistoia 2002 (=Varianti 2).
- Bigler, Robert R.: Schloß Hellbrunn und sein Bauherr Markus Sittikus von Hohenems. Eine Neubewertung. Zürich 1993.
- Blumenberg, Hans: „Nachahmung der Natur“. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen. In: Studium generale 10 (1957) H. 5, S. 266–283.
- Blumenthal, Arthur R.: Theater art of the Medici. Hanover, NH 1980.
- Blunk, Julian: Das Taktieren mit den Toten. Die französischen Königsgrabmäler in der Frühen Neuzeit. Köln u. a. 2011
- Boehm, Gottfried: Der Lobtopos des Lebendigen. Bildgeschichte und ästhetische Erfahrung. In: Küpper / Menke 2003, S. 94–112.
- Boenicke, Christina: Das zehnte Buch der Musurgia universalis: Traditionelle und moderne Einflüsse im musikalischen Weltbild Kirchers. In: Engelhardt / Heinemann 2007, S. 93–112.

- Bogen, Steffen: Gezeichnete Automaten: Anleitung zur List oder Analyse des Lebendigen. In: Pfisterer 2005, S. 115–146.
- Böhing, Holger: „Die Erd ist groß und überall/ von schöner Gottes Güter,/ und alle Menschen – Jud und Türk/ und Christ – sind unsre Brüder“. Zur Reisebeschreibung als literarisches Mittel der Bauernaufklärung. In: Griep/ Jäger 1986, S. 125–151.
- Bordt, Michael: Aristoteles' Metaphysik XII. Darmstadt 2006.
- Bossuat, Robert u. Geneviève Hasenohr-Esnos: Le Moyen Âge. Hrsg. von Georges Grente u. Albert Pauphilet (Hrsg.). Éd. entièrement revue et mise à jour. Paris 1992 (= Encyclopédies d'aujourd'hui / publ. sous la dir. du Georges Grente [...] 1).
- Bouttier, Ronan, Monique Kitaëff u. Emmanuel Lurin. Un château perché: l'architecture du Château-Neuf et des terrasses. In: Lurin 2010, S. 34–45.
- Bradley, Susan (Hrsg.): Archives biographiques Françaises (ABF I) online. French biographical archive I online = Französisches biographisches Archiv I online. München 2004 (= World biographical information system (WBIS Online)).
- Bredenkamp, Horst; Christiane Kruse u. Pablo Schneider (Hrsg.): Imagination und Repräsentation. Zwei Bildsphären der Frühen Neuzeit. München 2010 (= Kulturtechnik).
- Ders.: Bilder bewegen. Von der Kunstkammer zum Endspiel. Aufsätze und Reden. Hrsg. von Jörg Probst. Berlin 2007 (= Wagenbachs Taschenbuch 557).
- Ders.: Der Mensch als „zweiter Gott“. Motive der Wiederkehr eines kunsttheoretischen Topos im Zeitalter der Bildsimulation (1992). In: Bredenkamp 2007, S. 106–120. (Bredenkamp 2007a)
- Ders.: Die Kunstkammer als Ort spielerischen Austauschs (1993). In: Bredenkamp 2007, S. 121–135. (Bredenkamp 2007b).
- Ders.: Cellinis Kunst des perfekten Verbrechens. Drei Fälle. In: Nova/Schreurs 2003, S. 337–348.
- Ders.: Thomas Hobbes, der Leviathan. Das Urbild des modernen Staates und seine Gegenbilder. 1651–2001. 2., stark veränd. Aufl. Berlin 2003 (= Schriften zur Kunstwissenschaft und Philosophie).
- Ders.: Thomas Hobbes visuelle Strategien. Der Leviathan. Urbild des modernen Staates. Werkillustrationen und Portraits. Berlin 1999 (= Acta humaniora: Schriften zur Kunstwissenschaft und Philosophie).
- Ders.: Repräsentation und Bildmagie der Renaissance als Formproblem. Erweiterte Fassung eines Vortrags gehalten in der Carl Friedrich von Siemens Stiftung am 29. Juni 1993. München 1995 (= Themen/ Carl-Friedrich-von-Siemens-Stiftung 61).
- Ders.: Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte. Berlin 1993 (= Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek 41).
- Ders.: Die Erde als Lebewesen. In: Kritische Berichte 9 (1981) 4/5, S. 5–37.
- Breidbach, Olaf: Weltordnung und Körperwelten. In: Schramm/ Schwarte et al. 2006, S. 41–65.
- Brückner, Wolfgang: Bildnis und Brauch. Studien zur Bildfunktion der Effigies. Zugl.: Frankfurt am Main, Univ., Habil.-Schr., 1964. Berlin 1966.
- Brückner, Wolfgang: Der Zauber mit Bildern. In: Petzoldt 1978, S. 404–421.
- Buck, August (Hrsg.): Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert. Vorträge und Referate gehalten anlässlich des Kongresses des Wolfenbütteler Arbeitskreises für

- Renaissanceforschung und des Internationalen Arbeitskreises für Barockliteratur in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel vom 4.–8. September 1979. Hamburg 1981 (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 8–10).
- Buffa, Géraud: Les merveilles hydrauliques des grottes et des jardins. In: Lurin 2010, S. 105–115.
- Büttner, Frank, Markus Friedrich u. Helmut Zedelmaier (Hrsg.): Sammeln, Ordnen, Veranschaulichen. Zur Wissenskompilatorik in der Frühen Neuzeit. Münster 2003 (= Pluralisierung & Autorität 2).
- Cadenbach, Rainer. Einige apologetische Erwägungen zur musikgeschichtlichen Relevanz von Athanasius Kirchers Phantasien zur Musiktherapie In: Engelhardt / Heinemann 2007, S. 227–252.
- Campa, Cecilia: Musica flexanima und andere Utopien. Philosophie der Leidenschaften und Musiktypen im 17. Jahrhundert. In: Steiger 2005, S. 705–717.
- Cavalli-Björkmann, Görel: Mythologische Themen am Hofe des Kaisers. In: Beaufort / Kruse / Schultze 1988, S. 61–68.
- Chapeaurouge, Donat de: Theomorphe Porträts der Neuzeit. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 42 (1968), S. 262–302.
- Chaudenay, Roland de: Dictionnaire des plagiaires. Paris 1990.
- Chocheyras, Jacques: La Tragédie politique d'actualité sous les règnes de Henri III et de Henri IV. In: Pérouse 1993, S. 161–173.
- Coffin, David Robbins: The Villa d' Este at Tivoli. Princeton, N. J. 1960 (= Princeton Monographs in art and archaeology 34).
- Cogotti, Marina u. Francesco Paolo Fiore (Hrsg.): Ippolito II d'Este. Cardinale, principe, mecenate. Atti del convegno. [Villa d' Este a Tivoli, 13–15 maggio 2010, celebrazioni del Cinquecentenario della nascita di Ippolito II d'Este, 1509–2009]. Roma 2013.
- Corcilus, Klaus: Streben und Bewegung. Aristoteles' Theorie der animalischen Ortsbewegung. Zugl.: Berlin, HU., Diss., 2005. Berlin 2008 (= Quellen und Studien zur Philosophie).
- Cordellier, Dominique: Dubreuil, peintre de „La Franciade“ de Ronsard au Château Neuf de Saint-Germain-en-Laye. In: Revue du Louvre / publ. sous les auspices du Conseil des Musées Nationaux (1985), S. 357–378.
- Cremer, Albert. Ludwig XIII. 1610–1643. In: Peter C. Hartmann (Hrsg.) Die französischen Könige und Kaiser der Neuzeit. Von Ludwig XII. bis Napoleon III. 1498-1870. München 2006.
- Daston, Lorraine u. Katharine Park: Wunder und die Ordnung der Natur 1150–1750. Frankfurt a. M. 2002.
- Daumet, Honoré u. Georges Daumet: Le Château de Saint-Germain-en-Laye. Paris 1905.
- Dernie, David: The Villa d' Este at Tivoli. London 1996.
- Droguet, Vincent: Cadre architectural et jardins. „Mes bâtiments de Fontainebleau [...] que vous savez que j'aime“. In: Ders. 2010, S. 13–43.
- Droguet, Vincent (Hrsg.): Henri IV à Fontainebleau. [Exposition, Château de Fontainebleau, 28 novembre 2010–28 février 2010]. Paris 2010.
- Ehalt, Hubert Christian: Zur Funktion des Zeremoniells im Absolutismus. In: Buck 1981, Bd. 2, S. 411–419.

- Eisenbichler, Konrad u. Amilcare A. Iannucci: Petrarch's Triumphs. Allegory and spectacle. Ottawa 1990 (= University of Toronto Italian studies 4).
- Elias, Norbert: Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie. Mit einer Einleitung. Soziologie und Geschichtswissenschaft. Neuwied 1969 (= Soziologische Texte 54).
- Elm, Kaspar u. Otto Herding (Hrsg.): Landesgeschichte und Geistesgeschichte. Festschrift für Otto Herding zum 65. Geburtstag. Stuttgart 1977
(= Veröffentlichungen der Kommission für Geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg: Reihe B, Forschungen).
- Engelhardt, Markus u. Michael Heinemann (Hrsg.): Ars magna musices – Athanasius Kircher und die Universalität der Musik. [Vorträge des Deutsch-Italienischen Symposiums aus Anlass des 400. Geburtstages von Athanasius Kircher (1602–1680). Rom, Deutsches Historisches Institut, 16.–18. Oktober 2002]. Laaber 2007 (= Analecta musicologica 38).
- Fagiolo, Marcello u. Maria Luisa Madonna: La Fontana dell' Organo in Villa d' Este. In: Cogotti / Fiore 2013, S. 315–366.
- Falciani, Carlo u. Palazzo Strozzi (Hrsg.): Bronzino – pittore e poeta alla corte dei Medici. [Firenze Palazzo Strozzi 24 settembre 2010–23 gennaio 2011]. Firenze 2010.
- Fehl, Philipp: Über das Schreckliche in der Kunst: „Die Schindung des Marsyas“ als Aufgabe. In: Baumstark / Volk 1995, S. 49–91.
- Fischer-Lichte, Erika: Repräsentation und Erregung von Affekten. Zu Techniken der Schauspielkunst und der Theatermaschinerie im 17. Jahrhundert. In: Bredekamp / Kruse / Schneider 2010, S. 219–233.
- Flasch, Kurt: Ars imitatur naturam. Platonischer Naturbegriff und mittelalterliche Philosophie der Kunst. In: Flasch 1965, S. 265–306.
- Ders. (Hrsg.): Parusia. Studien zur Philosophie Platons und zur Problemgeschichte des Platonismus. Festgabe für Johannes Hirschberger. Frankfurt a. M. 1965.
- Fleischhauer, Werner: Zur Tätigkeit Salomon de Caus an den Grottenwerken in Brüssel, Heidelberg und Stuttgart. In: Elm / Herding 1977, S. 372–381.
- Foisil, Madeleine: L'enfant Louis XIII.: l'education d'un roi (1601–1617). Paris 1996
- Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt a. M. 1974
- Franke, Birgit: Automaten in höfischen Lustgärten der Frühen Neuzeit. In: Grubmüller / Stock 2003, S. 247–268.
- Dies.: „... zur Lust und Zierde der Palläst und Gärten“. Salomon de Caus und die Grottenkunst. In: Härting 2000, S. 83–88.
- Dies.: Natürliche Kunst und künstliche Natur. Ein Beitrag zur Grottenkunst des 16. und frühen 17. Jahrhunderts. In: Lauffhütte 2000, S. 1075–1094.
- Frappier, Louise: Spectacle tragique et conception de l'histoire dans le seconde moitié du XVIe siècle en France. In: Wagner / Le Brun-Gouanvic 2001, S. 35–50.
- Freedberg, David: The power of images. Studies in the history and theory of response. Chicago: 1989.
- Friede, Susanne: Zur Funktion des Automaten in französischen Texten des 12. Jahrhunderts. In: Bauer-Funke / Febel 2005, S. 15–25.

- Friedrich, Markus: Das Buch als Theater. Überlegungen zu Signifikanz und Dimension der Theatrum-Metapher als frühneuzeitlichem Buchtitel. In: *Stammen / Weber* 2004, S. 205–232.
- Friedrich, Udo: Mittelalterliche Automatisierung. In: *Grubmüller / Stock* 2003, S. 91–114.
- Ganay, Ernest de: *Les jardins de France et leur décor*. Paris 1949 (= *Arts, styles et techniques*).
- Gersmann, Gudrun: *Le Roi est mort, vive la Révolution, vive Marat*. Anmerkungen zum Gebrauch der Effigies in Frankreich von der Frühen Neuzeit bis zur Französischen Revolution. In: *Roll / Pohle / Myrczek* 2010, S. 312–332.
- Gestrich, Andreas: Höfisches Zeremoniell und sinnliches Volk. Die Rechtfertigung des Hofzeremoniells im 17. und frühen 18. Jahrhundert. In: *Berns / Rahn* 1995, S. 57–73.
- Giesey, Ralph E.: Was für zwei Körper? In: *Tumult. Schriften zur Verkehrswissenschaft* 16 (1993), S. 79–93.
- Ders.: *Le roi ne meurt jamais. Les funeraillles royales dans la France de la Renaissance*. Paris 1987 (= *Nouvelle bibliothèque scientifique*).
- Ders.: *The juristic basis of dynastic right to the French throne*. Philadelphia Pa 1961 (= *Transactions of the American Philosophical Society N. S.*, 51,5).
- Ginzburg, Carlo: *Holzaugen. Über Nähe und Distanz*. Hrsg. von Renate Heimbucher. Berlin 1999.
- Ders.: *Repräsentation. Das Wort, die Vorstellung der Gegenstand* (1992). In: *Ginzburg* 1999, S. 97–121.
- Gombrich, Ernst H.: *Meditationen über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst*. Frankfurt 1978 (= *Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft* 237).
- Gotthard, Axel: *In der Ferne. Die Wahrnehmung des Raums in der Vormoderne*. Frankfurt a. M., New York 2007.
- Greene, Thomas M.: *Magic and festivity at the Renaissance court. The 1987 Josephine Waters Bennett lecture*. In: *Renaissance quarterly* 40 (1987) H. 4, S. 636–659.
- Grewenig, Meinrad Maria: Die „Villa suburbana“. Hellbrunn und die frühen architektonischen Gärten in Salzburg. In: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde / Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 124 (1984), S. 403–466.
- Griep, Wolfgang u. Hans-Wolf Jäger (Hrsg.): *Reisen im 18. Jahrhundert. Neue Untersuchungen*. Heidelberg 1986 (= *Neue Bremer Beiträge* 3).
- Grote, Andreas (Hrsg.): *Macrocosmos in microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*. Opladen 1994 (= *Berliner Schriften zur Museumskunde* 10).
- Grötz, Susanne: *Joseph Furtttenbach: ein „architectus universalis“*. In: *Stemshorn / Grötz* 1999, S. 12–29.
- Grubmüller, Klaus u. Markus Stock (Hrsg.): *Automaten in Kunst und Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*. Wiesbaden 2003 (= *Wolfenbütteler Mittelalter-Studien* 17).
- Gutknecht, Dieter: *Komponierschemata und „Musikmaschinen“ in einigen Theoretica des frühen 17. Jahrhunderts*. In: *Schmuhl* 2006, S. 29–47.

- Hanke, Stephanie: Zwischen Fels und Wasser. Grottenanlagen des 16. und 17. Jahrhunderts in Genua. Zugl.: Bonn, Univ., Diss., 2005. Münster 2008 (=Tholos).
- Harbsmeier, Michael: Reisebeschreibungen als mentalitätsgeschichtliche Quellen. Überlegungen zu einer historisch-anthropologischen Untersuchung frühneuzeitlicher deutscher Reisebeschreibungen. In: Maczak / Teuteberg 1982, S. 1–32.
- Härting, Ursula Alice (Hrsg.): Gärten und Höfe der Rubenszeit im Spiegel der Malerfamilie Brueghel und der Künstler um Peter Paul Rubens. [Anlässlich der Ausstellung [...] Gustav-Lübcke-Museum, Hamm, 15. Oktober 2000–14. Januar 2001; Landesmuseum Mainz, 4. März 2001–24. Juni 2001]. München 2000.
- Heckmann, Herbert: Die andere Schöpfung. Geschichte der frühen Automaten in Wirklichkeit und Dichtung. Frankfurt a. M. 1982.
- Heikamp, Detlef: Pratinolo nei suoi giorni splendidi. In: *Antichità viva* 8 (1969) H. 2, S. 14–34.
- Helas, Philine: Lebende Bilder in der italienischen Festkultur des 15. Jahrhunderts. Berlin 1999 (=Acta humaniora).
- Herget, Elisabeth: Die Sala terrena im Deutschen Barock. Unter besonderer Berücksichtigung ihrer Entwicklung aus der abendländischen Grottenarchitektur. Frankfurt a. M. 1954.
- Hinrichs, Ernst: Heinrich IV. 1589–1610. In: Peter C. Hartmann (Hrsg.): Französische Könige der Neuzeit. Von Ludwig XII. bis Napoleon III. 1498–1870. München 1994, S. 143–170, hier S. 154ff.
- Hirthe, Thomas: Die Perseus-und-Medusa-Gruppe des Benvenuto Cellini in Florenz. In: *Jahrbuch der Berliner Museen* 29 / 30 (1987 / 1988), S. 197–216.
- Hofmann, Hasso: Repräsentation. Studien zur Wort- und Begriffsgeschichte von der Antike bis ins 19. Jahrhundert. 3. Aufl. Berlin 1998 (=Schriften zur Verfassungsgeschichte).
- Hohl, Hanna: Saturn. Melancholie. Genie. Mit einem Nachwort von Jenns E. Howoldt über Erwin Panowsky in der Kunsthalle Hamburg. Hamburg 1992.
- Holländer, Hans: Die Musikmaschine des Salomon de Caus. Ein Gesamtkunstwerk im Spiegel zeitgenössischer Universalwissenschaften. In: Schmuhl 2006, S. 245–256.
- Ders. (Hrsg.): Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert. Berlin 2000.
- Ders.: Maschinen- und Labyrinthmetaphern als Topoi neuzeitlicher Weltbeschreibung. In: ders. 2000, S. 577–586.
- Holt, Mack P.: *The French wars of religion, 1562–1629*. Cambridge 1995 (=New approaches to European history 8).
- Horn, Christian: Der aufgeführte Staat. Zur Theatralität höfischer Repräsentation unter Kurfürst Johann Georg II. von Sachsen. Tübingen u. a. 2004 (=Theatralität 8).
- Houdard, Georges: *Les châteaux royaux de Saint-Germain-en-Laye. 1124–1789*. Saint-Germain-en-Laye 1911–1912.
- Hübner, Helga u. Eva Regtmeier: *Maria de' Medici. Eine Fremde*. Florenz, Paris, Brüssel, London, Köln. Frankfurt a. M. 2010 (=Dialoghi / Dialogues 14).
- Hunger, Herbert: *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart. 2., erw. u. erg. Wien 1954.

- Hunt, John Dixon: *Garden and grove. The Italian Renaissance garden in the English imagination: 1600–1750*. London u. a. 1986.
- Jacobs, Fredrika Herman: *The living image in Renaissance art*. Cambridge u. a. 2005.
- Jooss, Birgit: *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*. Berlin 1999.
- Jost, Ingrid: *Bemerkungen zur Heinrichsgalerie des P. P. Rubens. Mit archivalischen Untersuchungen über die Benennung zweier in den Uffizien befindlichen Bilder von A. W. Vliegenthart*. In: *Nederlands kunsthistorisch jaarboek 15 (1964)*, S. 175–219.
- Kaden, Christian: *Abschied von der Harmonie der Welt. Zur Genese des neuzeitlichen Musikbegriffs*. In: *Lipp / Reichardt 1992*, S. 27–54.
- Kantorowicz, Ernst: *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*. 2. Aufl. München 1990.
- King, Elizabeth: *Perpetual devotion. A sixteenth-century machine that prays*. In: *Riskin 2007*, S. 263–292.
- Kitaeff, Monique: *Le Château-Neuf de Saint-Germain-en-Laye*. In: *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot / publ. par l' Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (1999) H. 77*, S. 73–139.
- Klier, Andrea: *Fixierte Natur. Naturabguss und Effigies im 16. Jahrhundert*. Teilw. zugl.: Berlin, Univ., Diss., 1997. Berlin 2004.
- Knecht, Robert J.: *The french civil wars. 1562–1598*. Harlow u. a. 2000 (= *Modern wars in perspective*).
- Konnert, Mark: *Provincial governors and their regimes during the french wars of religion. The Duc de Guise and the city council of Châlons-sur-Marne*. In: *The sixteenth century journal: the journal of early modern studies 25 (1994)*, S. 823–840.
- Krifka, Sabine: *Zur Ikonographie der Astronomie*. In: *Holländer 2000*, S. 409–448.
- Kruse, Christiane: *Ars latet arte sua. Zur Kunst des Kunstverbergens im Barock*. In: *Pfisterer 2005*, S. 95–113.
- Küpper, Joachim u. Christoph Menke (Hrsg.): *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt a. M. 2003.
- Kurth, Silke: *Wasser, Stein und Automaten. Die Grotten von Pratolino oder der Fürst als Demiurg*. In: *Ilinx 2 (2011)*, S. 21–46.
- La Tourrasse, Léonel de: *Le château-neuf de Saint-Germain-en-Laye. Ses terrasses et ses grottes*. In: *Gazette des Beaux-Arts: la doyenne des revues d'art (1924) H. 9*, S. 68–95.
- Lacour-Gayet, Georges: *Le Château de Saint-Germain-en-Laye*. Paris 1935 (= *Châteaux, décors de l' histoire*).
- Lamb, Carl: *Die Villa d' Este in Tivoli. Ein Beitrag zur Geschichte der Gartenkunst*. München 1966.
- Laufhütte, Hartmut (Hrsg.): *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*. Wiesbaden 2000 (= *Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 35*).
- Lazardzig, Jan: *Die Maschine als Spektakel. Funktion und Admiration im Maschinendenken des 17. Jahrhunderts*. In: *Schramm / Schwarte / Lazardzig 2006*, S. 167–193.
- Lazzaro, Claudia: *The Italian Renaissance garden. From the conventions of planting, design, and ornament to the grand gardens of sixteenth-century Central Italy*. New Haven Conn. u. a. 1990.

- Lee, Hansoon: *Kunsttheorie in der Kunst. Studien zur Ikonographie von Minerva, Merkur und Apollo im 16. Jahrhundert.* Frankfurt a. M. u. a. 1996.
- Leibetseder, Mathis: *Die Kavaliertour. Adlige Erziehungsreisen im 17. und 18. Jahrhundert.* Zugl.: Berlin, Techn. Univ., Diss., 2002. Köln u. a. 2004 (= Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 56).
- Leitgeb, Maria-Christine: *Tochter des Lichts. Kunst und Propaganda im Florenz der Medici.* Berlin 2006.
- Lepenes, Wolf: *Melancholie und Gesellschaft.* Frankfurt a. M. 1972.
- Liebenwein, Wolfgang: *Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600.* Zugl.: Frankfurt a. M., Univ., Diss., 1974. Berlin 1977 (= Frankfurter Forschungen zur Kunst 6).
- Linea, Alexandra: *Hydropneumatische Automaten in den Grotten des Château Neuf zu Saint-Germain-en-Laye.* In: Uerscheln / Schneider 2008, S. 200–203.
- Lipp, Wolfgang u. Robert Reichardt (Hrsg.): *Gesellschaft und Musik. Wege zur Musiksoziologie.* [Festgabe für Robert H. Reichardt zum 65. Geburtstag]. Berlin 1992 (= Sociologia internationalis. Beiheft 1).
- Littger, Klaus Walter: *Orpheus in der literarischen und musikalischen Tradition.* In: Littger / Bauer 2002, S. 37–40.
- Ders. u. Ernst Arnold Bauer (Hrsg.): *Orpheus in den Künsten.* [Ausstellung der Universitätsbibliothek Eichstätt-Ingolstadt in der Staats- und Seminarbibliothek Eichstätt, 17. Juli–18. Oktober 2002]. Wiesbaden 2002 (= Schriften der Universitätsbibliothek Eichstätt 55).
- Lurin, Emmanuel (Hrsg.): *Le Château-Neuf de Saint-Germain-en-Laye.* [A l'occasion de l'exposition [...] présentée au Musée d'Archéologie Nationale à Saint-Germain-en-Laye du 10 octobre 2010 au 3 janvier 2011]. Saint-Germain-en-Laye 2010.
- Ders.: *Le roi revient chez lui: Henri IV à Saint-Germain-en-Laye.* In: ders. 2010, S. 18–21.
- Ders.: *Les grottes humides du Château-Neuf.* In: ders. 2010, S. 108–112.
- MacDougall, Elisabeth B. (Hrsg.): *Fons sapientiae. Renaissance garden fountains.* Washington, D. C. 1978 (= Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture 5).
- MacGowan, Margaret M: *L'entrée de Henri II à Rouen 1550.* Amsterdam: Theatrum Orbis Terrarum 1979 (= Renaissance Triumphs). (MacGowan 1979a)
- Dies.: *L'art du ballet de cour en France. 1581–1643.* Paris 1979. (MacGowan 1979b)
- MacGregor, Arthur: *Die besonderen Eigenschaften der „Kunstammer“.* In: Grote 1994, S. 61–106.
- Machiavelli, Niccolò: *Il Principe. Der Fürst.* Hrsg. von Phillip Rippel. Stuttgart 1986 (= Reclams Universal-Bibliothek 1219).
- Maczak, Antoni u. Hans Jürgen Teuteberg (Hrsg.): *Reiseberichte als Quellen europäischer Kulturgeschichte. Aufgaben und Möglichkeiten der historischen Reiseforschung.* Wolfenbüttel 1982 (= Wolfenbütteler Forschungen 21).
- Magnier, Julien: *La Franciade, une épopée monarchique.* In: Lurin 2010, S. 62f.
- Ders.: *Les grands cycles peints du règne d'Henry IV.* In: Lurin 2010, S. 61f.
- Mandelbaum, Allen: *The Aeneid of Virgil. A verse translation.* Toronto; New York 1981. VIII.

- Marek, Kristin: Die Körper des Königs. Effigies, Bildpolitik und Heiligkeit. München 2009.
- Marie, Alfred: Jardins français créés à la Renaissance. Paris 1955.
- Marin, Louis: Das Porträt des Königs. Berlin 2005 (= Werkausgabe).
- Martianus Capella: Martianus Capella and the Seven Liberal Arts. The Marriage of Philology and Mercury. Hrsg. von William Harris Stahl u. E. L. Burge. New York 1977.
- Maué, Claudia: Kunst und Natur in den Grotten des Schlosses Hellbrunn. In: Wagner 1997, S. 505–518.
- Dies.: „Künstliche und artige Unordnung“. Naturalien und Naturimitationen in künstlichen Grotten des 16.–18. Jahrhunderts. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums (1995), S. 76–92.
- Maurice, Klaus u. Bayerisches Nationalmuseum (Hrsg.): Die Welt als Uhr. Deutsche Uhren und Automaten 1550–1650. [Katalog; Ausstellung im Bayerischen Nationalmuseum; München 15. April–30. September 1980]. München 1980.
- Mayr, Otto: Uhrwerk und Waage. Autorität, Freiheit und technische Systeme in der frühen Neuzeit. München 1987.
- McLaughlin, Peter: Die Welt als Maschine. Zur Genese des neuzeitlichen Naturbegriffes. In: Grote 1994, S. 439–451.
- Millen, Ronald Forsyth u. Robert Erich Wolf: Heroic deeds and mystic figures. A new reading of Rubens' Life of Maria de' Medici. Princeton, N. J. 1989.
- Miller, Naomi: Heavenly caves. Reflections on the garden grotto. London 1982.
- Dies.: Domain of illusion. The grotto in France. In: MacDougall 1978, S. 175–206.
- Dies.: French renaissance fountains. New York 1977.
- Möbius, Hanno u. Jörg Jochen Berns: Die Mechanik in den Künsten. Studien zur ästhetischen Bedeutung von Naturwissenschaft und Technologie. Marburg 1990.
- Morel, Philippe: Les grottes maniéristes en Italie au XVIIe siècle. Théâtre et alchimie de la nature. Paris 1998 (= La littérature artistique).
- Möseneder, Karl: Zeremoniell und monumentale Poesie. Die „Entrée solennelle“ Ludwigs XIV. 1660 in Paris. Berlin 1983.
- Mosser, Monique u. Georges Teyssot (Hrsg.): L'architettura dei giardino d'Occidente dal Rinascimento al Novecento. Milano 1990.
- Mousset, Albert: Les Francine. Créateurs des eaux de Versailles, intendants des eaux et fontaines de France, de 1623 à 1784. Paris 1930 (=Mémoires de la Société de l' Histoire de Paris et de l' Île-de-France 51).
- Müller-Uri, Katharina: Die Automaten der Hellbrunner Wasserspiele. In: Bauer 1999, S. 137–157.
- Nelle, Florian: Teleskop, Theater und die instrumentelle Offenbarung neuer Welten. In: Schramm, / Schwarte / Lazardzig 2006, S. 66–83.
- Niemöller, Klaus Wolfgang: Tradition und Innovation des Affekt-Denkens im Musik-schrifttum des 16. Jahrhunderts. In: Poeschke / Weigel / Kusch 2002, S. 77–93.
- Normand, Charles: Le Château-Neuf détruit de Saint-Germain-en-Laye. In: L' Ami des Monuments et des Arts (1897) H. 11, S. 106–110.

- Nova, Alessandro u. Anna Schreurs (Hrsg.): Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert. [Frankfurter kunsthistorische Tagung über Benvenuto Cellini. 2.–5. November 2000]. Köln 2003.
- Claudia Opitz (Hg.): Höfische Gesellschaft und Zivilisationsprozess. Norbert Elias' Werk in kulturwissenschaftlicher Perspektive. Köln 2005
- Pérouse, Gabriel-André (Hrsg.): Études sur Étienne Dolet. Le théâtre au XVI. siècle. Le Forez, le Lyonnais et l'histoire du livre. Publiés à la mémoire de Claude Longeon. Genève 1993 (= Travaux d'humanisme et Renaissance 270).
- Petitfils, Jean-Christian. Louis XIII. Bd. I. Paris 2014 (2008).
- Petzoldt, Leander (Hrsg.): Magie und Religion. Beiträge zu einer Theorie der Magie. Darmstadt 1978 (= Wege der Forschung 337).
- Pfisterer, Ulrich (Hrsg.): Animationen, Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen. Berlin 2005.
- Poeschke, Joachim; Thomas Weigel u. Britta Kusch (Hrsg.): Tugenden und Affekte in der Philosophie, Literatur und Kunst der Renaissance. Münster 2002 (= Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme. Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 496. Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme vom Mittelalter bis zur französischen Revolution 1).
- Polleroß, Friedrich B.: Des abwesenden Prinzen Porträt. Zeremoniell-darstellung im Bildnis und Bildnisgebrauch im Zeremoniell. In: Berns / Rahn 1995, S. 382–409.
- Popplow, Marcus: The Concept of Machina the Roman Period. In: Renn / Castagnetti 2002, S. 83–90.
- Ders.: Die Verwendung von lat. machina im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit – vom Baugerüst zu Zoncas mechanischem Bratenwender. In: Technikgeschichte 60 (1993) H. 1, S. 7–26.
- Prendergast, Christopher: The triangle of representation. New York, NY 2000.
- Prins, Jacomien: Echoes of an Invisible World. Marsilio Ficino and Francesco Patrizi on Cosmic Order and Music Theory. Alblasterdam 2009.
- Rahn, Thomas: Festbeschreibung. Funktion und Topik einer Textsorte am Beispiel der Beschreibung höfischer Hochzeiten (1568–1794). Tübingen 2006 (= Frühe Neuzeit 108).
- Remmert, Volker R.: „Il faut être un peu Geometre“. Die mathematischen Wissenschaften in der Gartenkunst der Frühen Neuzeit. In: Uerscheln / Schneider 2008, S. 51–58.
- Renn, Jürgen u. Giuseppe Castagnetti (Hrsg.): Homo faber. Studies on nature, technology, and science at the time of Pompeii. [Presented at a Conference at the Deutsches Museum, Munich, 21–22 March 2000. Rom 2002 (= Studi della Soprintendenza Archeologica di Pompei 6).
- Rietzsch, Barbara: Künstliche Grotten des 16. und 17. Jahrhunderts. Formen der Gestaltung von Außenbau und Innenraum an Beispielen in Italien, Frankreich und Deutschland. München 1987 (= Beiträge zur Kunstwissenschaft 17).
- Riskin, Jessica (Hrsg.): Genesis redux. Essays in the history and philosophy of artificial life. Chicago 2007.
- Rohde, Michael: Gestaltungstendenzen der europäischen Gartenkunst im 16. und 17. Jahrhundert. In: Härting 2000, S. 13–24.

- Roll, Christine; Frank Pohle u. Matthias Myrczek (Hrsg.): Grenzen und Grenzüberschreitungen. Bilanz und Perspektiven der Frühneuezeitforschung. Köln u. a. 2010 (=Frühneuezeit-Impulse 1).
- Rossi, Paolo: I filosofi e le macchine. 1400–1700. First ed. 1962, repr. of the revised 1971 ed. Milano 2002 (=Saggi Universale Economica Feltrinelli 1700).
- Rostaing, Aurélie: L' enfance de Louis XIII à Saint-Germain. In: Lurin 2010, S. 21f.
- Rusterholz, Peter: *Theatrum vitae humanae*. Funktion und Bedeutungswandel eines poetischen Bildes. Studien zu den Dichtungen von Andreas Gryphius, Christian Hofmann von Hoffmannswaldau und Daniel Casper von Lohenstein. Zugl.: Zürich, Univ., Diss., 1966. Berlin 1970 (=Philologische Studien und Quellen 51).
- Saward, Susan: The golden age of Marie de' Medici. Ann Arbor, Mich 1982 (= Studies in baroque art history 2).
- Schaber, Wilfried: Hellbrunn. Schloss, Park und Wasserspiele. Schloss Hellbrunn 2004.
- Schavernoch, Hans: Die Harmonie der Sphären. Die Geschichte der Idee des Welteneinklangs und der Seeleneinstimmung. Freiburg (Breisgau), München 1981 (=Orbis academicus. Sonderband 6).
- Scheitler, Irmgard: Musik und Affekt im Schauspiel der Frühen Neuzeit. In: Steiger 2005, S. 837–848.
- Schieder, Theodor. Handbuch der europäischen Geschichte. Bd. 3, Stuttgart 1971.
- Schiemann, Gregor: Natur, Technik, Geist. Kontexte der Natur nach Aristoteles und Descartes in lebensweltlicher und subjektiver Erfahrung. Berlin, New York 2005 (=Quellen und Studien zur Philosophie 68).
- Schlosser, Julius von: Geschichte der Portraitbildnerei in Wachs. Ein Versuch. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 29 (1911) H. 3, S. 171–258.
- Schmitt, Carl: Der Fürst dieser Welt. Carl Schmitt und die Folgen. Hrsg. von Jacob Taubes. 2. Aufl. München 1983 (=Religionstheorie und politische Theologie 1).
- Schmuhl, Boje E. Hans (Hrsg.): Maschinen und Mechanismen in der Musik. [31. Wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 9.–11. Mai 2003. Maschinen und Mechanismen in der Musik]. Augsburg 2006 (=Michaelsteiner Konferenzberichte 69).
- Schneider, Martin: Das mechanistische Denken in der Kontroverse. Descartes' Beitrag zum Geist-Maschine-Problem. Univ., Habil.-Schr. Münster (Westfalen), 1990. Stuttgart 1993 (=Supplementa 29).
- Schneider, Verena: Maschinen, die Augen und Ohren ergötzlich sind. In: Uerscheln / Schneider 2008, S. 37–50.
- Schramm, Helmar, Ludger Schwarte u. Jan Lazardzig (Hrsg.): Instrumente in Kunst und Wissenschaft. Zur Architektonik kultureller Grenzen im 17. Jahrhundert. Berlin u. a. 2006 (=Theatrum Scientiarum 2).
- Schramm, Percy Ernst: Der König von Frankreich. Das Wesen der Monarchie vom 9. bis zum 16. Jahrhundert. Ein Kapitel aus der Geschichte des abendländischen Staates. Darmstadt 1919.
- Schürmann, Astrid: Griechische Mechanik und antike Gesellschaft. Studien zur staatlichen Förderung einer technischen Wissenschaft. Stuttgart 1991 (=Boethius 27).

- Schütz, Heinz: Barocktheater und Illusion. Zugl.: München, Univ., Diss., 1982. Frankfurt a. M. u. a: 1984 (=Europäische Hochschulschriften: Reihe 30, Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften 15).
- Sell, Jonathan P. A.: Rhetoric and wonder in English travel writing, 1560–1613. Aldershot 2006.
- Shin, Seung-Chol: Vom Simulacrum zum Bildwesen. Ikonoklasmus der virtuellen Kunst. Wien 2012.
- Smart, Sarah: Die Darstellungen der Affekte im frühen deutschen Hofballett. In: Steiger 2005, S. 761–771.
- Söffner, Jan: Die Macht der Melancholie. Boccaccio–Petrarca–Ficino–Macchiavelli–Dürer–Castiglione. In: Ingrid Kasten (Hrsg.): Machtvolle Gefühle. Berlin/New York 2010 (=Trends in Medieval Philology 24), S. 334–365.
- Stammen, Theo u. Wolfgang E. J. Weber (Hrsg.): Wissenssicherung, Wissensordnung und Wissensverarbeitung. Das europäische Modell der Enzyklopädien. Berlin 2004 (=Colloquia Augustana 18).
- Steiger, Johann Anselm (Hrsg.): Passion, Affekt und Leidenschaft in der Frühen Neuzeit. Wiesbaden 2005 (=Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 43).
- Stemshorn, Max u. Susanne Grötz (Hrsg.): Der Kunst-Garten. Gartenentwürfe von Joseph Furttenbach 1591–1667. [Katalog zu der Ausstellung Natur oder Kunst? Der Kunst-Garten. Gartenentwürfe von Joseph Furttenbach (1591–1667), 25. April–13. Juni 1999, Stadthaus Ulm]. Ulm 1999.
- Sternberg, Giora: Status Interaction during the Reign of Louis XIV. Oxford 2014.
- Steyer, Kristina: Die Wassergrotte in Herrenhausen vor dem Hintergrund zeitgenössischer Grottenkunst. In: Thielking / Wolschke-Bulmahn 2013, S. 245–262.
- Stöcklein, Ansgar: Leitbilder der Technik. Biblische Tradition und technischer Fortschritt. München 1969.
- Stollberg-Rilinger, Barbara: Der Staat als Maschine. Zur politischen Metaphorik des absoluten Fürstenstaats. Zugl.: Köln, Univ., Diss., 1985. Berlin 1986 (=Historische Forschungen 30).
- Stradner, Gerhard: Musikinstrumente als Automaten. In: Bauer. München 1999.
- Strehlke, Carl Brandon u. Philadelphia Museum of Art: Pontormo, Bronzino, and the Medici. The transformation of the Renaissance portrait in Florence. [This book is published on the occasion of the exhibition „Pontormo, Bronzino, and the Medici“ at the Philadelphia Museum of Art, Nov. 20, 2004–Febr. 13, 2005]. University Park Pennsylvania 2004.
- Strong, Roy C.: Feste der Renaissance. 1450–1650. Kunst als Instrument der Macht. Freiburg u. a. 1991.
- Ders.: Splendour at court. Renaissance spectacle and illusion. London 1973.
- Sutter, Alex: Göttliche Maschinen. Die Automaten für Lebendiges bei Descartes, Leibniz, La Mettrie und Kant. Frankfurt a. M. 1988.
- Suutala, Maria: Tier und Mensch im Denken der deutschen Renaissance. Helsinki 1990 (=Studia historica 36).
- Tapié, Victor-Lucien: France in the Age of Louis XIII and Richelieu. Aus dem Französischen übers. v. D. McN. Lockie Cambridge 1984.

- Tasch, Stephanie Goda: Studien zum weiblichen Rollenporträt in England von Anthonis van Dyck bis Joshua Reynolds. Weimar 1999.
- Thielking, Sigrid u. Joachim Wolschke-Bulmahn (Hrsg.): Herrenhausen im internationalen Vergleich. Eine kritische Betrachtung. Zentrum für Gartenkunst und Landschaftsarchitektur der Leibniz Universität Hannover. München 2013 (= CGL-Studies 14).
- Thuillier, Jacques: Le storie di Maria de' Medici di Rubens al Lussemburgo. Milano 1994.
- Tomlinson, Gary: Music in Renaissance magic. Toward a historiography of others. Chicago 1993.
- Trauth, Nina: Maske und Person. Orientalismus im Porträt des Barock. Berlin, München 2009 (= Kunstwissenschaftliche Studien 157).
- Treadwell, Nina: Music and wonder at the Medici court. The 1589 interludes for La pellegrina. Bloomington 2008 (= Music and the early modern imagination).
- Tripps, Johannes: Handelnde Bildwerk in der Gotik. Forschungen zu den Bedeutungsschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik. Berlin 1998.
- Uerscheln, Gabriele: „Wunder dem Anblick“ – Der Traum vom Schweigen der Organe. In: Uerscheln / Schneider 2008, S. 59–73.
- Dies. u. Verena Schneider (Hrsg.): Wunder und Wissenschaft. Salomon de Caus und die Automatenkunst in Gärten um 1600. [Katalogbuch zur Ausstellung im Museum für Europäische Gartenkunst der Stiftung Schloss und Park Benrath, 17. August–5. Oktober 2008]. Düsseldorf 2008.
- van Delf, Louis: Theatrum Mundi: L' Encyclopédisme des Moralistes. In: Büttner / Zedemaier 2003, S. 245–267.
- van Veen, Henk Th.: Cosimo I de' Medici and his self-representation in Florentine art and culture. Übers. v. Andrew P. McCormick. New York 2006.
- Vieth, Andreas: Verzauberung der Affekte. Symbolische Kommunikation der Tugend. In: Poeschke / Weigel / Kusch 2002, S. 21–44.
- Volk, Katharina: Marsyas in der antiken Literatur. In: Baumstark / Volk 1995, S. 13–18.
- Wagner, Franz (Hrsg.): Schloss Hellbrunn in Salzburg und seine Grotten. Studien und Beobachtungen zu ihrer Geschichte und Restaurierung. [Begleitheft zur Ausstellung einer Fotodokumentation im Salzburger Barockmuseum, Mai–Juli 1997]. Salzburg 1997 (= Barockberichte 14 / 15).
- Wagner, Marie-France: Les Entrées royales et solennelles du règne d'Henri IV dans les villes françaises. Paris 2010 (= Textes de la Renaissance 164).
- Dies. u. Claire Le Brun-Gouanvic (Hrsg.): Les arts du spectacle au théâtre (1550–1700). Paris 2001 (= Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance 23).
- Waldmann, Susann: Die lebensgrosse Wachsfigur. Eine Studie zu Funktion und Bedeutung der keroplastischen Porträtfigur vom Spätmittelalter bis zum 18. Jahrhundert. Zugl.: München, Univ., Magisterarb. München 1990 (= Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München).
- Walker, Daniel Pickering: Orpheus the Theologian and Renaissance Platonist. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 16 (1953), S. 100–120.
- Warden, John (Hrsg.): Orpheus. The metamorphoses of a myth. Toronto: University of Toronto press 1982.

- Ders.: Orpheus and Ficino. In: Warden 1982, S. 85–110.
- Warnke, Martin: *Laudando praecipere. Der Medicizyklus des Peter Paul Rubens.* Groningen 1993 (= Gerson-Vortrag 7).
- Weber, Christian: Zur Konjunktur der *Theatrum*-Metapher im 16. und 17. Jahrhundert als Ort der Wissenskompilation und ihrer literarischen Umsetzung im Großen Welttheater. In: *metaphorik.de* 14 (2008), S. 333–360.
- Weber, Gerold: *Brunnen und Wasserkünste in Frankreich im Zeitalter von Louis XIV. Mit einem typengeschichtlichen Überblick über die französischen Brunnen ab 1500.* Univ., Habil.-Schr. u. d. T.: Weber, Gerold: *Der Brunnen als künstlerische Formgelegenheit in Frankreich zur Zeit von Louis XIV.* Wien 1977. Worms 1985 (= Grüne Reihe 8).
- Weber, Hermann: Der König, die Melancholie und der Krieg. Ein Avis Richelieus aus dem Jahre 1635. In: Ralph Melville (Hrsg): *Deutschland und Europa in der Neuzeit. Festschrift für Karl Otmar Freiherr von Aretin zum 65. Geburtstag* (Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte in Mainz, Abteilung Universalgeschichte 134), 2 Halbbde., Stuttgart 1988, 1. Halbbd., S. 241–258.
- Wenzel, Horst: *Höfische Repräsentation. Symbolische Kommunikation und Literatur im Mittelalter.* Darmstadt 2005.
- Wolfe, Michael: *The Conversion of Henry IV.* Cambridge, Mass. 1993.
- Wright, David Roy: *The Medici Villa at Olmo a Castello. Its history and iconography.* Princeton, N. J. 1976.
- Yates, Frances Amelia: *Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare.* Weinheim 1991.
- Dies.: *Dramatic religious processions in Paris in the late sixteenth century.* In: *Annales musicologiques.* Hrsg. von Société de musique d'autrefois. Bd. 2 1954, S. 215–270.
- Dies.: *The French academies of the sixteenth century.* London 1947 (= Warburg Institute Studies 15).
- Zangheri, Luigi: *Naturalia e curiosa nei giardini del Cinquecento.* In: Mosser / Teyssot 1990, S. 55–63.
- Zech, Anne-Lott: „*Imago boni Principis*“. Der Perseus-Mythos zwischen Apotheose und Heilserwartung in der politischen Öffentlichkeit des 16. Jahrhunderts. Zugl.: Köln, Univ., Diss., 1998. Münster 2000 (=Imaginarium IV.).

ABBILDUNGEN

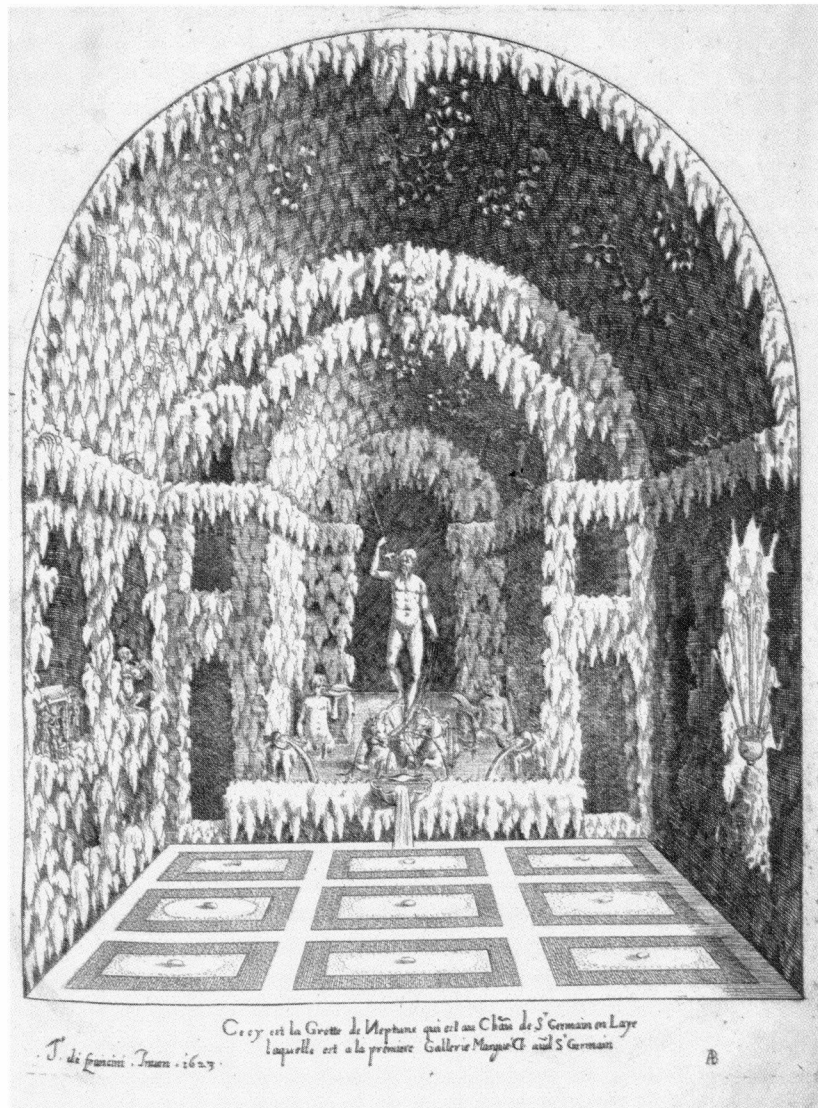


Abb. 2 Abraham Bosse nach Tommaso Francini, Neptun-Grotte in Saint-Germain, 1623.

(Quelle: Paris, Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, 4 Est 291; Lurin 2010, S. 125)

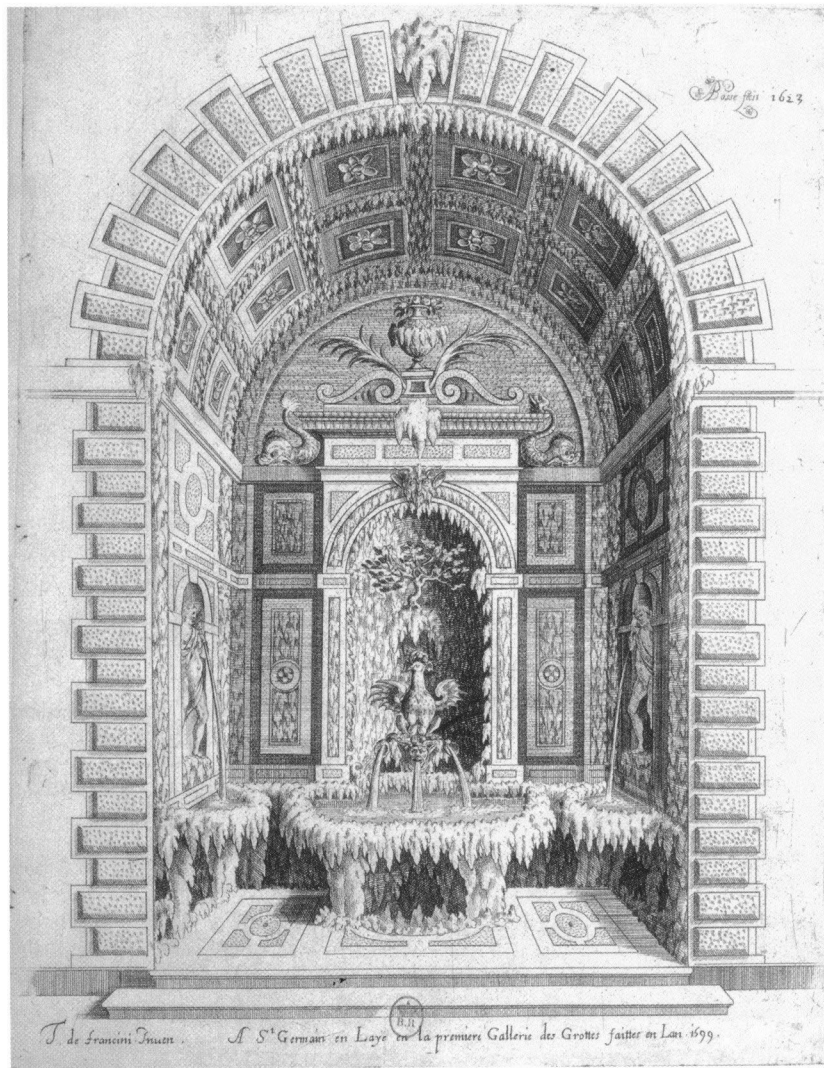


Abb. 3 Abraham Bosse nach Tommaso Francini, Drachenbrunnen in Saint-Germain, 1623.

(Quelle: Paris, Bibliothèque nationale de France Est., Réserve 30; Lurin 2010, S. 124)

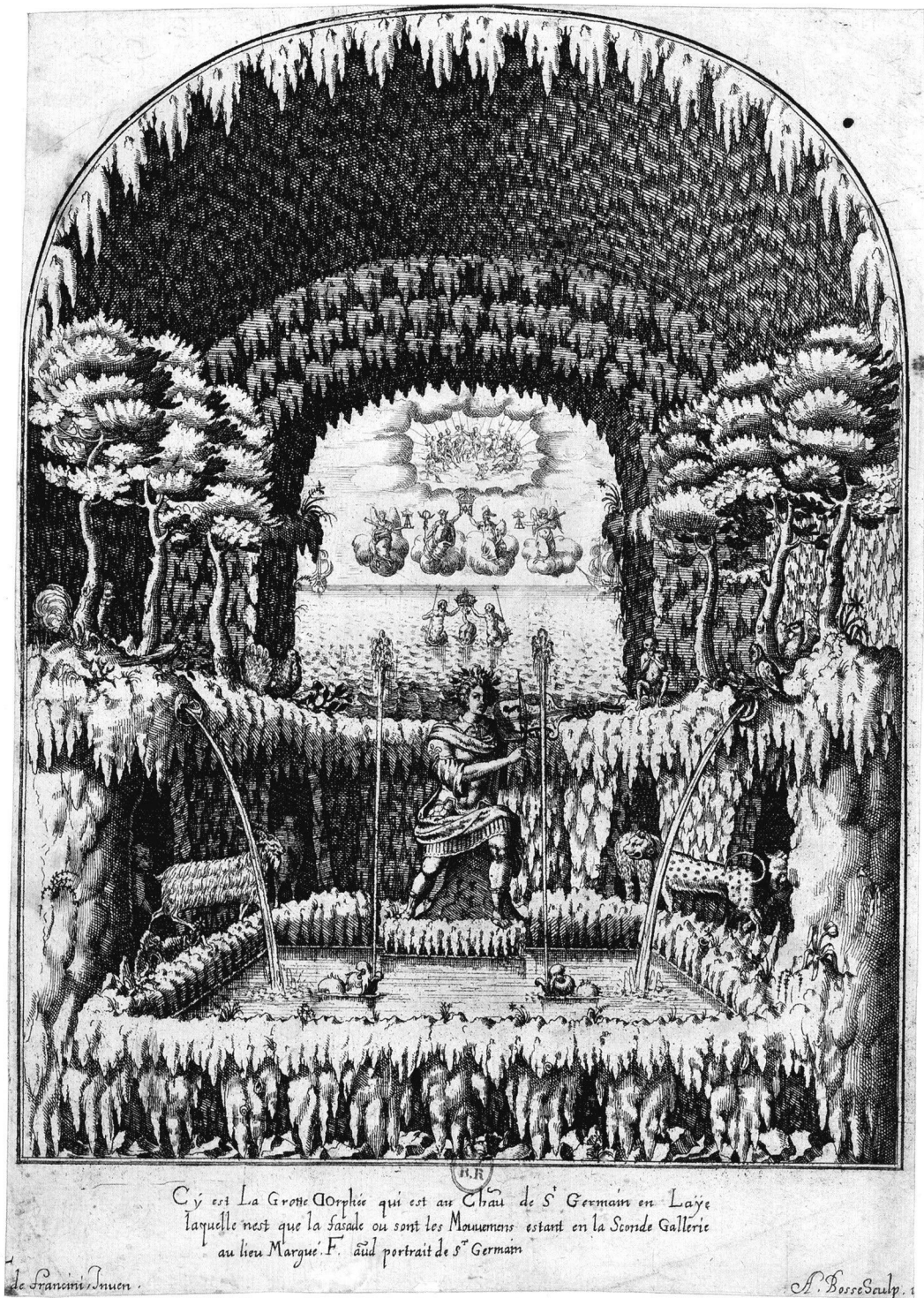


Abb. 4 Abraham Bosse nach Tommaso Francini, Orpheus-Grotte in Saint-Germain, 1624.

(Quelle: Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes, Ed 30 rés, vol. X, G.D. 1247;
 Uerscheln/Schneider 2008, S. 207)

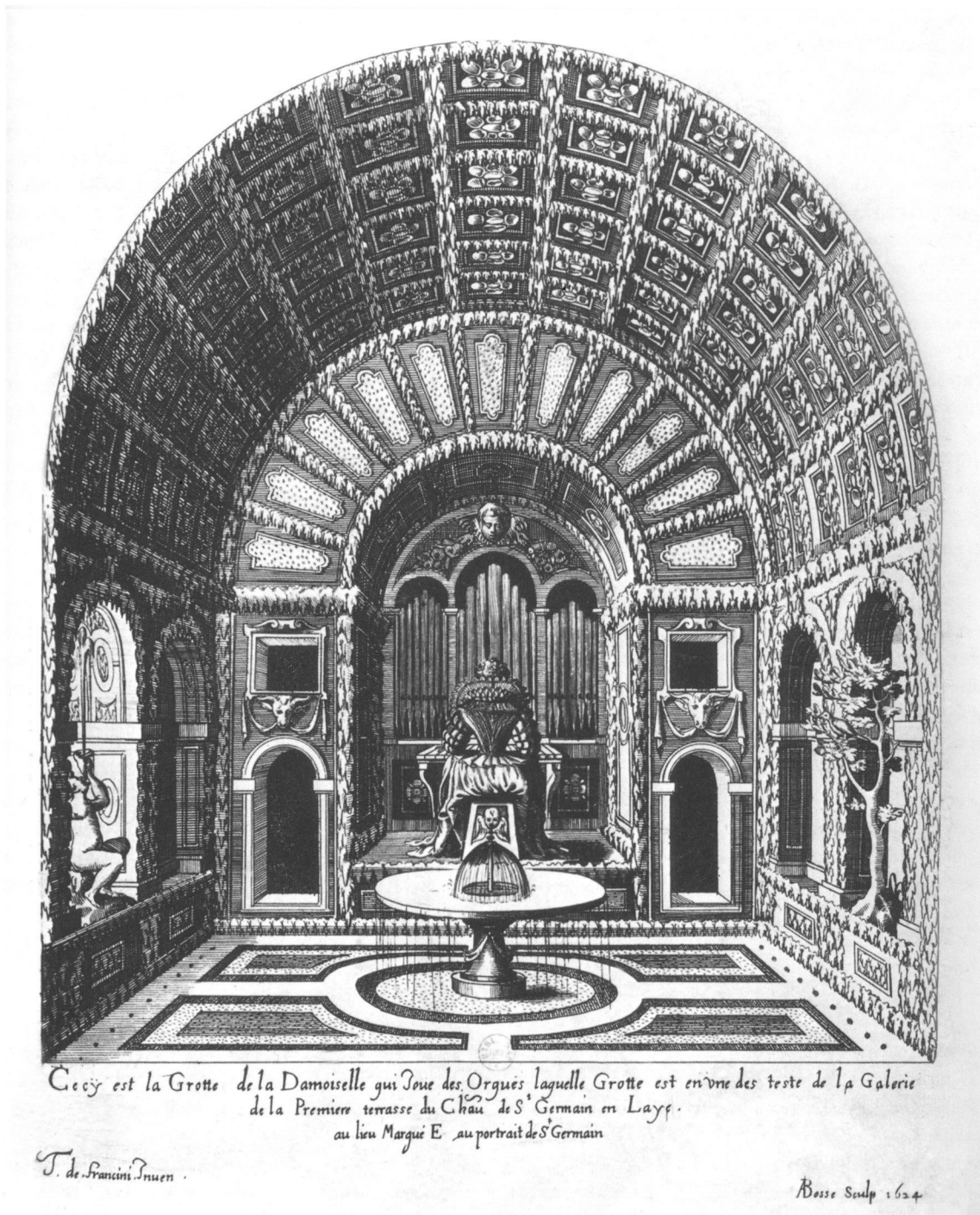


Abb. 5 Abraham Bosse nach Tommaso Francini, Orgel-Grotte in Saint-Germain-en-Laye, 1623–1624.

(Quelle: Paris, Bibliothèque nationale de France, Est., Rés. Ed 30; Lurin 2010, S. 126)

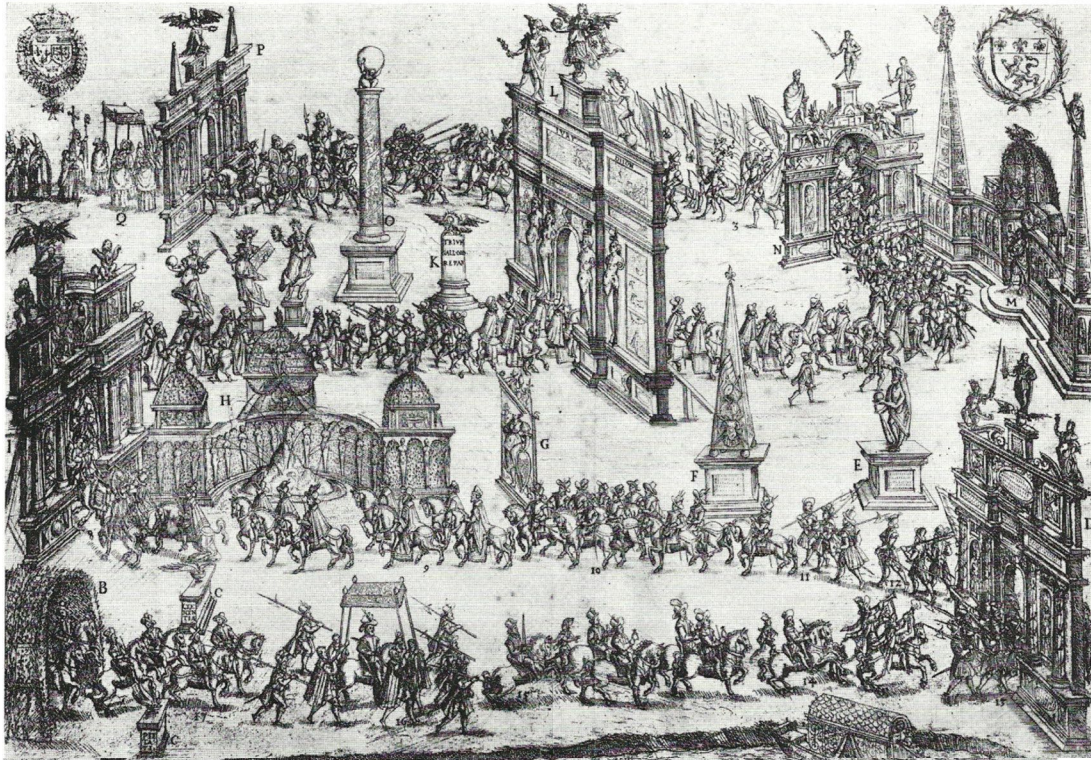


Abb. 6 Darstellung der *Entrée* Heinrichs IV. in die Stadt Lyon im Jahre 1595.

(Quelle: Matthieu 1598, S. 43; Bardon 1974, Abb. 41)

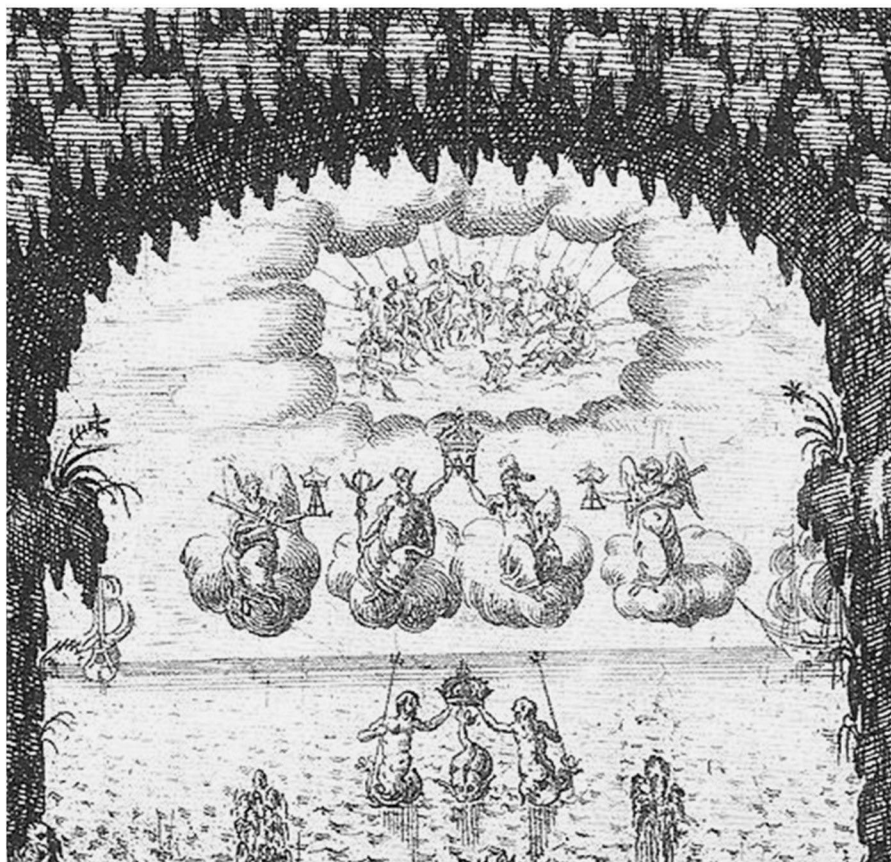


Abb. 7 Abraham Bosse nach Tommaso Francini, Ausschnitt der Darstellung der Orpheus-Grotte in Saint-Germain, 1624.

(Quelle: Paris, Bibliothèque nationale de France, Est. Ed 30 rés, vol. X, G.D. 1247; Uerscheln/Schneider 2008, S. 207)



Abb. 8 Blick auf die zentrale Nische der *Grotta degli Animali* der Villa Medicea in Castello.

(Foto: Kristina Steyer)



Abb. 9. Ornament der großherzoglichen Krone in der *Grotta degli Animali* der Villa Medicea in Castello.

(Foto: Kristina Steyer)



Abb. 10 Agnolo Bronzino, Cosimo I. de' Medici als Orpheus, zwischen 1537 und 1539.

(Quelle: Philadelphia Museum of Art, Schenkung von John Wintersteen, Nr. 1950-86-I; Strehlke 2004, S. 131)



Abb. 11 Baltasar de Beaujoyeux, *Le Balet Comique de la Reyne*, Salle de Bourbon, 1581.

(Quelle: Strong 1973, S. 158; Rechte: Warburg Institute)



Abb. 12 Baltasar de Beaujoyeux, *Le Ballet Comique de la Reyne*, Einzug der vier Kardinaltugenden, 1581.

(Quelle: Strong 1973, S. 165; Rechte: Warburg Institute)

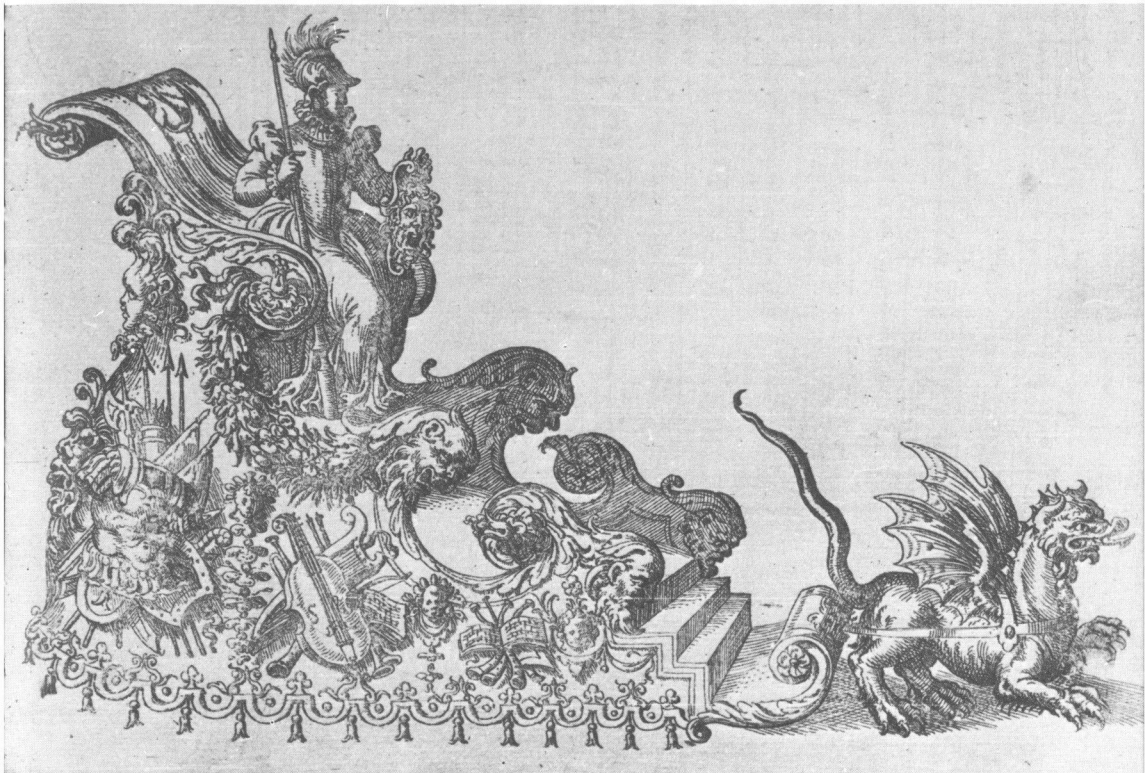


Abb. 13 Baltasar de Beaujoyeux, *Le Ballet Comique de la Reyne*, Wagen der Minerva, 1581.

(Quelle: Strong 1973, S. 167; Rechte: Warburg Institute)

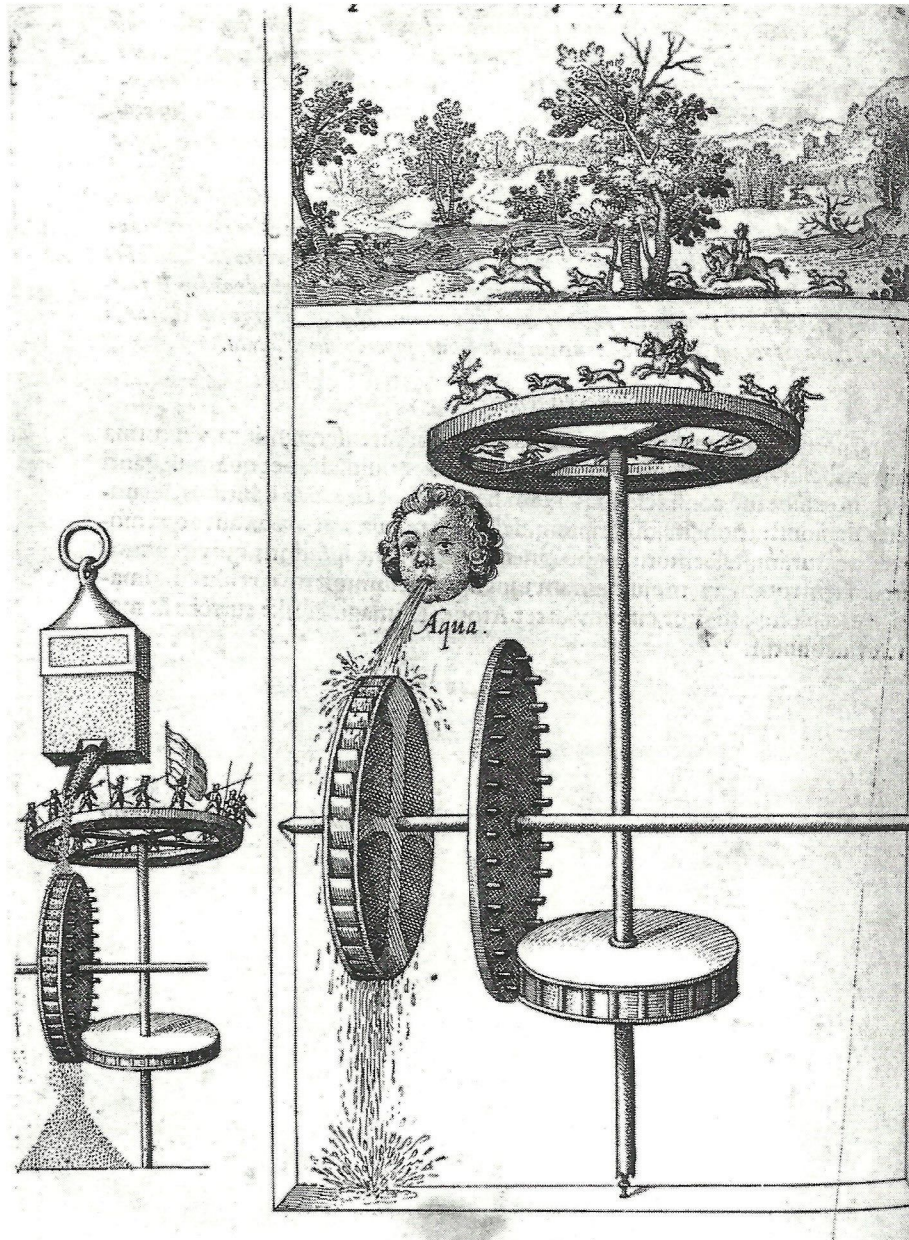


Abb. 14 Matthäus Merian d. Ä., Kupferstich der Spielmühlen in Robert Fludds *Utriusque cosmi*, 1617–19.

(Quelle: Fludd 1617-1619, Illustration aus Band 1, S. 480, Abb. 66; Bacher 2000b, S. 549)



Abb. 15 Abraham Bosse nach Tommaso Francini, Modell des Bacchusbrunnens, 1624.

(Quelle: Lurin 2010, S. 112, Abb. 14)

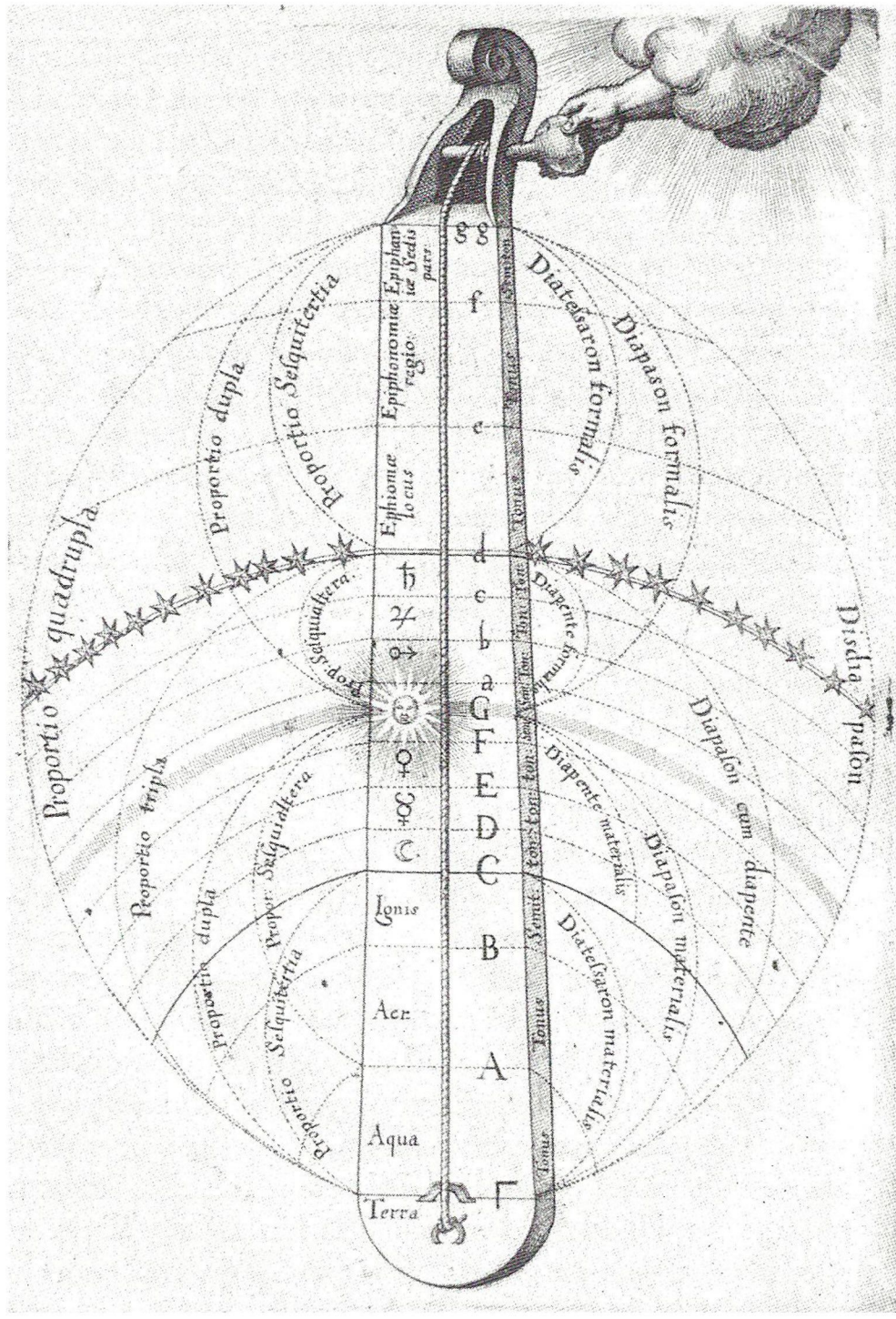


Abb. 16 Weltenmonochord in Robert Fludds *Utriusque cosmi*, 1617–1619.

(Quelle: Fludd 1617–1619, Abhandlung 1, Buch 3, S. 90. Gutknecht 2006, S. 30)

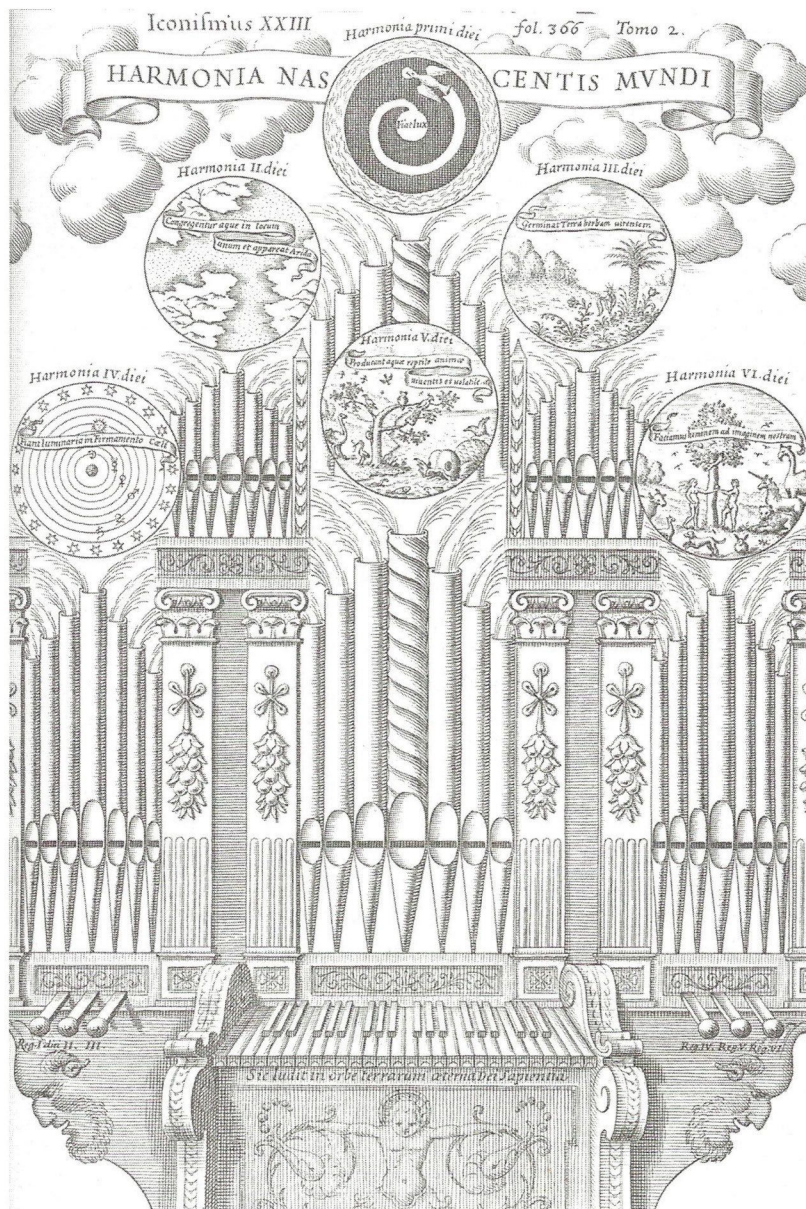


Abb. 17 Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, Kupfer der Weltorgel, 1650.

(Quelle: Kircher 1650, Bd. 2, gegenüber S. 336; Boenicke 2007, S. 98)

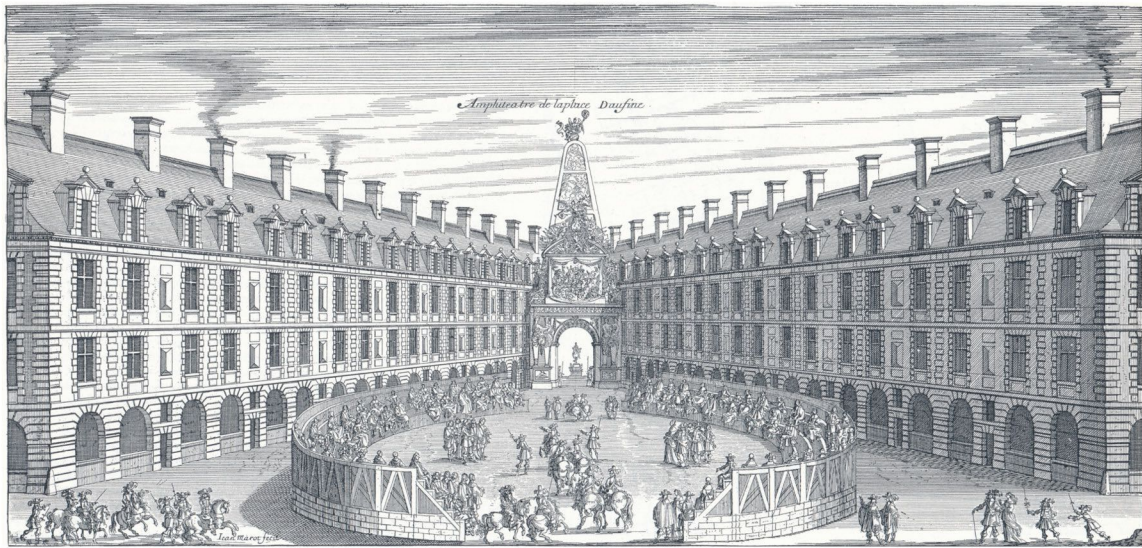


Abb. 18 Amphitheater auf der *Place Dauphine* anlässlich der *Entrée solennelle* Ludwigs XIV. und Maria Theresias in Paris im Jahre 1660.

(Quelle: Tronçon 1662, Abb. nach S. 24; Möseneder 1983, Abb. 50)



Abb. 19 Wasserorgel der Villa d'Este in Tivoli, Relief mit Apoll und Marsyas im Wettstreit.

(Foto: Kristina Steyer)



Abb. 20 Wasserorgel der Villa d'Este in Tivoli, Relief mit Orpheus, der die Tiere zähmt.

(Foto: Kristina Steyer)

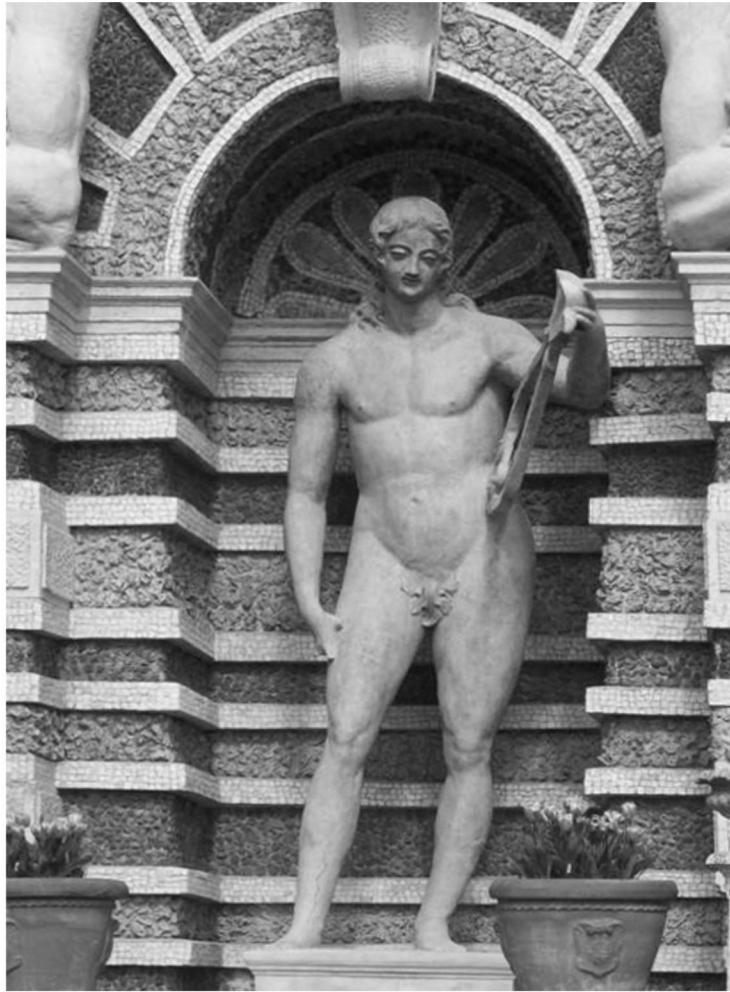


Abb. 21 Wasserorgel der Villa d'Este in Tivoli, Statue des Apoll.

(Foto: Kristina Steyer)



Abb. 22 Wasserorgel der Villa d'Este in Tivoli, Statue des Orpheus.

(Foto: Kristina Steyer)

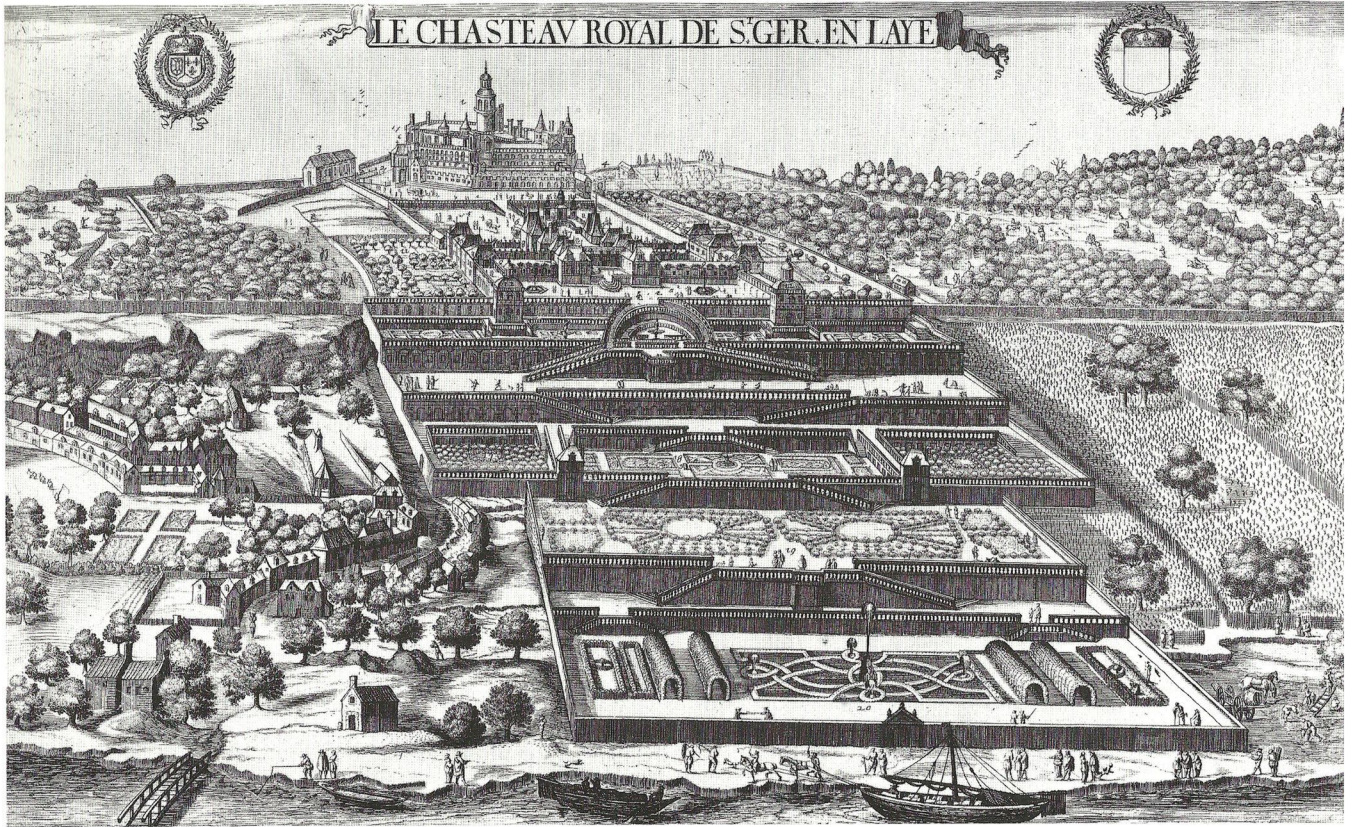


Abb. 24 Claude Chastillon, Le Chateau royal de Saint Germain en Laye, um 1615.

(Quelle: Paris, Bibliothèque nationale de France, Est., Va 78c. Cl. B.N.F.; Lurin 2010, S. 143)

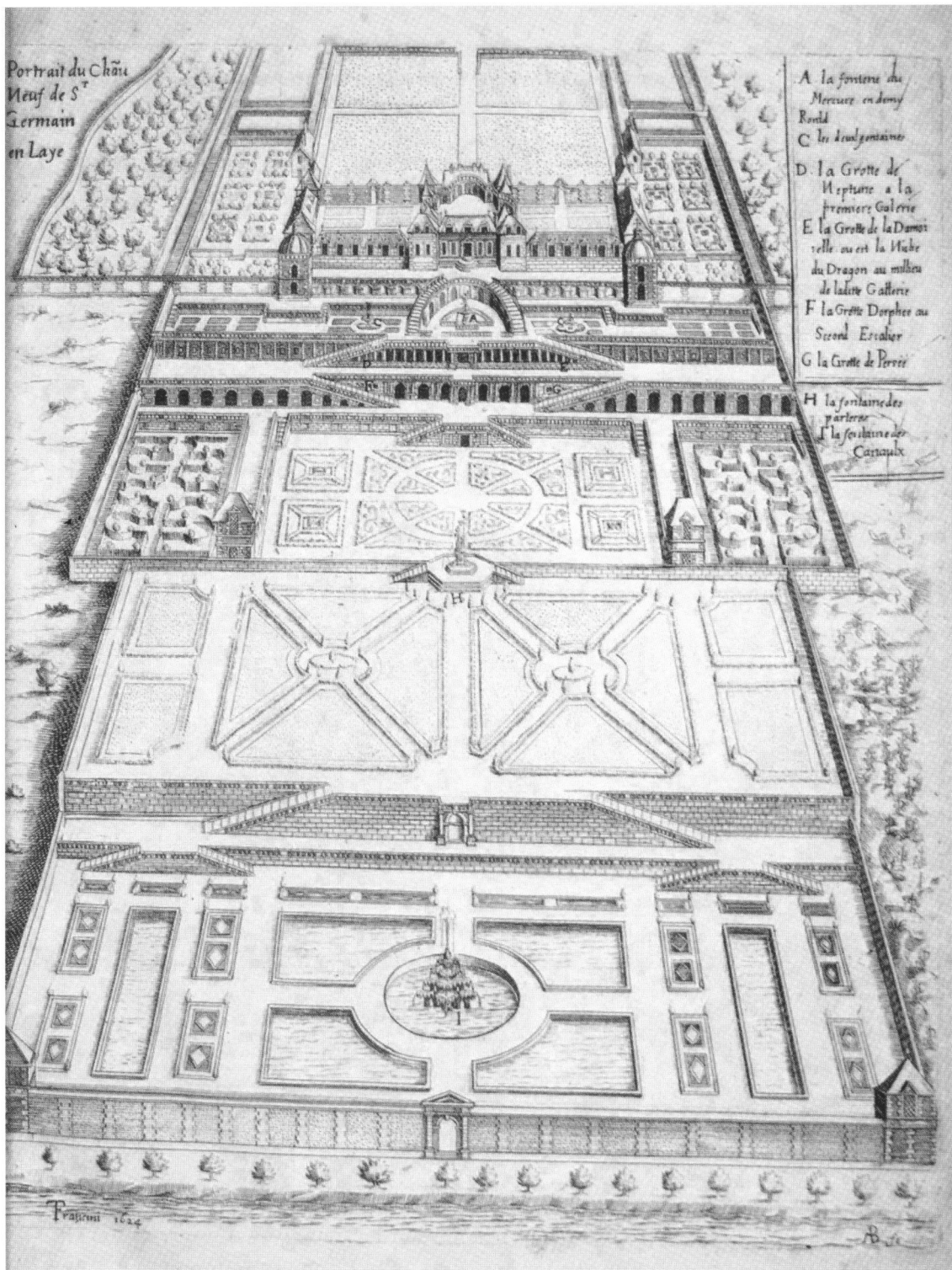


Abb. 25 Abraham Bosse nach Tommaso Francini, Portrait du Cha[stea]u Neuf de St Germain en Laye, 1623–1624.

(Quelle: Paris, Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, 4 Est 291; Lurin 2010, S. 117)

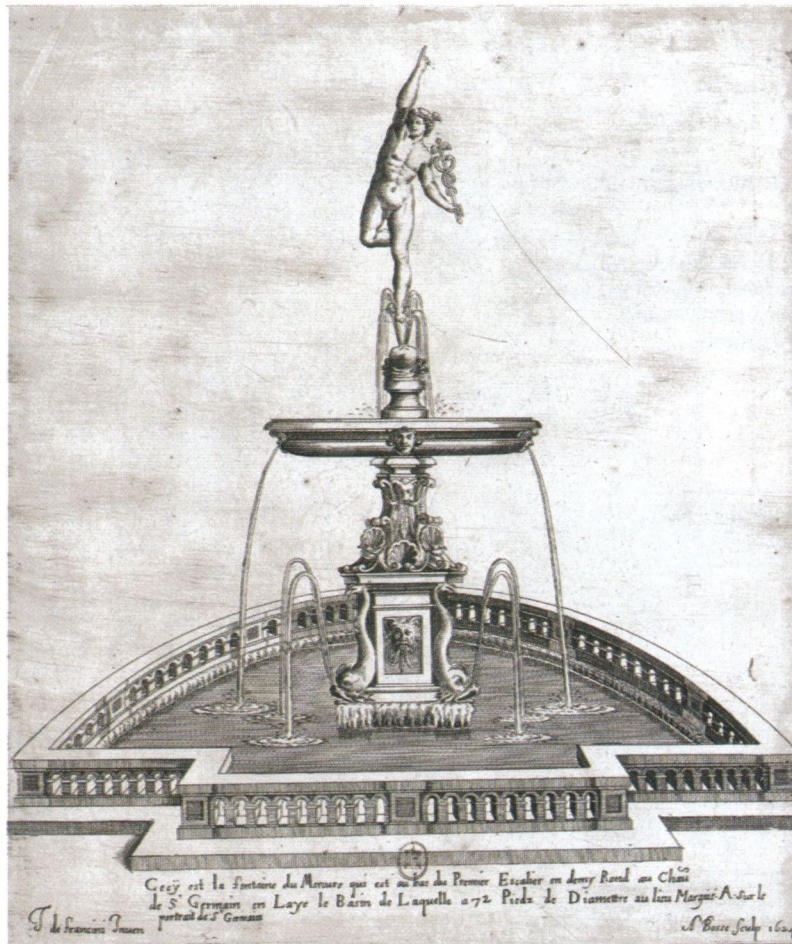
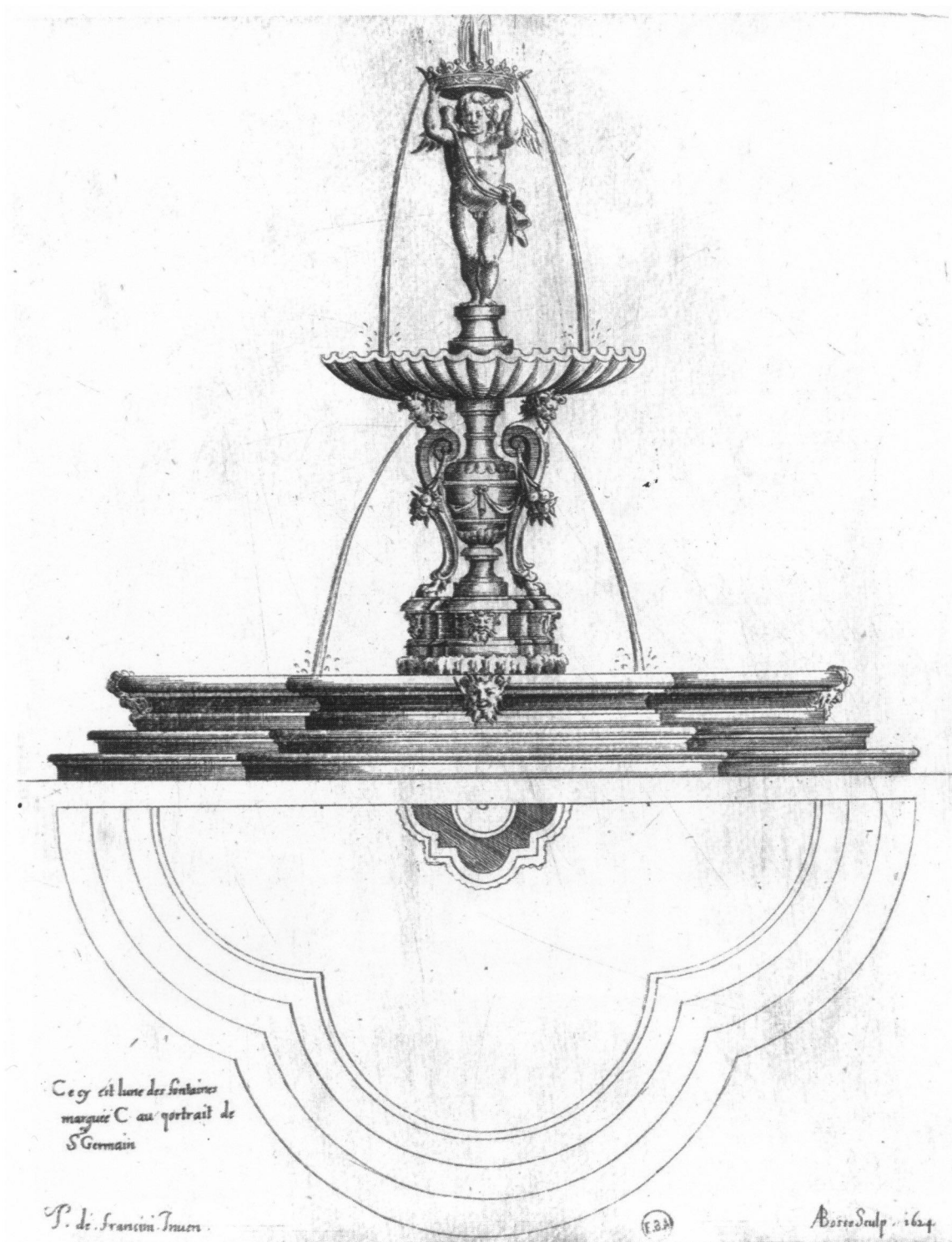


Abb. 26 Abraham Bosse nach Tommaso Francini, Merkur-Brunnen in Saint-Germain-en-Laye, 1624.

(Quelle: Paris, Bibliothèque nationale de France, Est., Rés. Ed 30 (IFF 1273; Mf E 38210);
Lurin 2010, S. 132)



Ce cy est l'usage des fontaines
marquée C au portrait de
S Germain

P. de Francini Invenit

F.B.A.

Abbe Salp. 1624

Abb. 27 Abraham Bosse nach Tommaso Francini, Brunnen mit Engelsfigur in Saint-Germain-en-Laye, 1614.

(Quelle: Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts, Rés., LES 1622; Lurin 2010, S. 133)

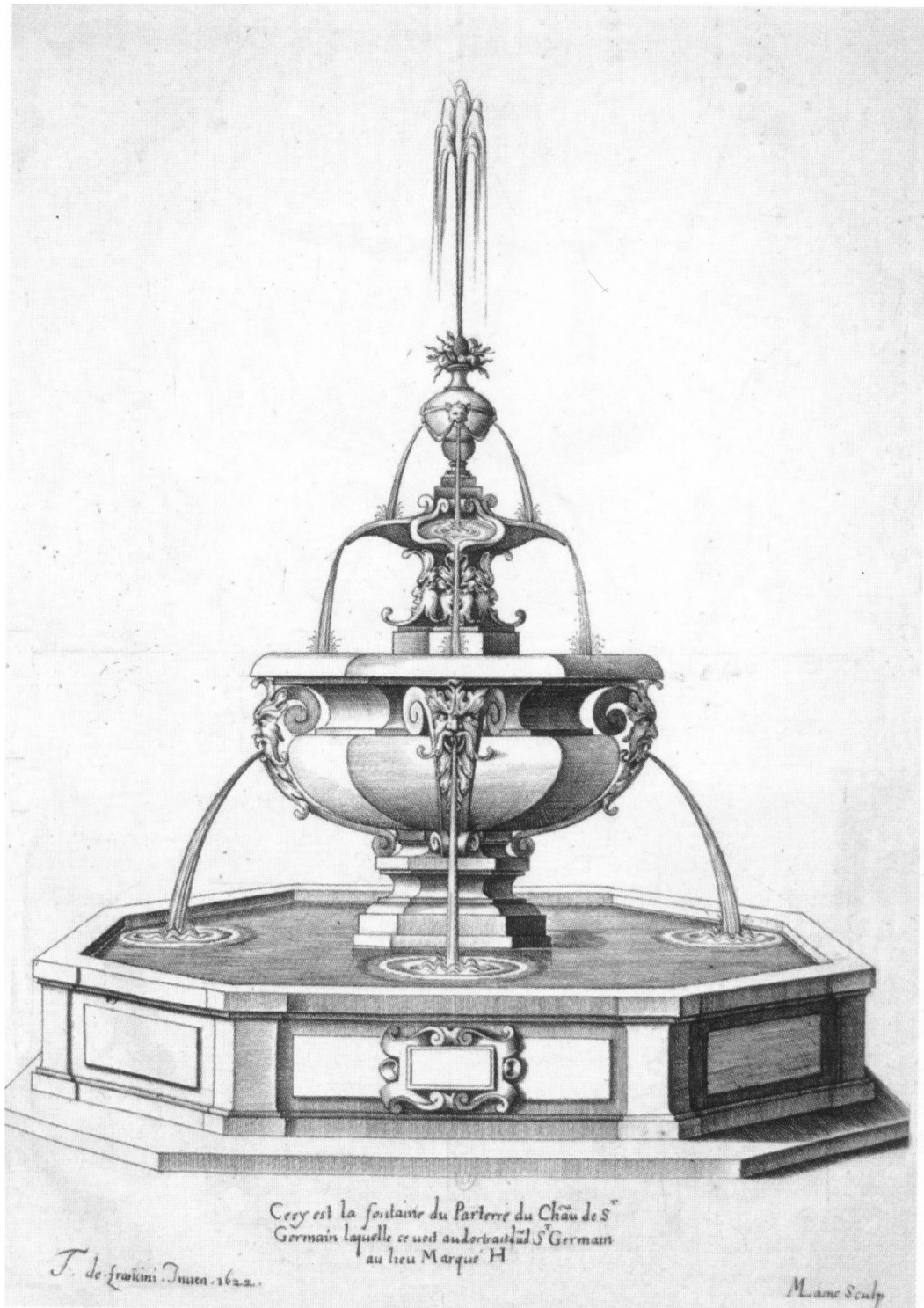
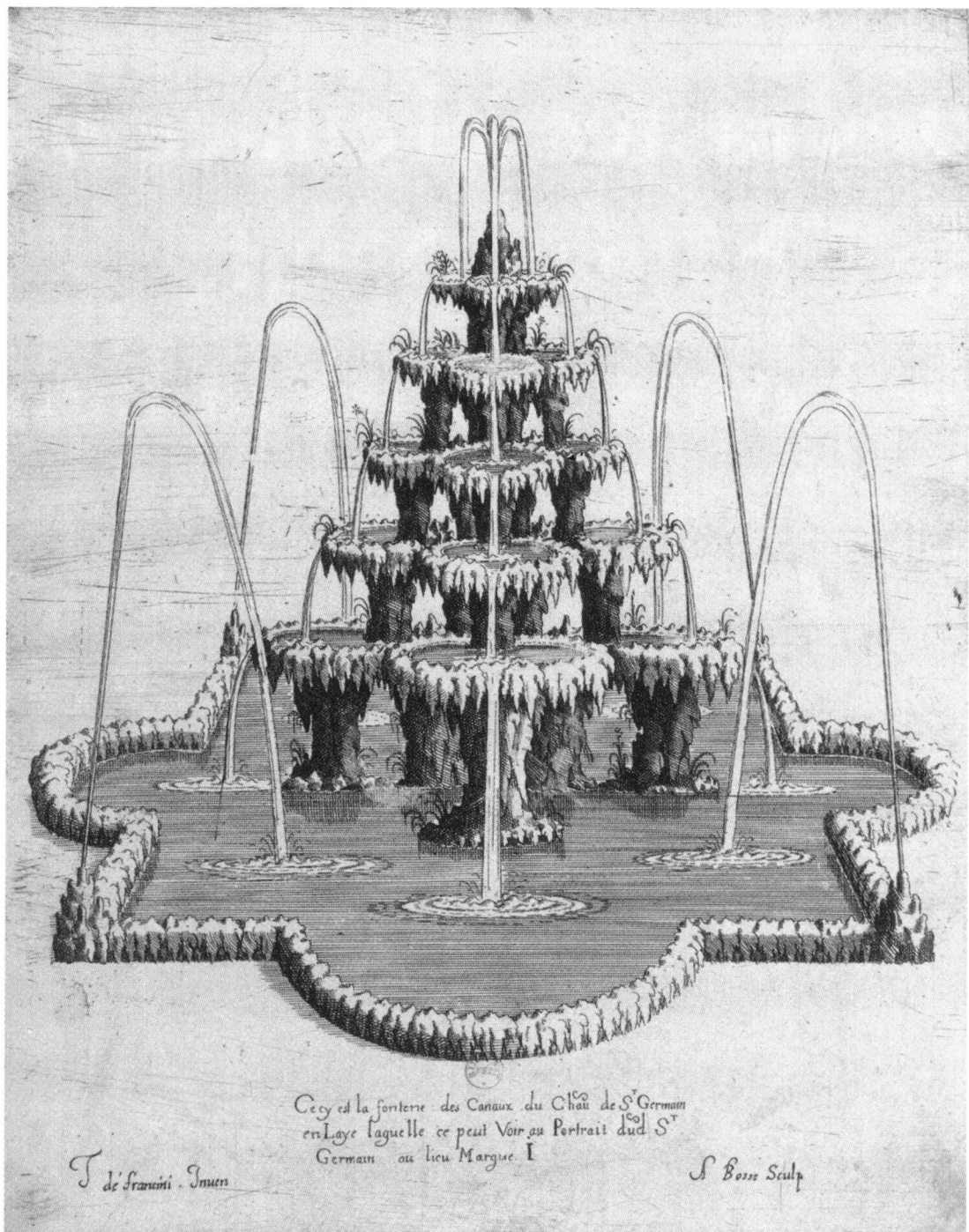


Abb. 28 Abraham Bosse nach Tommaso Francini, Brunnen des Parterres, 1622.

(Quelle: Paris, Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, 4 Est. 291; Lurin 2010, S. 134)



Ce cy est la fontaine des Canaux du Châu de S^t German
en Laye laquelle se peut voir au Portrait d'ud S^t
German au lieu Margue I

T de Francini . Inuen

S Bossi Sculp

Abb. 29 Abraham Bosse nach Tommaso Francini, Brunnen im *Jardin des Canaux*, zwischen 1622 und 1624.

(Quelle: Paris, Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, 4 Est 291; Lurin 2010, S. 135)

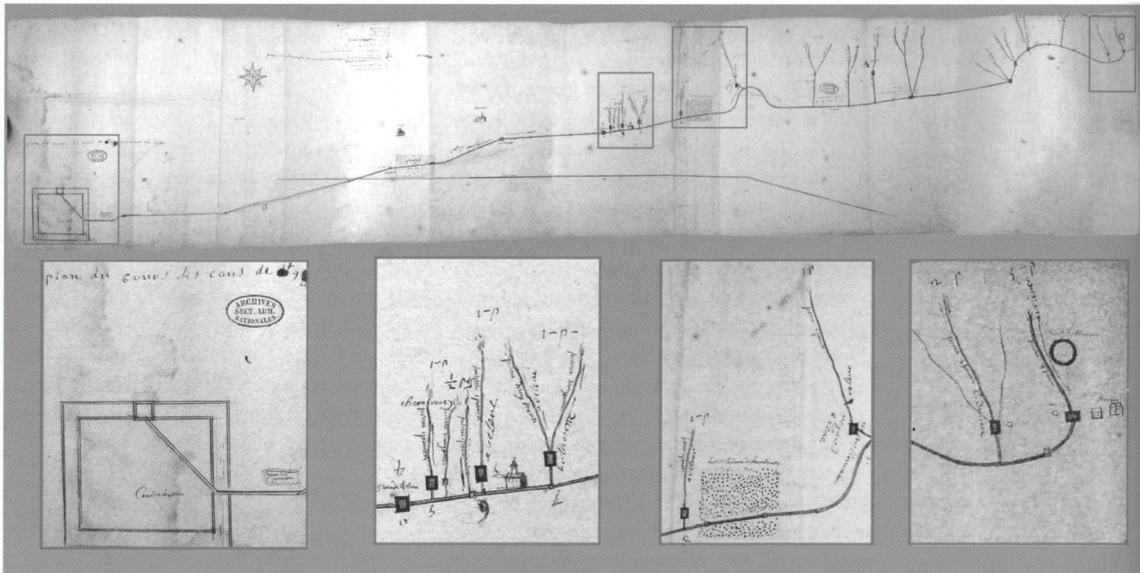


Abb. 30 François Francini, der *Grand Cours* von Saint-Germain-en-Laye, um 1675.

(Quelle: Paris, Archives nationales, O1 1719, pièce 275; Lurin 2010, S. 116)

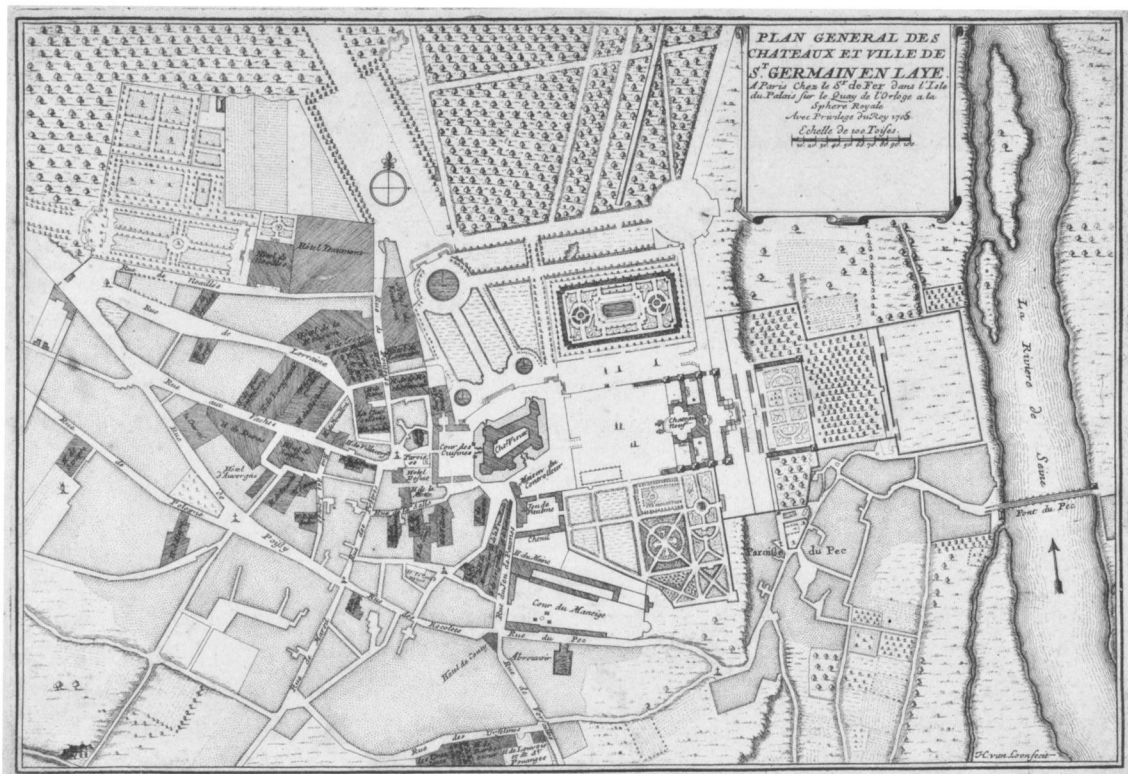


Abb. 31 H. van Loon nach Nicolas de Fer, Plan général des châteaux et ville de St Germain-en-Laye, 1705.

(Quelle: Saint-Germain-en-Laye, Bibliothèque municipale, GRA II-126; Lurin 2010, S. 28)

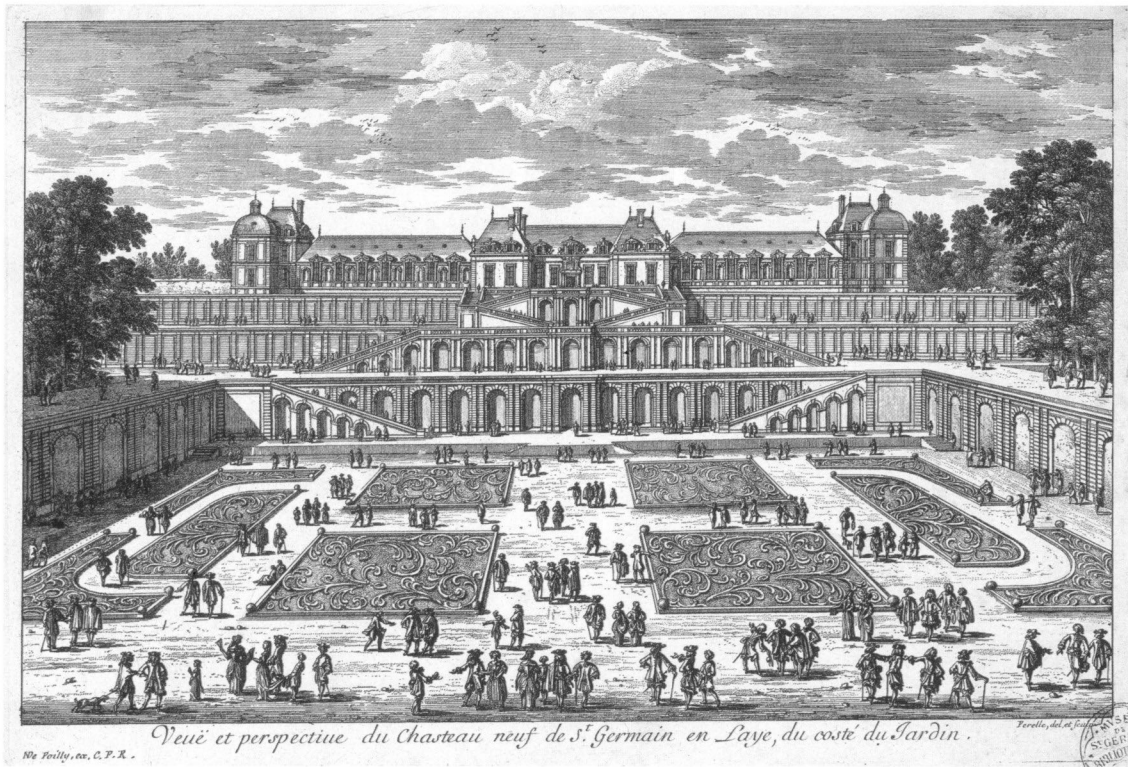


Abb. 32 Adam Perelle, Veüe et perspective du Chasteau neuf de St Germain en Laye, zwischen 1666 und 1682.

(Quelle: Saint-Germain-en-Laye, musée d'Archéologie nationale, Bibl. est. 4319.21; Lurin 2010, S. 59)

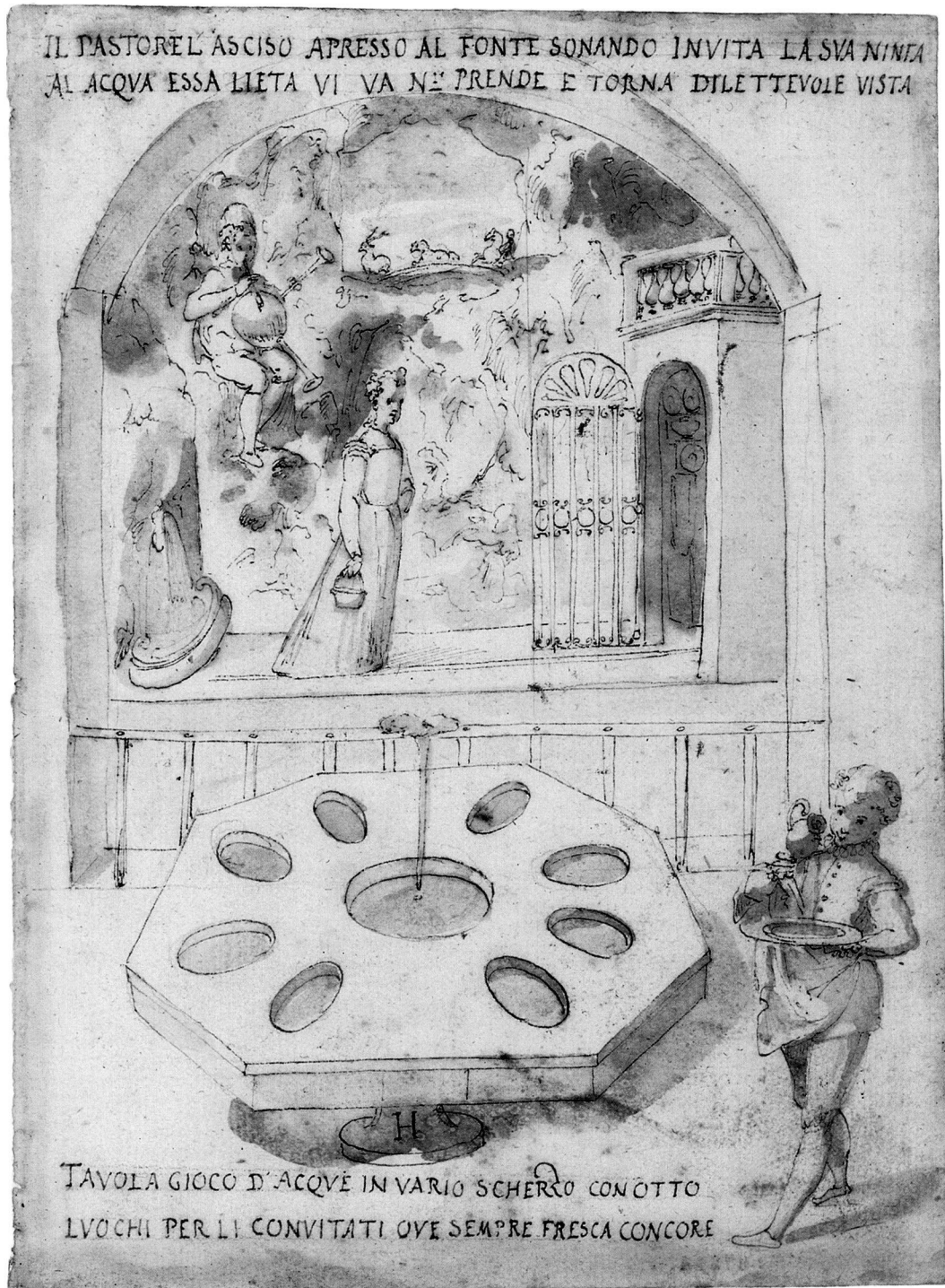


Abb. 33 Giovanni Guerra, Grotte der Samariterin im Untergeschoss der Villa Medicea in Pratolino, um 1598.

(Quelle: Uerscheln/Schneider 2008, S. 49; Rechte: Albertina Wien)



Abb. 34 Der Eulenbrunnen der Villa d'Este in Tivoli.

(Foto: Stefan Schweizer; Quelle: Uerscheln/Schneider 2008, S. 43, Abb. 5)

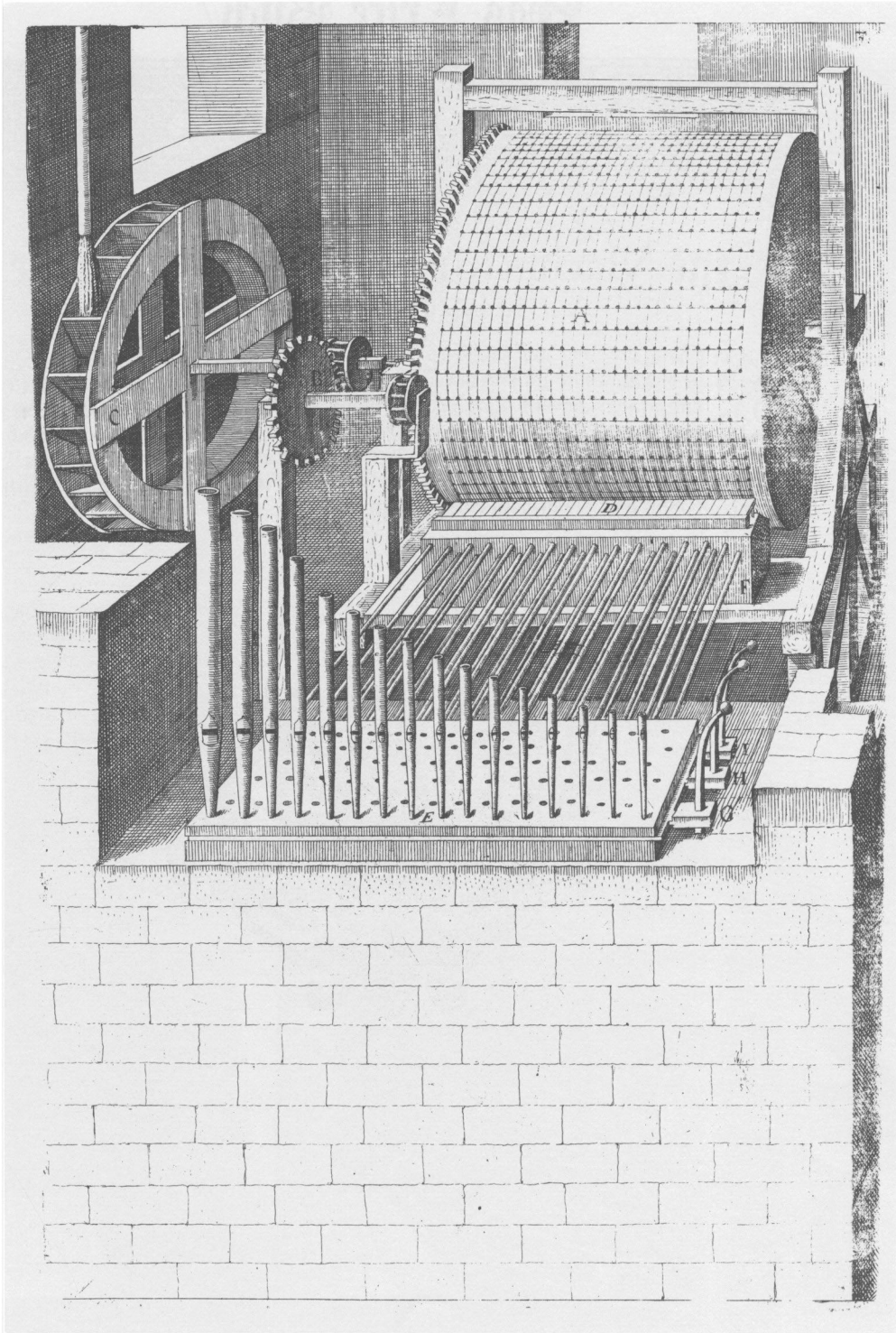


Abb. 35 Salomon de Caus, Darstellung einer Wasserorgel im Maschinenbuch *Von gewaltsamen Bewegungen*, 1615.

(Quelle: de Caus 2003, Problema 28)

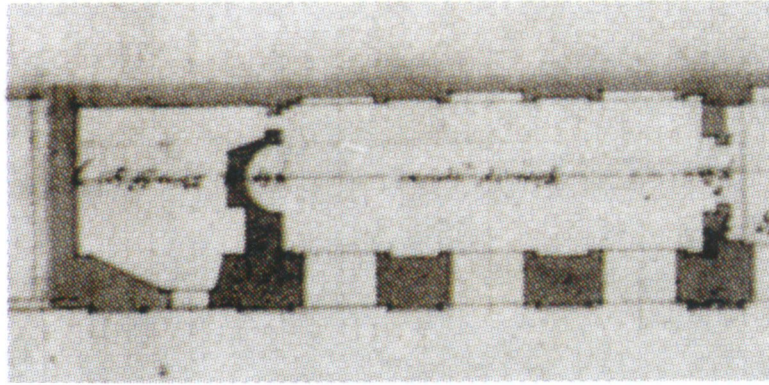


Abb. 36 Anonym, Grundriss des Château-Neuf von Saint-Germain-en-Laye, vor 1777, Detail der Neptun-Grotte.

(Quelle: Saint-Quentin-en-Yvelines, archives départementales; Lurin 2010, S. 110)



Abb. 37 Remigio Cantagallina, fünftes Intermezzo für *Il Giudizio di Paride*: Vulkans Schmiede unter dem Ätna, Florenz, 1608.

(Quelle: Blumenthal 1980, S. 54; Rechte: William H. Schab, Inc., New York, cat. 55, item no. 109f., to 1975)



Abb. 38 Medaille mit Heinrich IV. als Neptun, 1594.

(Quelle: Bie 1636, S. 85, Nr. 15. Rechte: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 3-5-pol-2f)

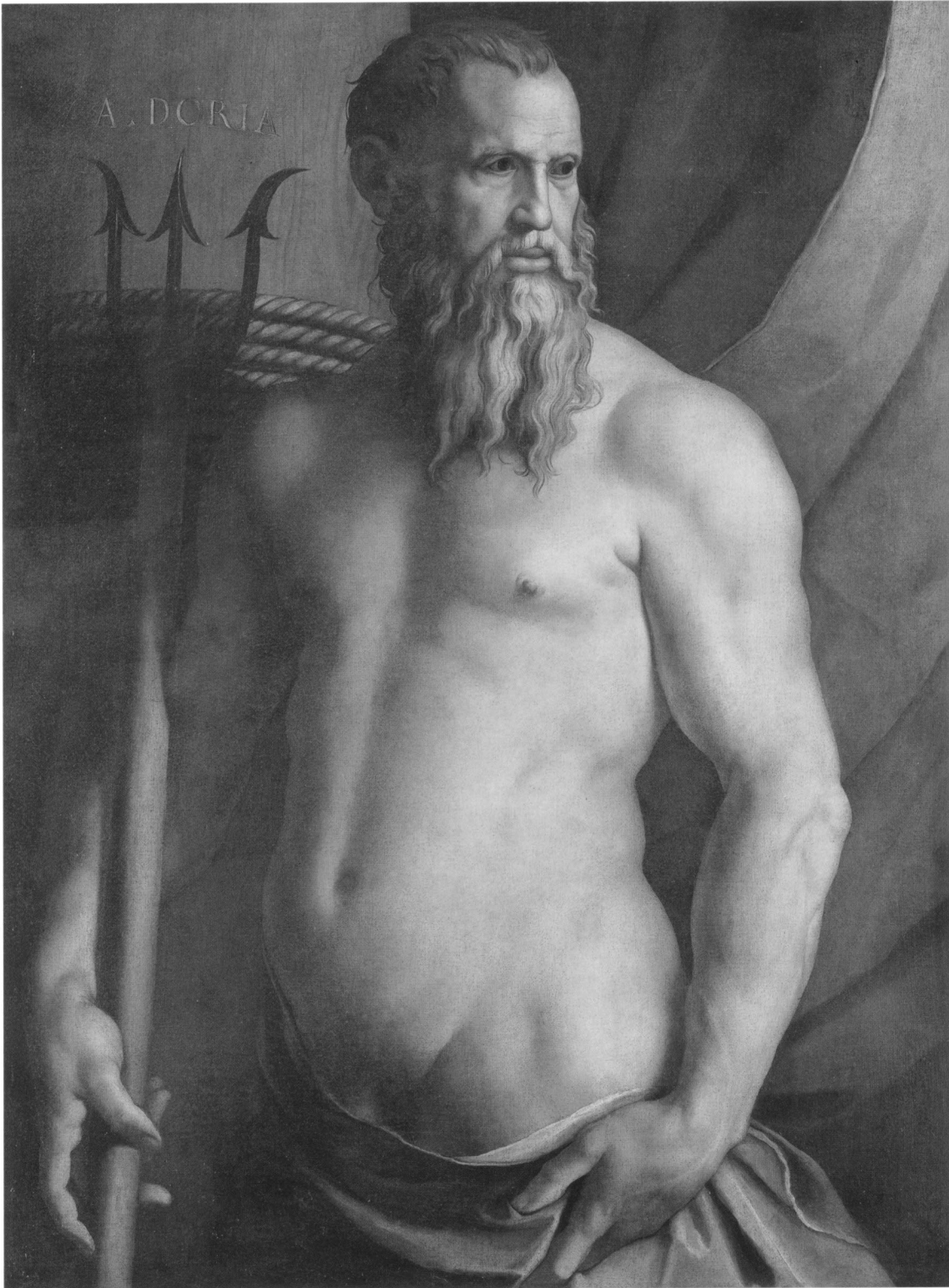


Abb. 39 Agnolo Bronzino, Andrea Doria als Neptun, zwischen 1545 und 1546.

(Quelle: Strehlke 2004, S. 141; Rechte: Mailand Pinacoteca di Brera)



Abb. 40 Stoldo Lorenzi, Neptun im Boboli-Garten in Florenz, 1565.

(Quelle: van Veen 2006, S. 111)

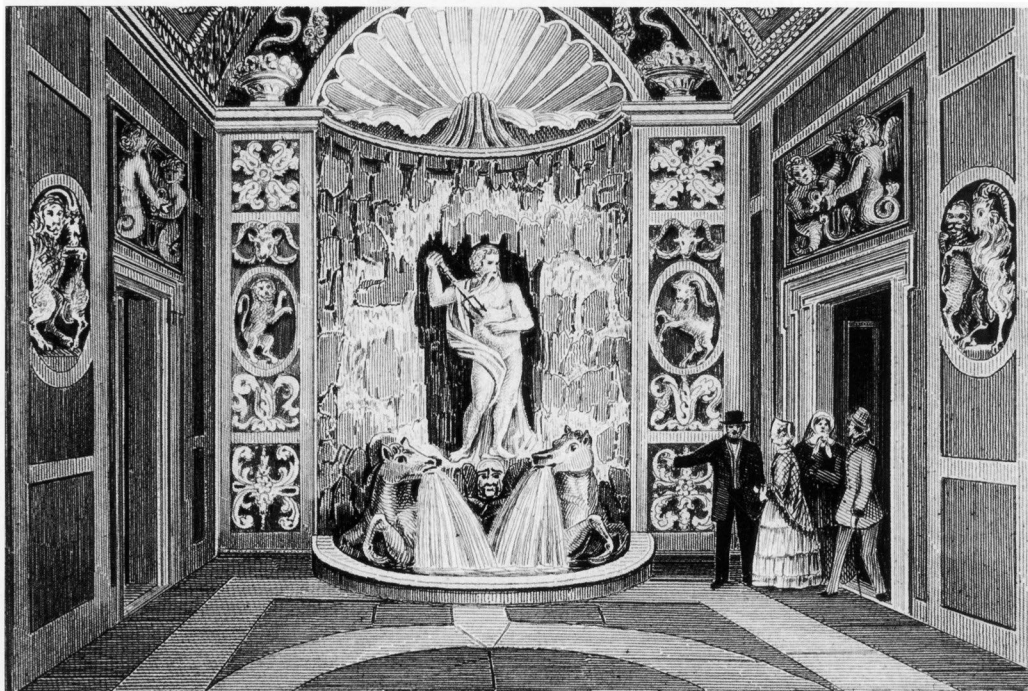


Abb. 41 Gregor Baldi, Stahlstich der Neptun- bzw. Regengrotte im Untergeschoss von Schloss Hellbrunn, ca. 1850.

(Quelle: Stiftung Schloss und Park Benrath, GKM-BB-2008/1; Uerscheln/Schneider 2008, S. 219)



Abb. 42 Anonym, Heinrich IV. als neuer Perseus, der Frankreich / Andromeda befreit, 1594.

(Quelle: Paris, Bibliothèque nationale de France, Rés., Imprimés, Recueil de L'Estoile, Gd. Fo Rés. La25 6, Fo 31; Bardon 1974, Buchcover)

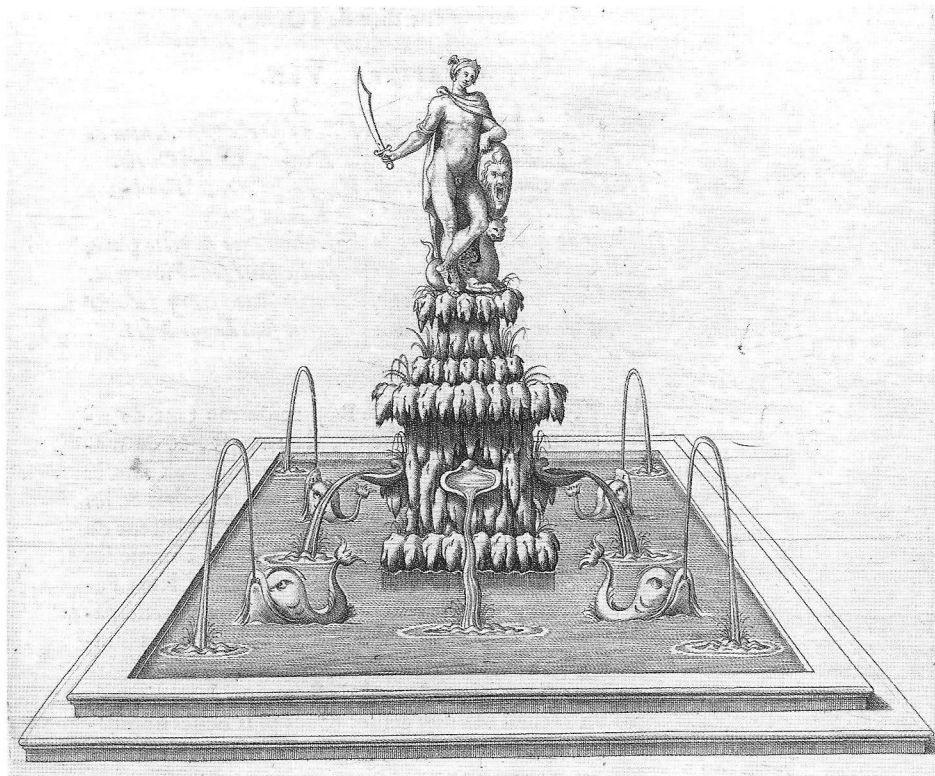


Abb. 43 Michel Lasne nach Tommaso Francini, Perseus-Brunnen in Fontainebleau im *Recueil de fontaines et de grottes*, 1622.

(Quelle: Fontainebleau 2010, S. 34; Rechte: Château de Fontainebleau, bibliothèque de conservation)



Abb. 44 Benvenuto Cellini, Perseus-Medusa-Gruppe, Florenz, zwischen 1545 und 1554.

(Quelle: Hirthe 1987, S. 198)



Abb. 45 Künstlicher Felsen mit Grotte anlässlich der *Entrée* Heinrichs II. in Rouen im Jahr 1550.

(Quelle: *C'est la deduction...*, Rouen 1551; Möseneder 1983, Abb. 151)



Abb. 46 Himmelsmodell bei der *Entrée* Heinrichs IV. in Rouen im Jahr 1596.

(Quelle: Paris, Bibliothèque nationale de France, Res. 4LB35-684; Wagner 2010, Bd. 1, Abb. 18)

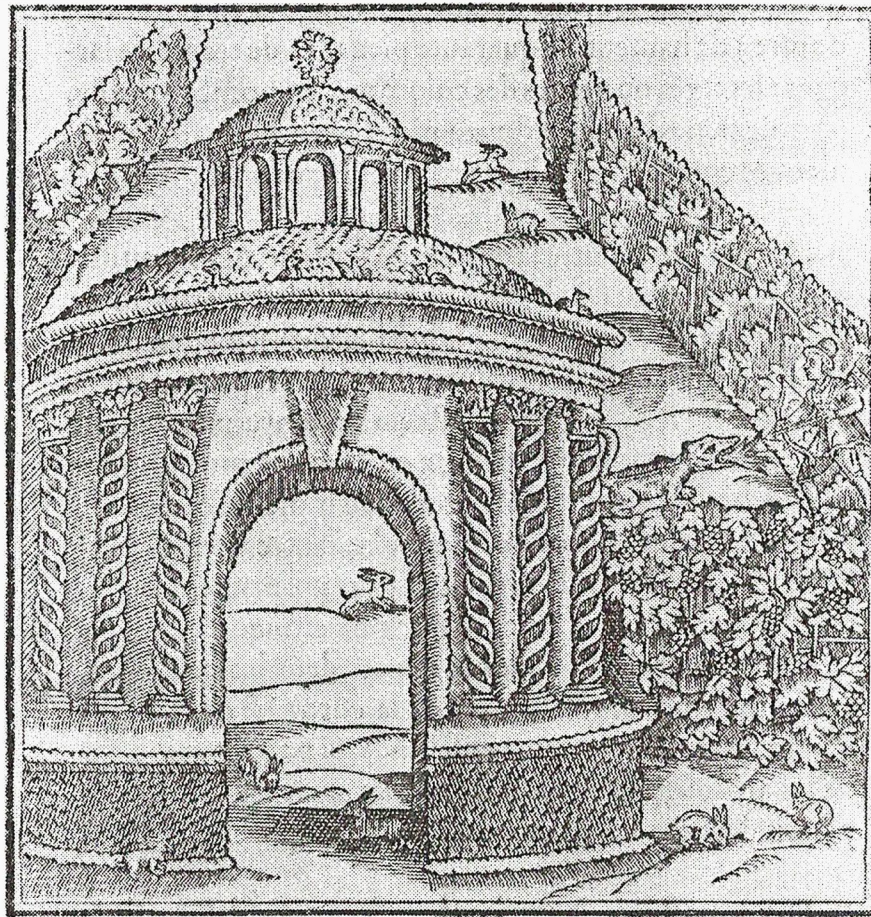


Abb. 47 Ephemerer Garten mit Apoll im Kampf gegen den Python-Automaten während der *Entrée* Heinrichs IV. in Rouen im Jahr 1596.

(Quelle: Paris, Bibliothèque nationale de France, Res 4LB35-684; Wagner 2010, Abb. 24)

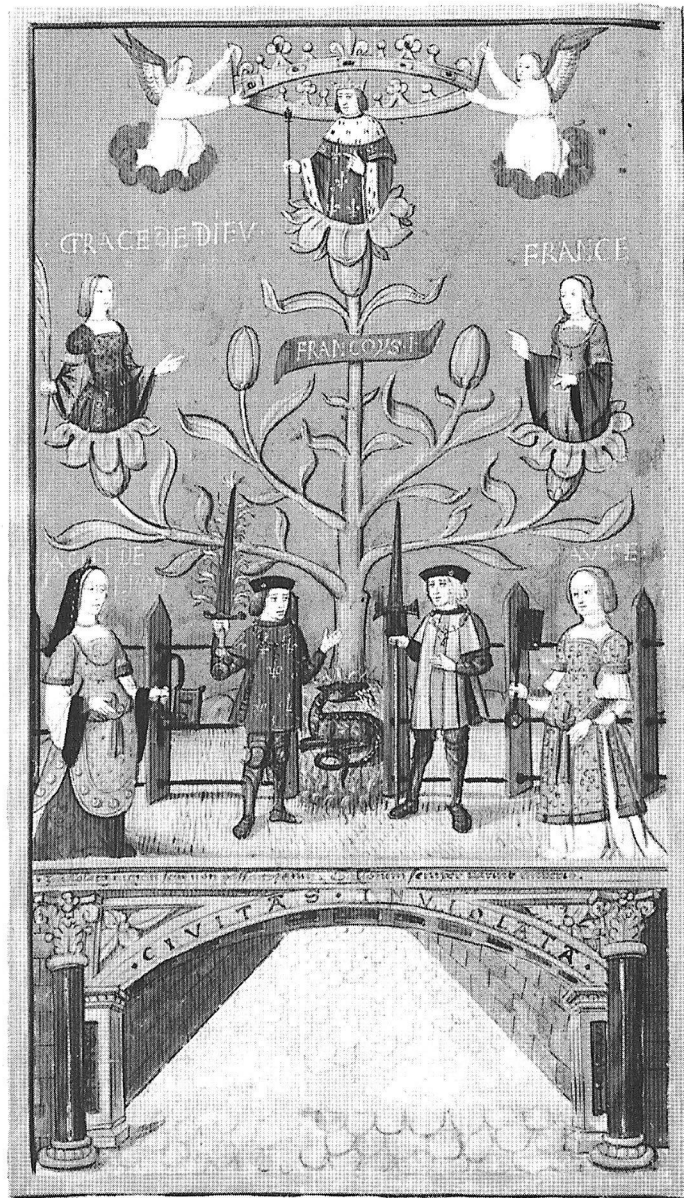


Abb. 48 *Tableau vivant* bei der *Entrée* Franz' I. in Lyon im Jahr 1515.

(Quelle: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Cod Guelf. 86.4 Extrav., 11v; Helas 1999, S. 307, Abb. 60)



Abb. 49 Guillaume Dupré, Heinrich IV. als Herkules, Revers einer Medaille von 1600.

(Quelle: Bardou 1974, Bl. 48, Abb. E)

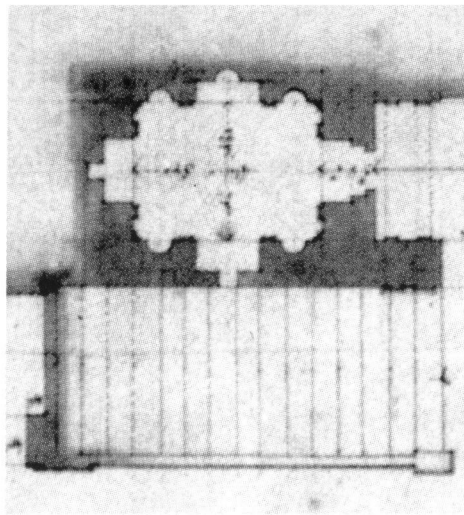


Abb. 50 Anonym, Grundriss des *Château-Neuf* von Saint-Germain-en-Laye, vor 1777, Detail der Orpheus-Grotte.

(Quelle: Saint-Quentin-en-Yvelines, archives départementales; Lurin 2010, S. 111)

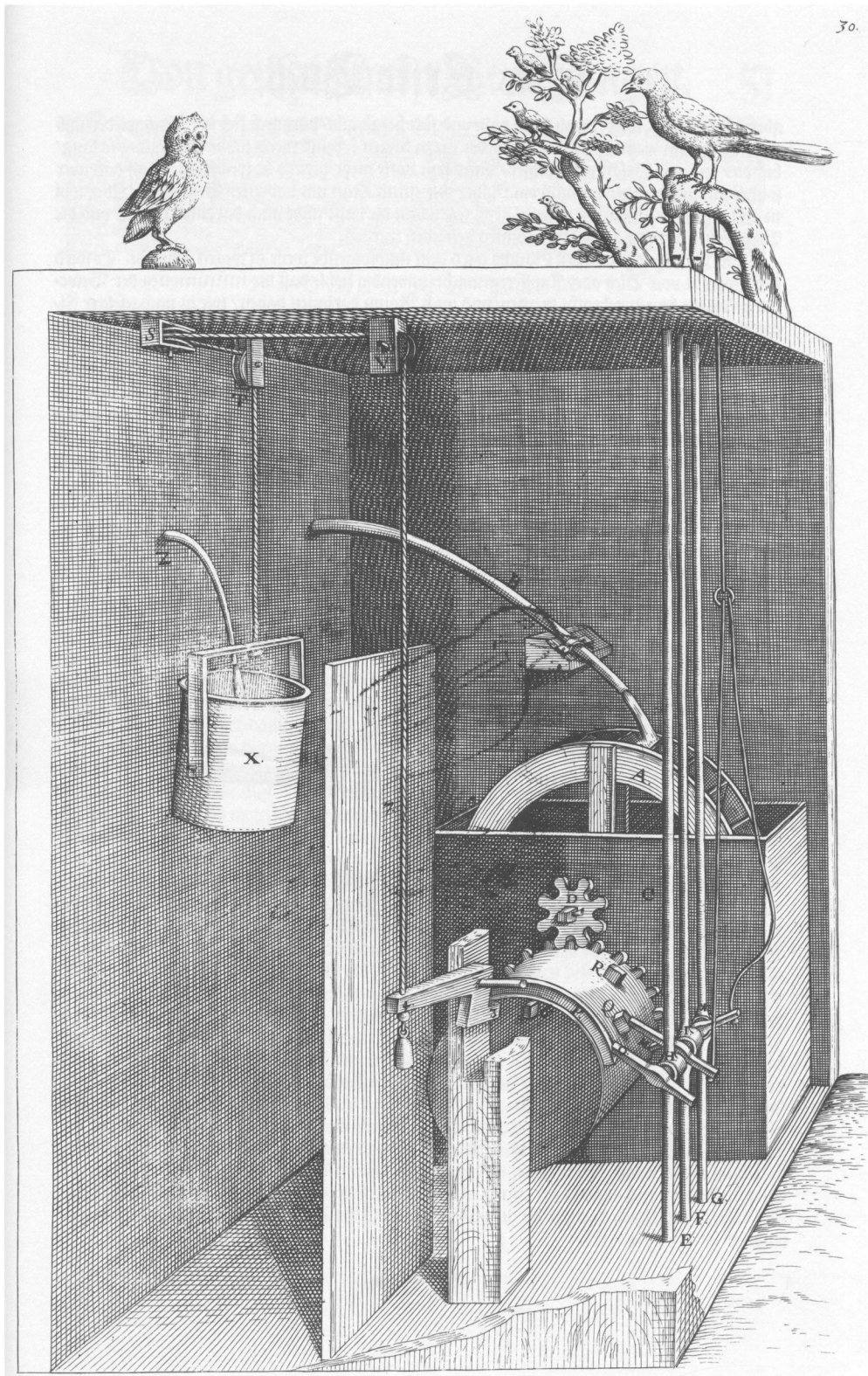


Abb. 51 Salomon de Caus, Darstellung eines Automaten mit zwitschernden Vögeln, 1615.

(Quelle: de Caus 2003, Problema 23)



Abb. 52 Ludwig und Friedrich Knaus, mechanisch bewegte Huldigungsszene der kaiserlichen Vorstelluhr, Darmstadt 1750.

(Quelle: Stradner 1999, S. 129)



Abb. 53 Peter Paul Rubens, *Die Erziehung der Maria de' Medici*, Medici-Zyklus, 1622-1625.

(Quelle: Thuillier 1994, Tafel 3, Rechte: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel)

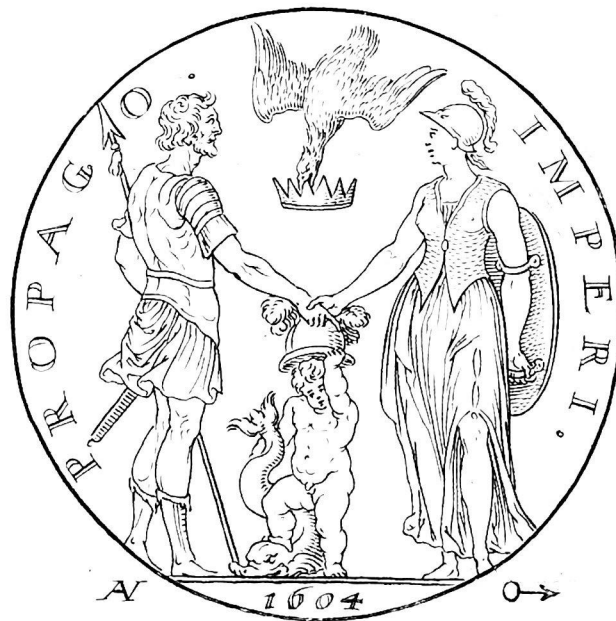


Abb. 54 Medaille mit Heinrich IV. als Mars und Maria de' Medici als Minerva, 1604.

(Quelle: Bie 1636, S. 95, Nr. 78; Rechte: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel)

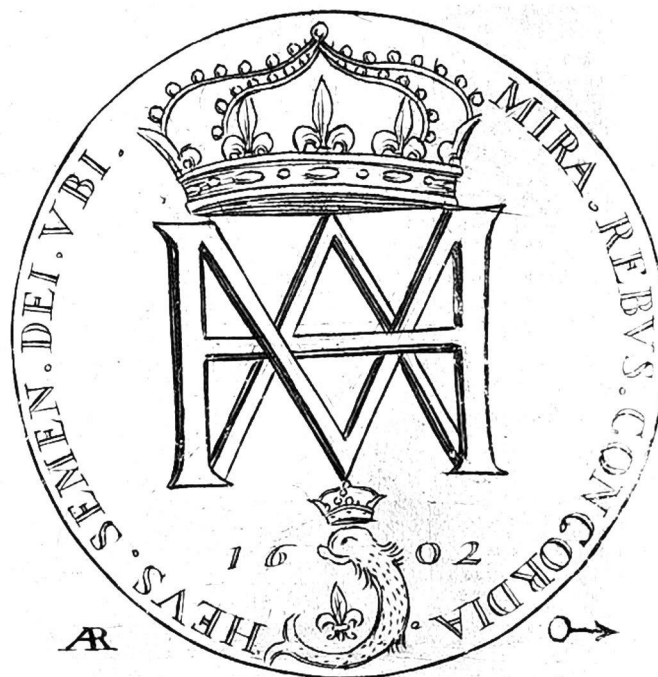


Abb. 55 Medaille, mit den Initialen Heinrichs IV. und Maria de' Medicis, die die Krönung eines Delphins zeigt, 1602.

(Quelle: Bie 1636, S. 85, Nr. 15; Rechte: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel)

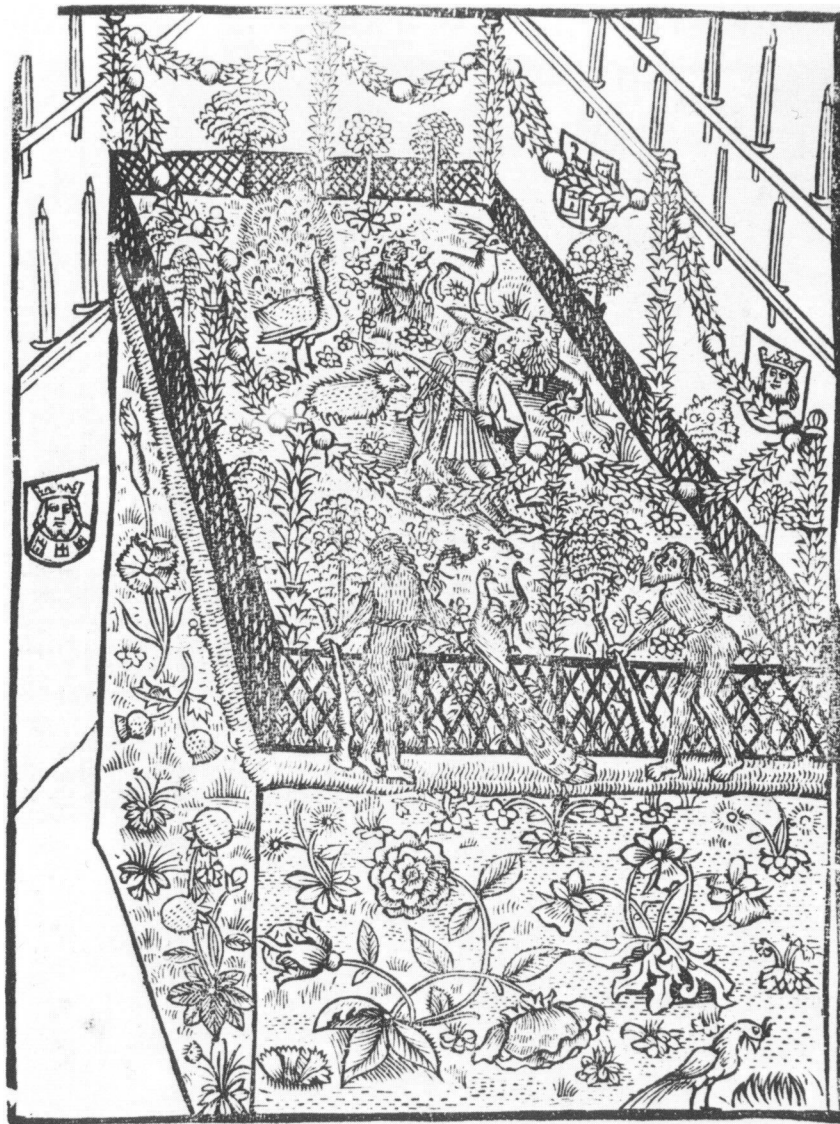


Abb. 56 Ephemerer Garten bei der *Entrée* Kaiser Karls V. in Brügge im Jahr 1515.

(Quelle: Du Puy 1515, fol. E 1 r; Möseneder 1983, Abb. 226)

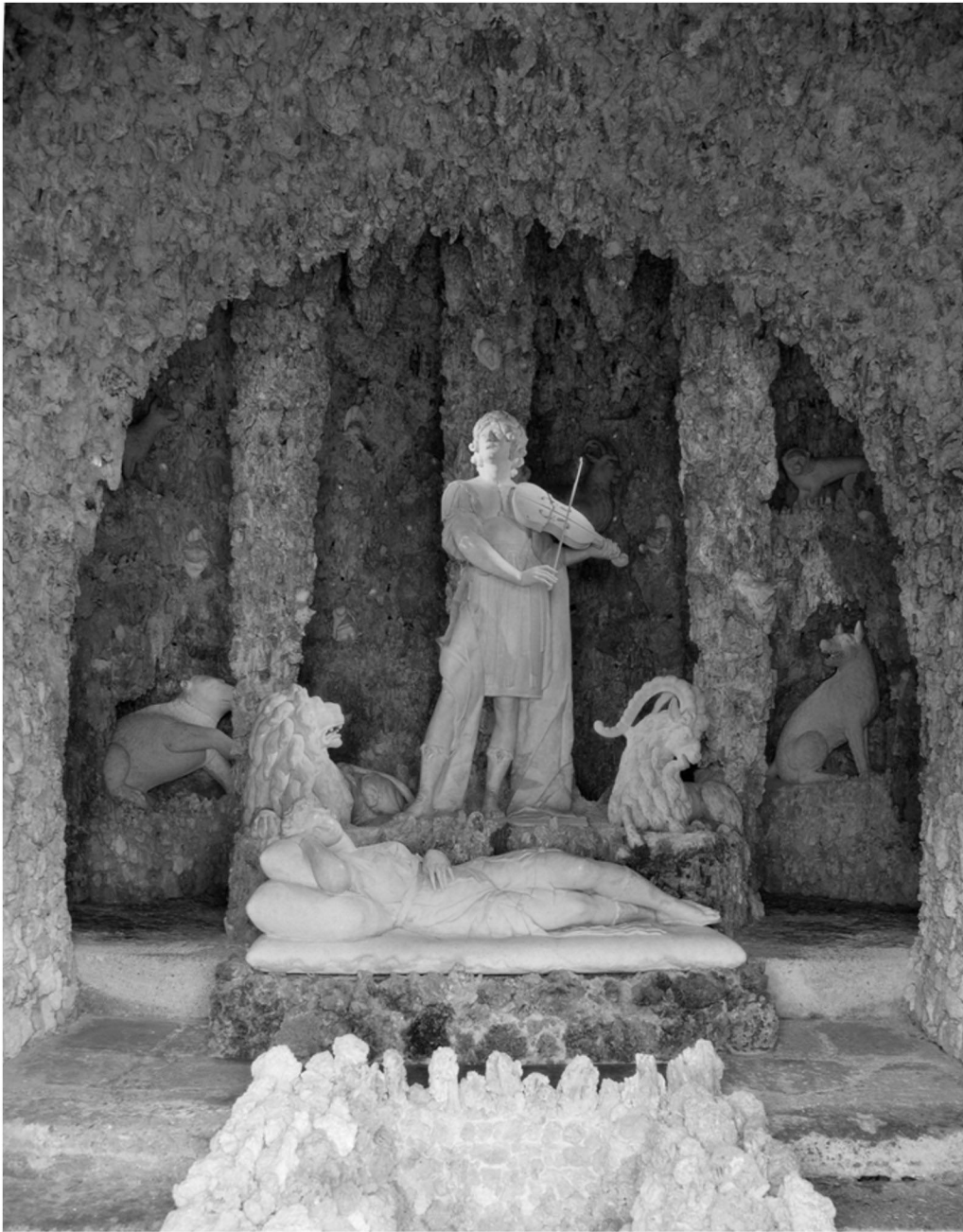


Abb. 57 Orpheus-Grotte von Schloss Hellbrunn in Salzburg.

(Foto: Kristina Steyer)

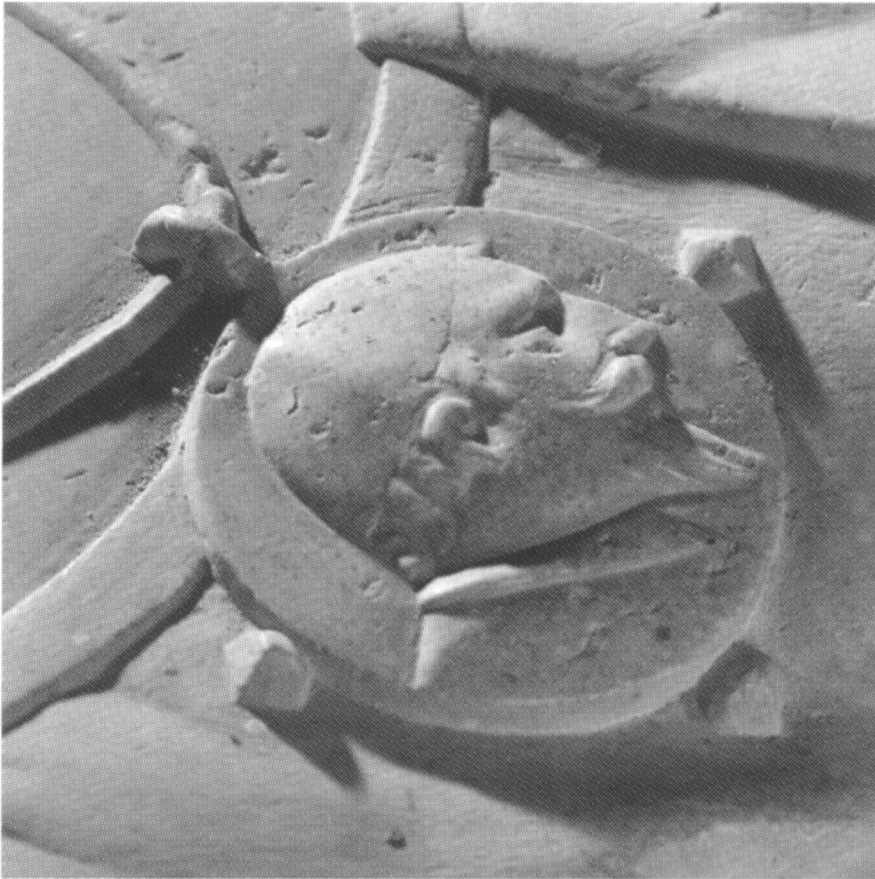


Abb. 58 Medaillon der Eurydike in der Orpheus-Grotte von Schloss Hellbrunn bei Salzburg.

(Quelle: Schaber 2004, S. 84; Rechte: Schlossverwaltung Salzburg)



Abb. 60 Peter Paul Rubens, *Die Übergabe der Regierung an Ludwig XIII. aus Anlass seiner Großjährigkeit*, Medici-Zyklus, 1622–25.

(Quelle: Thuillier 1994, Tafel 42; Rechte: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel)



Abb. 61 Verso einer Medaille von Guillaume Dupré, Maria leitet als Cybele die Geschicke des Staats, 1615.

(Quelle: Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des médailles; Warnke 1993, S. 23, Abb. 17)



Abb. 62 Stich nach Vorlage einer Medaille von 1614, die aus Anlass der Volljährigkeit Ludwigs XIII. entstand.

(Quelle: Warnke 1993, S. 23, Abb. 18)