

Marie Theres Stauffer

Raum, Bewegung, Spiegel.

Zum Verhältnis von katoptrischen Kisten und Kabinetten um 1600

Räume, deren Wände dauerhaft mit spiegelnden Oberflächen verkleidet sind, stehen im Zentrum der folgenden Überlegungen. Dabei liegt der Fokus zunächst auf Spiegelräumen, die um 1600 im Bereich der Katoptrik (Spiegeloptik) in der Form verschiedener, kastenartiger Vorrichtungen in Gebrauch waren. In einem zweiten Schritt wird ein am Ende des 16. Jahrhunderts entstandenes *cabinet des miroirs* diskutiert, das sich Caterina de' Medici in ihrer letzten Residenz in Paris einrichten ließ. In diesem Kontext geht es schließlich auch darum, die Spezifika der Raumkonzeptionen herauszustellen, die sich in Spiegelräumen um 1600 manifestierten.

I

Katoptrische Vorrichtungen dienten in der Frühen Neuzeit einerseits der Erprobung und Untersuchung von Reflexionsvorgängen.¹ Andererseits gehörten in den Bereich der Katoptrik damals auch optische Apparate, in denen Reflexionsflächen zur Erzeugung von Schaubildern verwendet wurden. Häufig hatten diese Vorrichtungen die Form verspiegelter Kisten oder Kasten und wurden bei Demonstrationen vor Publikum dazu verwendet, ästhetische Effekte hervorzurufen, also Projektionen oder Schaubilder zu erzeugen.² Die zahlreiche Literatur, die im 16. und vor allem im 17. Jahrhundert über die ästhetisch ausgerichtete Katoptrik publiziert wurde, verweist darauf, welchen Zuspruch das Thema hatte. Dies hängt einerseits mit dem damaligen Aufschwung der Optik innerhalb der Wissenschaft zusammen und andererseits mit dem symbolischen Kapital des Spiegels, auf das noch einzugehen ist.

¹ Siehe dazu etwa Barrow, Isaac: *Lectiones opticae & geometricae*. London 1674 oder Gregory, Jacob: *Optica promota*. London 1663.

² Siehe dazu etwa Porta, Giovanni Battista della: *Magiae naturalis, sive de miraculis rerum naturalium libri IIII*. Neapel 1558; ders.: *Magia universalis libri viginti*. Neapel 1589. In diesem Beitrag wird aus folgender Ausgabe zitiert: Ders.: *Magia universalis libri viginti*. Rouen 1650; Mirami, Rafael: *Tavole della prima parte della specularia*. Ferrara 1582 und ders.: *Compendiosa introduzione alla prima parte della specularia*. Ferrara 1582. Im 17. Jahrhundert wurden geschrieben: Scheiner, Christoph: *Oculus hoc est. Fundamentum opticum*. Innsbruck 1619; Schwenter, Daniel: *Deliciae physico-mathematicae*. Nürnberg 1636; Leurechon, Jean: *Récréations mathématiques*. Lyon 1642-1643; Kircher, Athanasius: *Ars magna lucis et umbrae*. Rom 1646 (i. F. ist die Ausgabe Amsterdam 1671 zitiert); Breuil, Jean du: *La perspective pratique*, Bd. 3. Paris 1649; Harsdörffer, Georg Philipp: *Deliciae mathematicae et physicae*. Nürnberg 1651; Schott, Gaspar: *Ioco-seriorum naturae et artis*. Würzburg 1666 und insbesondere ders.: *Magiae universalis naturae et artis*. Würzburg 1657; Traber, Zacharias: *Nervus opticus*. Wien 1675; Zahn, Johannes: *Oculus artificialis*. Nürnberg 1702.

Einer der wichtigsten Beiträge zu Katoptrik im 16. Jh. findet sich in einem alchimistisch-naturphilosophischen Werk, das der neapolitanische Arzt, Universalgelehrte und Mathematiker Giovanni Battista della Porta unter dem Titel *Magiae naturalis, sive de miraculis rerum naturalium libri IIII* veröffentlicht hatte. Die Ausgabe von 1558 enthält sechs Kapitel zur Katoptrik; uns interessiert hier aber die 1589 in erweitertem Umfang erschienene Ausgabe *Magia universalis libri viginti* mit 23 Kapiteln über die Katoptrik.³ Unter den zahlreichen Vorrichtungen führt Porta dort auch einen Spiegelapparat auf, den er als „Theater“ bezeichnet und den „die gelehrte Antike erfunden hat“ (Abb. 1).⁴ Dieses Theater besteht in mehreren, gleich dimensionierten Flachspiegeln, die über einem Halbkreis aufgerichtet werden. Porta rät nun dem neugierigen Betrachter, sich ins Zentrum des zwischen den Reflexionsflächen aufgefächerten Raumes zu stellen, um sich sogleich von Zuschauern umgeben zu sehen, „wie oft gesehen bei einem Reigen oder im Theater“.⁵

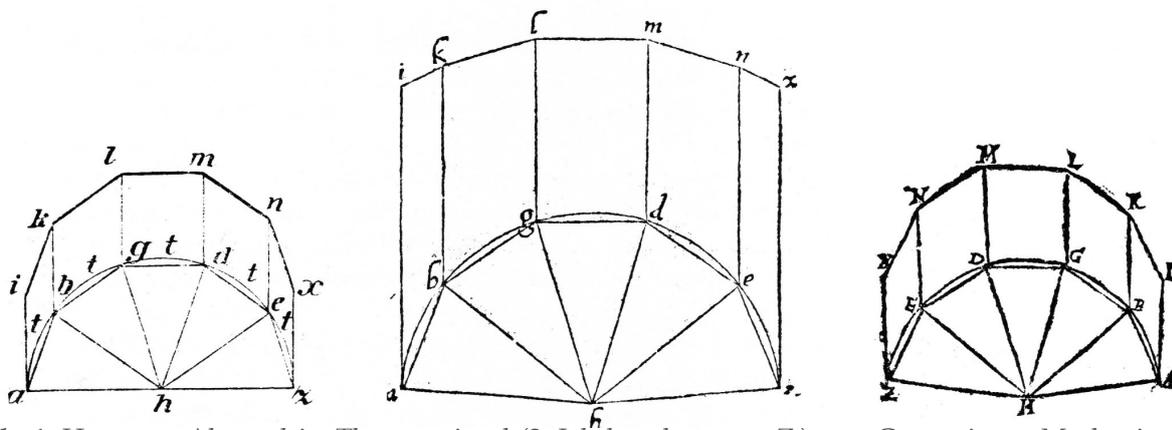


Abb. 1: Hero von Alexandria, Theaterspiegel (2. Jahrhundert v. u. Z.) aus: *Catoptrica et Mechanica*, In: Baltrušaitis, Jurgis: *Der Spiegel. Entdeckungen, Täuschungen, Phantasien*. Giessen 1996, 302.

Nach der antiken Maschine folgen zwei „Amphitheaterverspiegel“, die der neapolitanische Gelehrte für frühneuzeitliche Erfindungen hält, um sie als „weit vergnüglicher und wunderlicher“ zu loben.⁶ Denn die antike, halbkreisförmige Konstruktion lasse, so Porta, nur Abbilder in der Zahl ihrer Spiegelflächen erscheinen, während sich die Bilder in den *modernen* Amphitheatern vervielfachen würden. Um diesen Effekt zu erzielen, werden plane Spiegel auf einer polygonalen Grundfigur – etwa einem Oktagon – nebeneinandergestellt, wobei ein Segment frei bleibt (Abb. 2). Nimmt der Betrachter nun durch diese Öffnung Einblick in die Maschine, so findet er sich unzähligen Reflexionen seiner selbst gegenüber. Porta schlägt auch vor, einen beliebigen Gegen-

³ Porta 1650 (wie Anm. 2).

⁴ Porta 1650, 553 (wie Anm. 2).

⁵ „Postremo spectantis oculus circuli locetur centro, ut uniformem ad omnia visum habeat, singulis singulas spectabiles facies, & in circulum dispositas, uti in choreis saepe visitur, vel theatro.“ Porta 1650, 553 (wie Anm. 2).

⁶ „[...] demum quod nostra adinvenit aetas adiungemus, longe jucundioem & mirabiliorem demonstrabimus.“ Porta 1650, 553 (wie Anm. 2).

stand zu vervielfachen, der im ausgesparten Bereich auf der Kreislinie platziert wird: Eine brennende Kerze etwa würde das Theater gleichsam in Flammen aufgehen lassen. Im Fall beider Experimente hat der Reflexionsvorgang auch eine Bedeutung für die Erfahrung von Räumlichkeit: So wird der virtuelle Raum, der sich auf den Spiegelflächen vervielfacht, durch die gespiegelten Objekte bezeichnet und in seiner Ausdehnung in eine unendliche Tiefe erst lesbar.

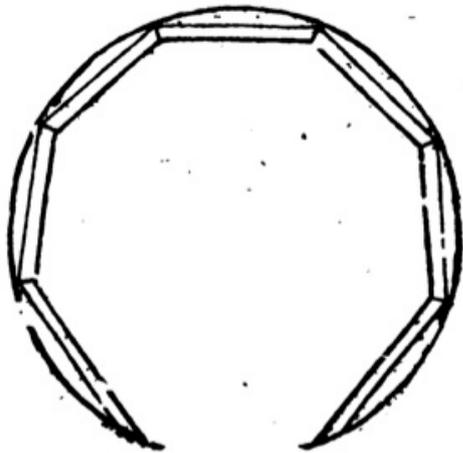


Abb. 2: Giovanni Battista della Porta, Plan eines Amphitheaterspiegels (1589). In: Ders.: *Magia universalis libri viginti*. Rouen 1650, 580.

Der neapolitanische Gelehrte hat sich jedoch weder mit dieser Version der Vorrichtung noch mit den erzielten Effekten zufrieden gegeben. Vielmehr hat er das katoptrische Amphitheater in seinem Wirkungsgrad nochmals gesteigert, indem er die planen Spiegel durch unebene ersetzt. Dadurch würden die Abbilder des Betrachters deformiert, so dass nun je nach Reflexionswinkel ein Kreis von „Affen, Schweinen, Pferden und Hunden“ erscheinen würde. Zusätzlich empfiehlt Porta auch die Verwendung von Spiegeln in unterschiedlichen Farben, um die visuelle Erfahrung noch zu intensivieren.⁷

An dieser Stelle erscheint es angebracht, auf die performative Dimension katoptrischer Demonstrationen hinzuweisen und besonders auf den Umstand, dass für die gelungene Darbietung die Teilnahme des Experimentators und des Publikums je bedeutungsvoll sind. So braucht es den Experimentator, der die Inszenierung konzipiert, vorbereitet und in geübten Handgriffen umsetzt. Ebenso partizipiert der Betrachter, der sich einerseits mit seinem Verstand in einem Perzeptionsprozess engagiert, andererseits aber auch physisch teilnimmt. Körperbewegungen im von den Reflexionsflächen erfassten Raum sind in der Demonstration mit unebenen Spiegeln insofern von Bedeutung, als der Aspektwechsel von einem Spiegelbild, das einem Affen gleicht, zu jenem, das wie ein Schwein erscheint, nur durch eine Veränderung in der Haltung des Betrachtergesichts gelingt. Bewegung im Raum spielt darüber hinaus noch eine weitere Rolle, die mit diesen katoptrischen Erfahrungen untrennbar verbunden ist, aber bei Porta nicht explizit im Vordergrund steht. So variiert die Bewegung des Betrachters auch bei der mit Flachspiegeln ausgestatteten Vorrichtung die Spiegelbilder: Einerseits geschieht dies auf ganz grundsätzliche

⁷ „Si vero specula, quae erigis ex iam descriptis erunt, ex tota variis, & multiplicibus faciebus asininis, suillis, equinis, caninis[ue]; & croceis, fuscis, rubidis longe mirabilis, & iucundius spectaculum spectantibus obiectabitur, ex multiplici enim reflexione, & variis speculorum formis, & coloribus, miscella optabilis exorietur.“ Porta 1650, 553-54 (wie Anm. 2).

Weise durch das Herbei- oder Wegtreten der Betrachterfigur, welche die Reflexionen hervorruft. Andererseits verändert der Betrachter die Spiegelbilder auch durch seine Bewegungen vor den Reflexionsflächen, etwa durch eine geänderte Haltung oder Mimik. Es zeigt sich also, dass diese Demonstrationen und die damit verbundenen visuellen Erfahrungen nicht statisch sind, sondern als Prozess verlaufen, der vielfältigen gestalterischen und perzeptiven Spielraum bietet. Der Umstand, dass der Zeitfaktor für die Wahrnehmung eine entscheidende Rolle spielt, hat Jonathan Crary in *The techniques of the observer* als etwas hervorgehoben, das für das moderne Verständnis von Perzeptionsprozessen spezifisch sei.⁸ Die dynamischen optischen Effekte, die in der vor-modernen Katoptrik erzeugt wurden, können somit als Impulse verstanden werden, die mithin dazu beigetragen haben, dass in der Moderne die Zeitlichkeit visueller Wahrnehmungsprozesse zu einem Thema wird.

Das Gesagte verdeutlicht sich auf besondere Weise bei der letzten Variante des Amphitheaters. Der Kasten hat einen vierzehneitigen Grundriss. Dreizehn Eckpunkte weisen Säulen auf, die jeweils von seitlich ausgelenkten Spiegeln hinterfangen sind (Abb. 3).

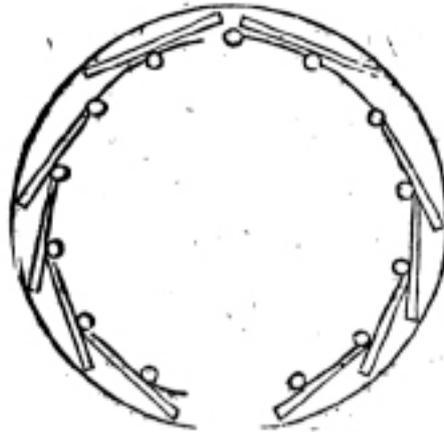


Abb. 3: Giovanni Battista della Porta, Plan eines Amphitheaterspiegels mit eingestellten Säulen (1589). In: Ders.: *Magia universalis libri viginti*. Rouen 1650, 581.

Die Spiegel schließen den Kasten an zwölf Seiten ab, während die zwei frei bleibenden Seiten dem Betrachter eine Öffnung bieten, durch die er nun nicht mehr sich selbst, sondern eine Säulenhalle sieht. Diese Halle besteht aus zahllosen, regelmäßig gesetzten Rundpfeilern, die sich in den unendlich erscheinenden Tiefen des Spiegelraumes verlieren.⁹ Den Pfeilern kommt dabei eine entscheidende Bedeutung zu, denn sie geben dem sich ins Unendliche vervielfachenden Raum eine Struktur und eine Maßstäblichkeit.

⁸ „[...] as observation is increasingly tied to the body in the early nineteenth century, temporality and vision become inseparable. The shifting processes of one’s own subjectivity experienced in time became synonymous with the act of seeing, dissolving the Cartesian ideal of an observer completely focused on an object. [...] Goethe and Hegel, each in his way, pose observation as the play and interaction of forces and relations, rather than as the orderly contiguity of discrete stable sensations conceived by Locke or Condillac.“ Crary, Jonathan: *Techniques of the observer*. In: *October* 45, 1988, 3, 3-35, 9-10; siehe auch ders.: *Techniques of the observer. On vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge, MA und London 1990, 98-100.

⁹ Porta 1650, 554 (wie Anm. 2).

Für die hier behandelte Frage der Raumkonzeptionen erscheint es erstens aufschlussreich, dass bei diesem katoptrischen Effekt der reale Raum im Amphitheater gänzlich mit dem virtuellen Raum verschränkt erscheint, der auf den Reflexionsflächen sichtbar wird. Zweitens ist hervorzuheben, dass dieser virtuelle Raum aufgrund der endlos sich vervielfachenden Spiegelungen eine Komplexität entfaltet, die letztlich unüberschaubar ist und für den Betrachter dieser katoptrischen Vorrichtung den eigentlichen Kern des Seherlebnisses darstellt. Dieses Seherlebnis ist abermals ein Prozess, der sich in der Zeit entfaltet. Denn indem der Betrachter seinen Kopf gegenüber den zwölf Spiegeln dreht und wendet, wird er unter immer wieder neuen Blickwinkeln immer wieder neue virtuelle Raumsequenzen entdecken.

Porta gibt auch für diese Maschine zusätzliche Anweisungen, mit denen die Intensität des sichtbaren Bildraumes gesteigert werden kann. Der Experimentator soll nun Säulen mit Basis und Kapitel der dorischen oder der korinthischen Ordnung einsetzen. In der frühneuzeitlichen Architektur – und darüber hinaus – sind Säulen Elemente, die der Nobilitierung eines Bauwerks dienen, wobei mit der Wahl der einen oder anderen Ordnung eine semantische Nuancierung zu erreichen ist. So kommt in der schlichteren dorischen Ordnung eine gemessene Würde zum Ausdruck. Die korinthische Säule mit ihrer komplexeren Kapitelstruktur dient hingegen einer gesteigerten Prachtentfaltung.¹⁰ Porta erscheint dies aber offenbar noch nicht ausreichend: Vielmehr schlägt er vor, in einem zweiten Schritt Gold, Silber, Perlen, Edelsteine, Skulpturen, Gemälde „und dergleichen“ in den katoptrischen Kasten zu hängen und zu legen. Durch diese Kostbarkeiten soll die Betrachtung des sich bietenden Schaubildes zu einer überwältigenden Erfahrung gesteigert werden.¹¹ Eine solche Überwältigung hängt entscheidend davon ab, dass sich die Pracht der Säulen und der Prunk der Kostbarkeiten über einen ganzen, virtuellen Raum ausbreiten, wobei sich die schiere Größe des Raumes und die schiere Menge der darin sichtbaren Objekte gegenseitig verstärken.

II.

Im Zusammenhang von Portas Diskussion des halbkreisförmigen katoptrischen Theaters wurde deutlich, dass das katoptrische Theater des 16. und 17. Jahrhunderts seine Wurzeln in der Antike hat. Tatsächlich findet sich diese Konstruktion schon im Traktat Heros von Alexandria aus dem 2. Jahrhundert v. u. Z. (Abb. 1).¹²

¹⁰ Deshalb sahen viele frühneuzeitliche Architekturtheoretiker die korinthische Säule für Sakralbauten vor, siehe etwa die Traktate von Leon Battista Alberti, Sebastiano Serlio, Giacomo Barozzi da Vignola, Vincenzo Scamozzi und Andrea Palladio.

¹¹ „Perspectiva sit Dorica & Corinthia, ornata auro, argento, margaritis, gemmis, idolis, picturis, & similibus, ut magnificentior videatur.“ Porta 1650, 554 (wie Anm. 2).

¹² Hero von Alexandria: [Catoptrica et Mechanica, 2. Jh. v. u. Z.] Vaticanus Ottob. Lat. 1850, fol. 61: dort Propositio XIV, (Manuskript der Biblioteca Apostolica Vaticana, 13. Jh.). Siehe auch Theaterspiegel des Hero in der Ausgabe von Vitellius (ca. 1270), dort Propositio XIV, in der Ausgabe von Risner (1572), dort V. Propositio 58, sowie in der Ausgabe von Rhodius (1611), dort Propositio XIV. Zum Thema siehe weiter Baltrušaitis, Jurgis: *Le miroir. Essai sur une légende scientifique. Révélations, science-fiction et fallacies.* Paris 1978, 301-304.

Zudem kann auch der einfachere Typus des Amphitheaterspiegels bereits in der Antike nachgewiesen werden, geht er doch auf Euklids Katoptrik (gegen 300 v. u. Z.) zurück (Abb. 4).¹³ Mit einer unterschiedlichen Anzahl an Spiegelflächen bleibt das Amphitheater in verschiedenen Schriften bis in die Frühe Neuzeit präsent. In Leonardo da Vincis *Traktat von der Malerei* (ca. 1480-1516) ist es etwa in achtseitiger Form zu finden und in Dimensionen gedacht, die es einem Menschen zugänglich machen (Abb. 5).¹⁴

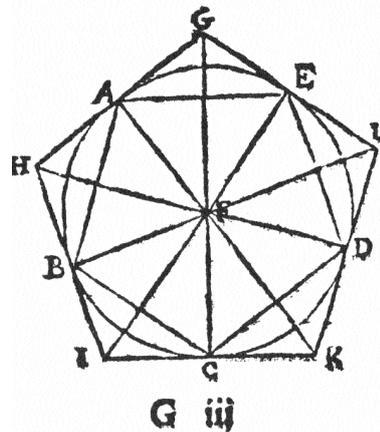


Abb. 4: Euklid, Plan eines pentagonalen Amphitheaterspiegels (3. Jh. v. u. Z.) nach: Hérigone, Pierre: *Cursus mathematicus*, Band 5. Paris 1637. In: Baltrušaitis, Jurgis: *Le miroir. Essai sur une légende scientifique. Révélations, science-fiction et fallacies*. Paris 1978, 301.

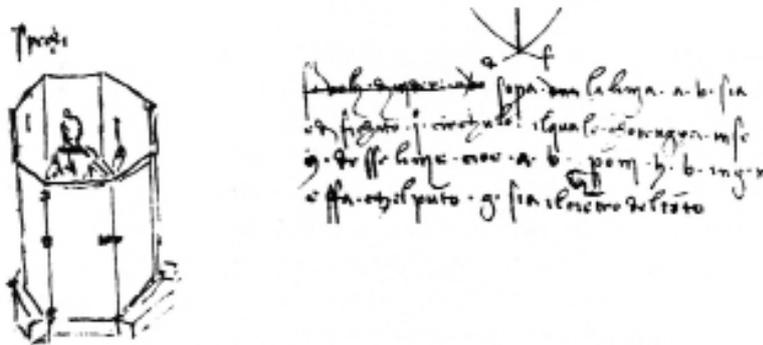


Abb. 5: Leonardo da Vinci, *Traktat von der Malerei*, Manuskript (ca. 1480-1516). In: Baltrušaitis, Jurgis: *Le miroir. Essai sur une légende scientifique. Révélations, science-fiction et fallacies*. Paris 1978, 304.

¹³ Siehe Baltrušaitis 1978, 301 (wie Anm. 12), er referiert auf die Euklid-Ausgabe Hérigones aus dem Jahr 1637, dort Propositio XIV. Tatsächlich scheint einzig die zweite, architektonische Variante eine frühneuzeitliche „machina“ zu sein. Zwar mögen sich die historischen Fakten Portas Kenntnissen entzogen haben, doch fällt auf, dass er die Maschinen seiner Zeit gegenüber der antiken Konstruktion als deutliche Verbesserungen ansieht, ja die letztere gar als „Kinderei“ abtut. Porta 1650, 553 (wie Anm. 2). Dies wirft die Frage nach der Strategie auf, die der neapolitanische Gelehrte hier verfolgt. Meines Erachtens inszeniert sich Porta als Erfinder, im Hinblick auf seinen Status als Gelehrter und auf den Erfolg seiner Bücher. Das Lob des zeitgenössischen Amphitheaters dient zudem auch der Attraktivität seiner Sammlung an katoptrischen Maschinen und anderen Instrumenten; es soll die Reputation der um ihn entstandenen *Academia Secretorum Naturae* respektive der später gegründeten Akademie der Lynxes mehren.

¹⁴ Ms. B. Lib. 38. Vinci, Leonardo da: Manuskript des Institut de France, Paris ca. 1480-1516; vgl. Codex Urbinus 1270 latinus 135 a, Rom, Biblioteca Vaticana.

Dass Portas erster Amphitheaterspiegel (Abb. 2) ebenfalls eine achteckige Basis hat, ist eine interessante Koinzidenz, deren mögliche Gründe noch zu klären sind. Der neapolitanische Gelehrte hat im Unterschied zu Leonardo zudem auch an rechtwinklige Spiegelräume gedacht. So findet sich im katoptrischen Teil der *Magia universalis* direkt im Anschluss an die Amphitheater die Beschreibung eines Spiegelkastens, der als Modell eines realen Kabinetts gelesen werden kann. Dieses Modell weist die Maße von 2 Fuß Länge auf 1,5 Fuß Breite und 1 Fuß Höhe (ca. 60 x 45 x 30 cm) auf, zusätzlich ist er von einer gewölbten Decke überfangen. Die gesamte Konstruktion ist in Holz vorgesehen und soll inwendig vollständig mit Spiegeln ausgekleidet werden. In der Mitte des Bodens hat Porta eine Öffnung vorgesehen, damit der Betrachter seinen Kopf hineinhalten kann – es soll offenbar der Eindruck entstehen, als würde man tatsächlich in einen Raum eintauchen.¹⁵

Wie bei den bisher betrachteten katoptrischen Kisten wird hier erneut ein Seherlebnis geboten, das eine explorative Erfahrung ist. Allerdings ist die Erfahrung in viel stärkerem Maße immersiv als bei den vorangegangenen katoptrischen Vorrichtungen. Denn der Betrachter befindet sich ab dem Moment des *Eintauchens* visuell in einem Raum, der durch die Wände der Kiste definiert und damit von seinem weiteren Kontext weitestgehend geschieden ist. An diesem Punkt ist es interessant festzuhalten, dass der übrige Körper des Betrachters außerhalb der Kiste verbleibt, der Betrachter also eine an sich ambivalente Position einnimmt. Die taktil-körperliche Erfahrung der gleichzeitigen Exklusion und Inklusion kommt im Wahrnehmungsprozess des Betrachters kaum zu tragen, da davon ausgegangen werden muss, dass der visuelle Eindruck – zumindest für eine gewisse Zeit – dominiert. Im Umgang mit dieser Kiste wird mithin deutlich, welche weitreichende Wirkung dem Sehvorgang insbesondere in Prozessen zukommt, in denen eine visuelle Erwartungshaltung besteht. Denn der Betrachter schaut im Hinblick auf ein Seherlebnis in den Spiegelkasten. Darin ist ein Raum sichtbar, den es real nicht gibt und der aufgrund seiner materiellen Beschaffenheit den Blick auf den real bestehenden Raum verstellt. Der katoptrisch erzeugte Raum erscheint somit als ein differenter Bereich, der die Illusion erzeugt, anderswo zu sein.

Auch dieser Raum kann zusätzlich mit Requisiten gefüllt werden, die der Prachtentfaltung dienen: Entlang der Fugen zwischen den Reflexionsflächen sind Perlen, Juwelen, prachtvolle Blumen und Vögel anzubringen, während zusätzlich Haufen von Gold- und Silbermünzen den Boden bedecken sollen. Dass diese auch die Spiegelbilder des Betrachters überlagern, die auf den Reflexionsflächen sichtbar sind, hat Porta zwar nicht angesprochen, aber sicherlich impliziert. Dadurch wird die illusionäre Wirkung des Schaubildes erhöht, aber auch der gespiegelte Kopf des Betrachters gleichsam *veredelt*, da er geschmückt erscheint. Die Raumillusion erweitert sich hier also in Richtung eines apotheotischen Bildnisses. Der neapolitanische Gelehrte schlägt für diese katoptrische Kiste zudem vor, die Intensität der visuellen Erfahrung durch Bewegung zu steigern: „Wird nämlich die Kiste leicht bewegt“, so schreibt er, „werden auch [vom Deckengewölbe herabgehängte] Perlen und Goldschnüre in Bewegung gebracht, daher die Bilder in den Spiegeln bewegt werden, so dass der Anblick des Spektakels nicht zu verachten sein wird.“¹⁶

¹⁵ Porta 1650, 555 (wie Anm. 2).

¹⁶ „E fornicibus dependeant margaritae, aurei flocci, nam leniter commota arca, moventur & ii; unde imagines in speculis commoventur, ut non sperendum sit visu spectaculum.“ Porta 1650, 555 (wie Anm. 2).

Die Spiegelkasten, über die uns Porta berichtet, bewahrte er entweder in seiner Sammlung wissenschaftlicher Geräte in Neapel auf, oder er hatte sie bei anderen Gelehrten und in Büchern studiert. Verschiedene Quellen weisen darauf hin, dass katoptrische Kasten in den Zentren der Gelehrsamkeit über ganz Europa verbreitet waren.¹⁷ Diese Kasten boten ihren Betrachtern vielfältige belangvolle Unterhaltungen. Wir haben gerade ausführlich über die Schaubilder gesprochen, die damit evoziert worden sind. Man muss sich in diesem Zusammenhang jedoch bewusst machen, dass die Kasten auch als Architekturmodelle gesehen werden können.

In diesem Sinne führten die katoptrischen Kisten, die um 1600 zirkulierten, in kleinem Maßstab die Möglichkeiten eines begehbaren architektonischen Raumes vor. Dieses Durchspielen von Denkbarem unter anderen Bedingungen als in der gebauten Realität hat eine Parallele in der Literatur, auf die hier nur verwiesen werden kann: In poetischen Erzählungen werden seit der Antike Zimmer und Säle mit reflektierenden Wänden beschrieben – Kristallkabinette, Spiegelgrotten oder Gemächer, die mit poliertem Stein verkleidet sind.¹⁸ Portas „thesaurus“ genannte Kiste, von der zuletzt die Rede war, nimmt durch ihre Ausstattung eine spezifische Art von Spiegelraum vorweg, nämlich jenen der Schatzkammer. Zusätzlich antizipiert diese Apparatur das Spiegel-Porzellan-Kabinett, das sich spätestens im 18. Jahrhundert verbreitet hat: In allen diesen Fällen dienen die Spiegel dazu, die Kostbarkeiten zu vervielfachen und von verschiedenen Seiten zu zeigen (Abb. 6).¹⁹

¹⁷ Auf die weite Verbreitung von Spiegelmaschinen weisen einerseits die Aufenthaltsorte der Gelehrten hin, welche über das Thema geschrieben haben. In katoptrischen Traktaten finden sich zudem auch Hinweise auf weitere Besitzer solcher Vorrichtungen, etwa in Athanasius Kirchers *Ars magna lucis* oder in Jean du Breuils *Perspective pratique*; Kircher 1646, 892 (wie Anm. 2); Breuil 1679, 132 (zuerst 1649) (wie Anm. 2). Eine dritte Quelle bilden Reiseberichte, etwa jene von John Evelyn oder von Edward Browne (siehe Beer, Esmond Samuel de: *The diary of John Evelyn. Now first printed in full from the manuscripts*, Bd. 3. Oxford 1955, 162; Wilkin, Simon (Hg.): *Sir Thomas Browne's works. Including his life and correspondence*, Bd. 4. London 1836, 87).

¹⁸ Plinii Gaii *secundi naturalis historiae libri XXXVII*. Buch 33 § 45. Leipzig 1881–1882; Böhmker, Richarda: *Spiegelräume im Zeitalter Ludwigs XIV*. Diss., Univ. Wien 1946, 20; *Le roman de Callimaque et Chrysorrhoe*. Hg. und übers. von Michel Pichard. Paris 1956; Agapitos, Panagiotis A.: *The erotic bath in the Byzantine vernacular romance Kallimachos and Chrysorrhoe*. In: *Classica et mediaevalia* XLI, 1990, 258–273; Bauer, Cornelia: *Der Spiegelsaal der Amalienburg im Nymphenburger Schlosspark*. Lic. phil, Univ. Zürich 1985, 22; Eymard, Julien: *Le thème du miroir dans la poésie française (1540–1815)*. Diss., Univ. Lille 1975; *Expression littéraire de la sensibilité au XVIIIe siècle. Le thème du miroir dans la littérature française. Etymologie, les écrivains et l'étymologie*. Paris 1959 (= *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, Bd. 11).

¹⁹ „[...] hanc thesaurum vocant [...].“ Porta 1650, 555 (wie Anm. 2).



Abb. 6: François de Cuvilliés, Porzellankabinett, ehemalige Schatzkammer (1730-31), München, Residenz. In: Braunfels, Wolfgang: François de Cuvilliés. Der Baumeister der galanten Architektur des Rokoko. München 1986, 77.

Um 1600 sind großflächig und dauerhaft verspiegelte Räume in menschlichem Maßstab hingegen noch kaum realisierbar. Dafür gibt es hauptsächlich zwei Gründe: Erstens hatten Glasspiegel damals noch relativ kleine Formate. So dürfen Reflexionsflächen von 10 Zoll Höhe (ca. 25 cm) bereits als große Formate gelten, während solche von 20 Zoll Höhe (ca. 50 cm) ungewöhnliche Dimensionen hatten.²⁰ Zweitens waren Spiegel im 16. Jahrhundert äußerst kostspielig. Die Verspiegelung ganzer Wände musste also sowohl angesichts der enormen Kosten scheitern, wie auch der technische Aufwand damalige Grenzen sprengte. Hingegen hatte der Wandspiegel als Ausstattungsobjekt eine zentrale Bedeutung in herrschaftlichen Interieurs der Frühen Neuzeit. In diesem Zeitraum ist die Anziehungskraft, die das Spiegelbild seit jeher auf den Menschen ausgeübt hatte, also stark mit dem Prestige verbunden, das dem Spiegel als Prunkelement der Innenausstattung anhaftete.

²⁰ Diese Formate basieren auf der Auswertung von Inventaren venezianischer Spiegelmacher im 16. Jahrhundert, die Richarda Böhmker vorgelegt hat. Siehe Böhmker 1946, 16 (wie Anm. 18). Sie stützt sich auf Ludwig, Gustav: Restello, Spiegel und Toilettenutensilien in Venedig zur Zeit der Renaissance. In: Italienische Forschungen 1906, 1, 181-360. Siehe auch Melchior-Bonnet, Sabine: Miroir et identité à la Renaissance. In: Ausstellungskatalog Rouen, Musée Départemental des Antiquités Miroirs, Dieppe, Château-Musée, Bernay, Musée de Bernay, 2000: Jeux et reflets depuis l'Antiquité. Hg. von Geneviève Sennequier u. a. Paris 2000, 135-149.

Bereits im 16. Jahrhundert nahm die Nachfrage nach Spiegeln kontinuierlich zu.²¹ Besonders bevorzugt waren venezianische Spiegel, da sie eine ausgesprochen klare Reflexionsfläche aufwiesen. So erstaunt es nicht, dass sich allen voran Monarchen damit umgaben. Dazu berichtet Sabine Melchior-Bonnet in ihrer *Geschichte des Spiegels* (2000) Folgendes:

François Ier, friand de toutes les nouveautés, amateur de luxe et d'art italien, s'empresse de commander à ses orfèvres des miroirs de Venise. En 1532, Allard Plommyer lui en livre un garni d'or et de pierreries. L'année suivante, Jehan Grain lui en fournit treize, et, en 1538, Plommyer et Pouchet lui en livrent encore onze. Un seul de ces petits miroirs avec son cadre précieux coûte 360 écus d'or.²²

Wie die Darstellung Melchior-Bonnets aufzeigt, wurden die kostbar gerahmten Reflexionsflächen von Königen mit Gold aufgewogen. Dem Beispiel folgend umgab sich auch die *noblesse* mit Spiegeln, wie verschiedenen Quellen entnommen werden kann. Gemälde, die Interieurs der Zeit zeigen, dokumentieren die Rolle des Spiegels in Prunkräumen ebenso wie Inventare oder Berichte von prachtvollen Innenräumen oder noblen Festen (Abb. 7).²³



Abb. 7: Interieur aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts mit konvexem Rundspiegel an der Wand. Illumination von Loyset Liedet, „Regnault de Montauban“, Ms. Arsenal 5072, fol. 202 verso, 1462-70. In: Feray, Jean: *Architecture intérieure et décoration en France. Des origines à 1875*. Paris 1988, 31.

²¹ Melchior-Bonnet 2000, 135 (wie Anm. 20).

²² Melchior-Bonnet, Sabine: *Histoire du miroir*. Paris 1994, 34.

²³ Siehe dazu etwa Scott, Katie: *The Rococo interior decoration and social spaces in early eighteenth-century Paris*. New Haven u. a. 1995; Mérot, Alain: *Retraites mondaines*. Paris 1990; Feray, Jean: *Architecture intérieure et décoration en France. Des origines à 1875*. Paris 1988; Thornton, Peter: *Seventeenth-century interior decoration in England, France and Holland*. New Haven 1979.

Die ältesten Spiegelkabinette, deren Entstehungsdaten weitgehend gesichert sind und die heute noch mehrheitlich ihr ursprüngliches Erscheinungsbild bewahrt haben, sind um 1650 herum eingerichtet worden.²⁴ Doch gibt es bereits für die Zeit um 1600 Berichte über einen solchen Raum, nämlich das *cabinet des miroirs* der französischen Königin Caterina de' Medici.²⁵ Ob es sich dabei tatsächlich um ein Spiegelkabinett im engeren Sinn gehandelt hat, also ein Raum mit großen, dauerhaft in die Wände eingelassenen Reflexionsflächen, lässt sich nach heutigem Kenntnisstand jedoch nicht endgültig beantworten.

III.

Der als „Spiegelkabinett“ bezeichnete Raum befand sich im *Hôtel de la Reine*, einem Stadtpalais in Paris, das der Architekt Jean Bullant für die französische Regentin Caterina de' Medici entworfen hatte. Die Bauarbeiten an diesem Projekt wurden im Jahr 1571 aufgenommen, die Regentin bewohnte das Palais bis 1588.²⁶ Von der Existenz des *cabinet des miroirs* wird insbesondere in einem Inventar berichtet, das im November 1589, einige Monate nach dem Tod der Regentin, erstellt wurde.²⁷ Ein weiteres Dokument, das den Raum explizit erwähnt, ist ein Inventar von 1604, das Besitztümer Catherine de Bourbons, der nachfolgenden Hausherrin und Schwester des Königs Heinrich IV. auflistet.²⁸ Sie bilden zusammen mit zwei Dokumenten, welche Kostenvoranschläge für die Ausstattung einiger Kabinette des Gebäudes beinhalten, die wenigen, bisher verfügbaren Quellen.²⁹ In diesen wird jedoch nicht der genaue Ort noch die Dimensionen des Raumes genannt, zudem fehlen auch detaillierte Pläne, Beschreibungen oder Abbildungen. Im Folgenden werden deshalb Überlegungen zum Ort und zur Gestaltung dieses Kabinetts vorgestellt, die anhand der Quellen und mittels Forschungshypothesen interpretiert sind. Hierzu soll zuerst die Disposition des Gebäudes betrachtet werden.

²⁴ So die Spiegelkabinette im *Schloss Maisons* in Maisons-Lafitte bei Paris sowie im *Hôtel Lambert* und im *Hôtel Lauzun* in Paris. Siehe dazu Stauffer, Marie Theres: Spiegelung und Raum. Habil., Univ. Bern (erscheint 2016); Feldmann, Dietrich: *Maison Lambert, Maison Hesselin und andere Bauten von Louis le Vau, 1612/13-1670, auf der Île Saint-Louis in Paris*. Hamburg 1976; Boulhares, Raymond: *L'Hôtel de Lauzun. Trésor de l'Île Saint-Louis*. Paris 2015; Cojannot, Alexandre: *Louis Le Vau et les nouvelles ambitions de l'architecture française (1612-1654)*. Paris 2012; Rath, Stefan: *Schloss Maisons. Landsitz René de Longueils und königliche maison de plaisance*. Diss., Univ. Bonn 2011; Vivien, Béatrice: *Le cabinet aux miroirs*. In: *Bulletin de la Société des Amis du Château de Maisons*, 1, 2006, 73-84.

²⁵ Siehe Baltrušaitis 1978, 34 (wie Anm. 12); Bonnaffé, Edmond: *Inventaire des meubles de Catherine de Médicis. Meubles, tableaux, objets d'art, manuscrits*. Paris 1874, 155 und 156; Havard, Henri: *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration. Depuis le XIIIe siècle jusqu'à nos jours*, Bd. 3. Paris 1889, 51; *Archives de l'art français*, Bd. 5. Paris 1851-1862, 96.

²⁶ Turbide, Chantal: *Catherine de Médicis, mécène d'art contemporain. L'Hôtel de la Reine et ses collections*. In: *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*. Hg. von Kathleen Wilson-Chevalier. Saint-Etienne 2007, 511-526; Madoni, C.: *L'Hôtel de la Reine*. In: *Paris et Catherine de Médicis*. Hg. von M. N. Baudouin-Matuszek. Paris 1989, 112. Zur Geschichte des *Hôtel de la Reine*, das im 17. Jahrhundert *Hôtel Soissons* hieß, siehe auch Terrassons, Antoine: *Mélanges d'histoire, de littérature, de jurisprudence littéraire, de critique, & c.* Paris 1768, dort Kapitel *Histoire de l'emplacement de l'ancien Hôtel de Soissons*, 1-116.

²⁷ Bonnaffé 1874, 155-157 (wie Anm. 25).

²⁸ Dieses Inventar ist publiziert in Sully, Maximilien de Béthune: *Les actes de passés au nom du roi de 1600 à 1610. Par devant Me Simon Fournyer, notaire au Châtelet de Paris [...]*. Paris 1911, 2-7.

²⁹ Siehe den Kostenvoranschlag für Malerarbeiten von 1581 (*Archives nationales*, Min. centr., CV. 31, 20 Dezember 1581) sowie den Kostenvoranschlag von 1583 (*Archives Nationales*, Min. centr., CV. 36, 23 April 1583). Eine Dissertation, die 1968 an der Pariser École des Chartes über den Architekten des *Hôtels de la Reine* eingereicht wurde und an der Institution aufbewahrt wird, dürfte weitere Hinweise zum *cabinet des miroirs* enthalten (James, François-Charles: *Jean Bullant. Recherches sur l'architecture française du XVIe siècle*. Thèse, École des Chartes, Paris 1968). Diese Doktorarbeit ist leider nicht konsultierbar.

Ende des 16. Jahrhunderts galt das *Hôtel de la Reine* als eine der luxuriösesten und prestigereichsten Pariser Residenzen mit einer exquisiten Innenausstattung. In unserem Zusammenhang interessieren besonders die im Gebäude eingerichteten sogenannten *appartements*, wie man damals Abfolgen zusammenhängender Räume bezeichnete, die in der Regel von sozial höhergestellten Persönlichkeiten bewohnt wurden.³⁰ In Frankreich hatte sich das *appartement* als feste Raumfolge und repräsentativste Wohneinheit des *corps de logis* bereits gut hundert Jahre vorher, an der Wende zum 16. Jahrhundert, ausgebildet.³¹ In großen Häusern wurden oft mehrere dieser Raumfolgen eingerichtet, die klar separiert waren und verschiedenen Familienmitgliedern erlaubten, weitgehend unabhängig unter demselben Dach zu leben.³² Im *Hôtel de la Reine* befanden sich deren drei im ersten Obergeschoss der Flügel, welche um den zentralen Ehrenhof erbaut waren. So lag das Appartement der Regentin im Westflügel – mit einer zugehörigen Galerie im Südflügel –, jenes der Marguerite de Valois, Königin von Navarra, im Ostflügel sowie jenes der Christine de Lorraine, einer Enkelin Caterina de' Medicis, im Nordflügel. Zu Beginn der 1580er Jahre wurde dem Stadtpalais ein weiterer, rechtwinklig an die Nordseite anschließender Flügel angefügt, der im ersten Obergeschoss ein Appartement für Heinrich III., den regierenden König und Sohn Caterina de' Medicis enthielt; im daran angrenzenden Eckpavillon wurden Zimmer für dessen Gemahlin Louise de Lorraine eingerichtet (Abb. 8).³³

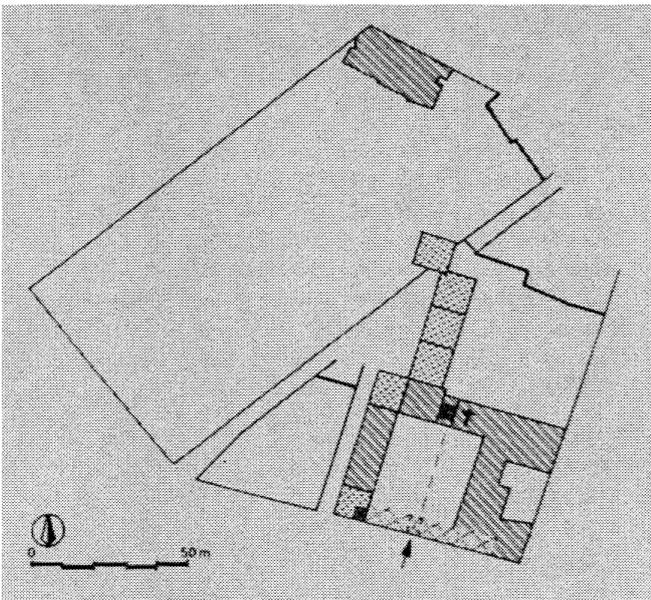


Abb. 8: Plan des *Hôtel de la Reine* (rekonstruierte Situation von 1582), Paris. In: Boudon, Françoise (Hg.): *Système de l'architecture urbaine. Le Quartier des Halles à Paris*. Paris 1977, 195.

³⁰ Hoppe, Stephan: Appartement. In: *Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich. Bilder und Begriffe*. Hg. von Werner Paravicini. Ostfildern 2005 (= *Residenzenforschung* 15 II, Teilbd. 1 und 2), 413-417, 413.

³¹ Prinz, Wolfram: *Das französische Schloss der Renaissance. Form und Bedeutung der Architektur, ihre geschichtlichen und gesellschaftlichen Grundlagen*. Berlin 1985 (= *Frankfurter Forschungen zur Kunst*, Bd. 12), 130.

³² Dass eine solche Disposition auch im Italien der Renaissance erprobt worden war, beispielsweise in der Villa Poggio a Cajano, die Giuliano di Sangallo Ende des 15. Jahrhunderts für Lorenzo I. de' Medici errichtet hatte, ist im Zusammenhang des *Hôtel de la Reine* ein durchaus aufschlussreiches Detail. Siehe dazu u. a. Mérot 1990, 11 (wie Anm. 23).

³³ Turbide 2007 (wie Anm. 26).

In der vorliegenden Literatur über das *Hôtel de la Reine* sind nur wenige Hypothesen zu einem möglichen Ort des *cabinet des miroirs* aufgestellt worden.³⁴ Die in meinen Augen überzeugendste stammt von Chantal Turbide, die das Spiegelkabinett im Appartement des Königs lokalisiert.³⁵ Turbides Vermutung lässt sich durch das Inventar von 1589 stützen, denn der Raum wird dort nicht in dem von Caterina oder den anderen weiblichen Mitgliedern des Königshauses bewohnten Flügeln erwähnt. Er wird vielmehr am Ende des Dokuments angesprochen, was darauf hindeutet, dass die dort aufgelisteten Räumlichkeiten nicht im zentralen Teil des Gebäudes – den vier um den Ehrenhof gebauten Flügeln – liegen, sondern davon abgesetzt, weshalb sie später vermerkt sind.³⁶ Dies würde auf den anfangs der 1580er Jahre hinzugefügten Westflügel deuten. Im Inventar von 1604 ist das *cabinet des miroirs* ebenfalls am Ende des Dokuments verzeichnet, nach den Raumfolgen im zentralen Gebäudeteil und ausgehend vom großen Saal, von dem her der Zugang zur Raumflucht des Königs bestanden hatte.³⁷ Außerdem erwähnt ein Kostenvorschlag für Malerarbeiten aus dem Jahr 1581 eine Raumsequenz aus Vorzimmer und drei aufeinander folgender Zimmer im Bereich des *Appartement du Roi*; eine zweite Kalkulation von 1583 listet vier Kabinette auf, nebst einer kleinen Passage oder Loggia sowie einem Durchgang, der zu einer gewendelten Servicetreppe („vis“) führte.³⁸ Diese letzten zwei Dokumente erwähnen zwar das Spiegelkabinett nicht, belegen aber die Existenz einer Anzahl Kabinette im *Appartement du Roi*.

Dass das Spiegelkabinett in diesem Appartement lag, also in einer repräsentativen Raumfolge, die für den Sohn der Caterina de' Medici eingerichtet wurde, kann zudem aus den Gebrauchszusammenhängen und dem symbolischen Kapital bestimmter Ausstattungselemente in damaligen repräsentativen Raumfolgen erklärt werden. Das *Appartement du Roi* in der Residenz der Königinmutter war jene Zimmerflucht, welche innerhalb des Gesamtgebäudes durch eine besonders prachtvolle Ausstattung ausgezeichnet war. Dieses Prunkappartement, das somit in einen semantischen Bezug zum ebenfalls äußerst aufwendigen Appartement der Hausherrin gesetzt war, sollte König Heinrich III. von Frankreich bei Besuchen einerseits als Wohnraum dienen. Andererseits verfügte er dort bei großen Anlässen im Hause der Mutter über eigene Empfangsräume. In seiner Abwesenheit diente die Raumflucht der Königin als Ort, an dem sie besonders

³⁴ Hoogvliet, Margriet: Le cabinet de curiosités de Catherine de Médicis dans l'Hôtel de la Reine à Paris. In: Il mecenatismo di Caterina de' Medici. Hg. von Sabine Frommel. Venedig 2008, 205-213; Zvereva, Alexandra: La galerie de portraits de l'Hôtel de la Reine (Hôtel de Soissons). In: Bulletin monumental 166, 2008, 1, 33-41, 90-93; Turbide 2007 (wie Anm. 26); Michahelles, Kerrie-Rue: Catherine de Medici's 1589 inventory at the Hôtel de la Reine in Paris. In: Furniture history 2002, 38, 1-39; Boudon, Françoise (Hg.): Système de l'architecture urbaine. Le Quartier des Halles à Paris. Paris 1977.

³⁵ Turbide 2007 (wie Anm. 26), siehe auch Turbide, Chantal: Les collections artistiques de Catherine de Médicis (1519-1589). Thèse, Univ. Aix-Marseilles-1 2002.

³⁶ Bonnaffé 1874, besonders 155-157 (wie Anm. 26).

³⁷ Fournier, Simon: Inventaire de Cathérine de Bourbon, duchesse de Bar. In: Sully, Maximilien de Béthune. Les actes de Sully passés au nom du roi de 1600 à 1610. Par devant Me Simon Fournier, notaire au Châtelet de Paris. Paris 1911, 1-7.

³⁸ Siehe Dokumente der Archives nationales, Min. centr., CV. 31, 20 Dezember 1581, sowie Min. centr. CV. 36, 23 April 1583. Nach Informationen in diesen Quellen liegen die betreffenden Räumlichkeiten „au-dessus des étuves“, die sich im Erdgeschoss des nördlich angebauten Flügels und somit unter dem Appartement des Königs befanden.

hochstehende Gäste empfangen konnte.³⁹ Caterina selbst inszenierte sich im *Appartement du Roi* also als Mutter des Regenten – und wohl auch als die einflussreiche Königin, die sie nach dem Tod ihres Gemahls und vormaligen Königs, Heinrich II., in der Zeit der Minderjährigkeit ihrer Söhne gewesen war. Einen solchen Status konnte ihr selbst der größte Aufwand eines anderen Hauses nicht streitig machen. Es erscheint deshalb auch folgerichtig, dass ein so ungewöhnlicher und prestigeträchtiger Raum wie das Spiegelkabinett in diesem Appartement lag, das in ganz besonderer Weise die herausragende Stellung der Hausherrin vor Augen führte.⁴⁰

IV.

Ist es nun möglich, die Lage des *cabinet des miroirs* innerhalb der Gemächer des Königs weiter zu präzisieren? Ein erster Anhaltspunkt kann aus der im ausgehenden 16. Jahrhundert üblichen Disposition des französischen Appartements abgeleitet werden. Tatsächlich haben im Hinblick auf die Situierung der Räume innerhalb eines Appartements klare Regeln bestanden, die sowohl den Architekten wie auch Benutzern vertraut waren. Um diese näher zu erläutern, soll zunächst die Struktur eines Appartements genauer dargelegt werden.

Die Räume eines Appartements waren in einem Flügel jeweils hintereinander angelegt, so dass sich eine gestaffelte Struktur ergab. Aufgrund dieser Staffelung konnte ein Raum nur dann erreicht werden, „wenn alle anderen Räume auf dem Weg zu ihm durchschritten wurden.“⁴¹ Ein Appartement im Frankreich des 16. Jahrhunderts bestand nach der *salle* (Saal) aus jeweils drei Raumtypen: der *antichambre* (Vorzimmer), der *chambre* (Schlafzimmer) und dem *cabinet* (Kabinett); diese konnten mit zusätzlichen kleineren Nebenzimmern wie Garderoben oder Alkovenzimmern verbunden sein. Diese sequentielle Abfolge bewirkte faktisch ebenso wie symbolisch, dass sich vom Hauptzugang bei der *salle* her eine fortschreitend gesteigerte Distanz zur Außenwelt aufbaute.⁴² Auf diesen „Gradienten der Introversion“⁴³ nahm sukzessive die Zugänglichkeit des Raumes ab, während die Ausschmückung und Repräsentativität zunahm. Dabei diente die *chambre*, die nur ungenau mit Schlafzimmer übersetzt wird, sowohl als Wohnzimmer wie auch

³⁹ Siehe allgemein zur Funktion der Appartements in herrschaftlichen Bauten Chatenet, Monique u. a. (Hg.): *Le prince, la princesse et leurs logis. Manières d’habiter dans l’élite aristocratique européenne (1400-1700)*. Paris 2014 (De architectura. Colloques, Bd. 15); Hoppe, Stephan: Der Raumtypus des „Prunkappartements“ als Träger symbolischen Kapitals. Über eine räumliche Geste der zeremonialen Gastfreundschaft im deutschen Schloßbau der beginnenden Neuzeit. In: *Zeichen und Raum. Ausstattung und höfisches Zeremoniell in den deutschen Schlössern der Frühen Neuzeit*. Hg. von Peter-Michael Hahn u. a. München u. a. 2006 (= Rudolstädter Forschungen zur Residenzkultur, Bd. 3), 229-251; Paravicini, Werner (Hg.): *Zeremoniell und Raum*. Sigmaringen 1997 (= Residenzenforschung, Bd. 6); Guillaume, Jean (Hg.): *Architecture et vie sociale. L’organisation intérieure des grandes demeures à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance*. Paris 1994 (= De architectura. Colloques, Bd. 6); Coquery, Natacha: *L’hôtel aristocratique. Le marché de luxe à Paris au XVIIIe siècle*. Paris 1998; Mérot 1990 (wie Anm. 23); Thornton 1979 (wie Anm. 23); Baillie, Hugh Murray: *Etiquette and the planning of state appartements in Baroque palaces*. In: *Archaeologia or miscellaneous tracts relating to antiquity* 101, 1967, 169-200. Siehe auch PALATIUM. Court residences as places of exchange in late medieval and early modern Europe (1400-1700), siehe www.courtresidences.eu, (08.12.2015).

⁴⁰ Das Verhältnis von Caterina de’ Medici und Heinrich III. in den 1580er Jahren kann hier leider nicht weiter vertieft werden.

⁴¹ Prinz 1985, 129 (wie Anm. 31); siehe auch Mérot 1990, 11-13 (wie Anm. 23).

⁴² Hoppe 2005, 213 (wie Anm. 30).

⁴³ Hoppe 2005, 213 (wie Anm. 30).

als Empfangsraum.⁴⁴ Das darin befindliche Prunkbett verwies auf den hohen Status der dort domizilierten Person und auf die gesteigerte Repräsentativität des Ortes. Das dahinterliegende Kabinett war ein weit introvertierterer Raum. In der Regel wies es geringere Dimensionen als die vorangehenden Räumlichkeiten auf, war mit einer besonders aufwendigen Ausstattung versehen und nur wenigen ausgewählten Besuchern vorbehalten.⁴⁵

In Anbetracht des Gesagten müsste das *cabinet des miroirs* des *Hôtel de la Reine* mit seiner um 1600 ungewöhnlich aufwendigen Ausstattung also im hinteren Bereich der Zimmerflucht gelegen haben; dessen größere Distanz zur Außenwelt unterstrich die Exklusivität des Raumes. In einer überlieferten Entwurfsskizze, dem einzigen bisher greifbaren Planmaterial, ist ersichtlich, dass im Flügel des Königs eine Abfolge von *antichambre*, *chambre* sowie mehreren Kabinetten vorgesehen war (Abb. 9).⁴⁶ Wird diese Planskizze mit den bestehenden Plänen zum Erdgeschoß des *Hôtel de la Reine* verglichen, auf denen die tragenden Mauern Hinweise auf die darüber liegende Disposition geben, so zeigt sich, dass die Skizze das realisierte Appartement weitgehend vorweggenommen haben muss (Abb. 10).⁴⁷ Kann nun die Lage des Kabinetts anhand der Planskizze und der Inventare weiter angenähert werden?

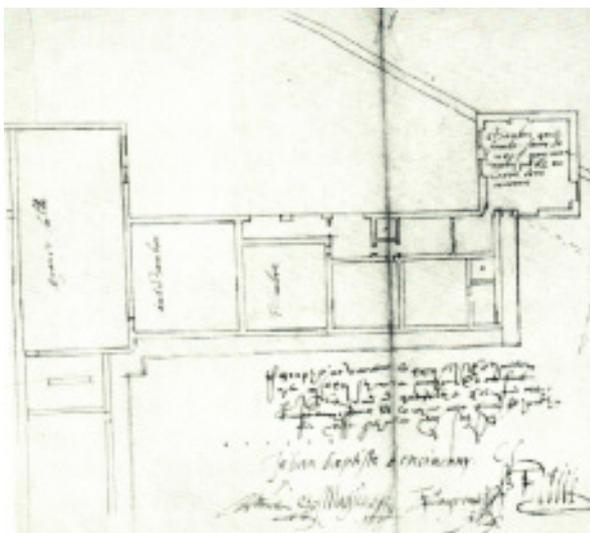


Abb. 9: Jean Bullant, Planskizze zum *Appartement du Roi* (Ende 16. Jahrhundert). In: Boudon, Françoise (Hg.): *Système de l'architecture urbaine. Le Quartier des Halles à Paris*. Paris 1977, 232.

⁴⁴ Als eigentliches Schlafzimmer im modernen Sinn diente oft eine nachfolgende *chambre à coucher* respektive ein Alkovenzimmer. In besonders großzügigen Herrschaftshäusern wurden gar zwei Appartements eingerichtet, von denen eines ausschliesslich für die Repräsentation benutzt wurde (*appartement de parade*), während das andere dem Rückzug diente (*appartement privé*), wobei der Schlafrum in Letzterem zu liegen kam.

⁴⁵ Mérot 1990, 11-13 (wie Anm. 23); Thornton 1979, 57 (wie Anm. 23). Caterina de' Medicis Appartement wurde über die große *salle* betreten und bestand aus einer *salette*, gefolgt von *antichambre*, *chambre*, *cabinet des armes*, einem Kabinett, das als Oratorium diente, sowie einem *cabinet de peinture* und einer *galerie des portraits*. Siehe Turbide 2007, 513 (wie Anm. 26).

⁴⁶ Die klein dimensionierten Räume waren möglicherweise Garderoben (zur Ostseite) sowie Durchgänge und Loggien (zur Westseite). Außerdem waren im Bereich dieses Appartements eine, möglicherweise auch zwei schmale Wendelstiegen vorhanden, die als Servicetreppen dienten.

⁴⁷ Die signifikante Abweichung betrifft die Wendelstiege, die in der Skizze an der Westfassade eingezeichnet ist, wohl aber zur Gebäudemitte hin versetzt gebaut wurde. Siehe dazu: Anonymer Plan des Erdgeschoßes, ca. Ende des 16. / Beginn des 17. Jahrhunderts, Staatsarchiv der Stadt Turin, Sezione Riunite, Az Savoie-d, Dis Nr. 0068; Plan von Robert de Cottes, Plan général de l'Hôtel de Soissons (avec les transformations de Thomas de Savoie-Carignan), 1718, Bibliothèque nationale de France, Département Estampes et Photographie, FOL-VA-230 (D); Plan von Robert de Cotte, Plan général de l'Hôtel de Soissons à Paris avec un projet de place dans le jardin au crayon [second projet], 1719, Bibliothèque nationale de France, Département Estampes et Photographie, FT 6-VA-441.

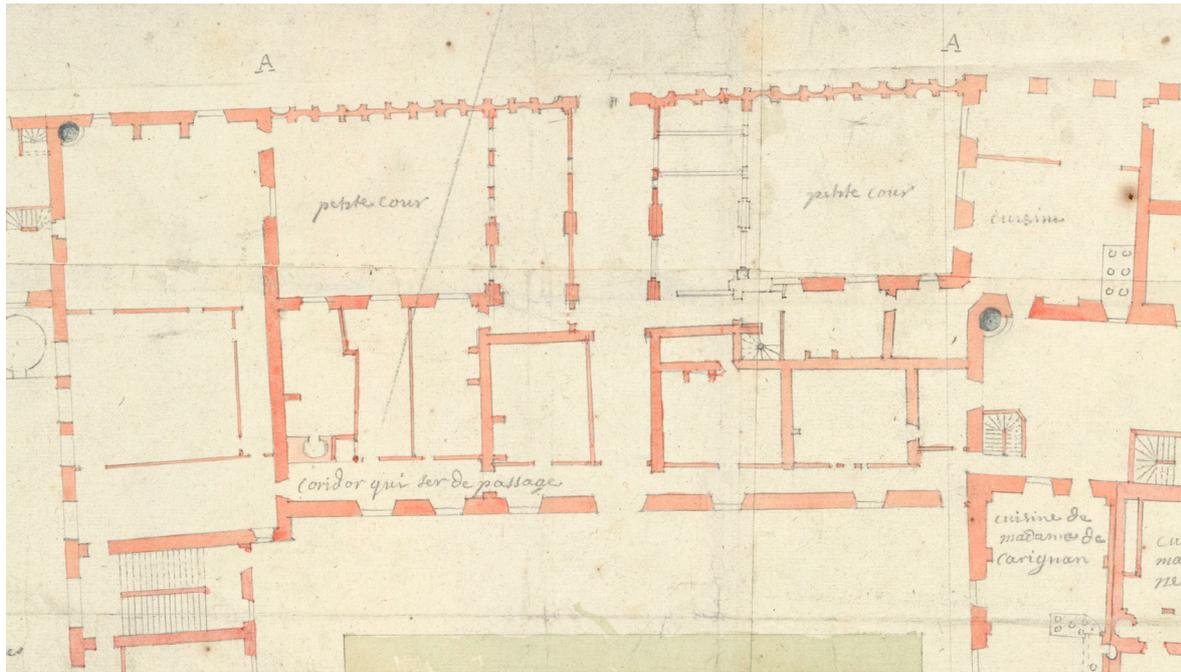


Abb. 10: Erdgeschoßplan des Hôtel de la Reine (Ausschnitt), Räume unter dem Appartement du Roi, Architekturatelier Robert de Cotte (1719) © Bibliothèque nationale de France.

Dazu muss vermerkt werden, dass bei der Erstellung eines Inventars das betreffende Gebäude in der Regel sukzessive abgeschrieben wird, weshalb die Reihenfolge der aufgeführten Räume wichtige Hinweise auf die Gliederung enthalten kann. Für die Frage nach der Lage des Spiegelkabinetts ist insbesondere das Inventar von 1604 aufschlussreich, da es eine Raumsequenz schildert, die das Appartement weitgehend umfassen könnte. Die Darstellung erscheint relativ plausibel, da sie den Zustand eines bewohnten Hauses wiedergibt, in dem sich Gegenstände in (fast) allen Zimmern befanden. Somit werden die Raumzusammenhänge weitgehend umfassend aufgelistet und nachvollziehbar. Dies war jedoch beim Inventar von 1589 nicht der Fall, da es zu einem Zeitpunkt erstellt wurde, zu dem die Regentin den Stadtpalast nicht mehr bewohnte. Die Notare vermerkten also nur jene Räume, die Möbel der Regentin enthielten. Dies waren hauptsächlich die Stauräume im Estrich des Gebäudes. Unter den Räumen des von Caterina und weiteren Familienmitgliedern bewohnten ersten Obergeschosses sind im Inventar nur jene erwähnt, in denen sich an den Wandflächen befestigte Besitztümer oder besonders schwere Möbel befanden, die beim Auszug der Regentin nicht in den Estrich transportiert worden waren. Somit lassen sich die herrschaftlichen Appartements der ersten Etage nur approximativ rekonstruieren.⁴⁸

Die 1604 dargestellte Abfolge beginnt mit dem großen Saal („grande salle“), der noch im Nordflügel des zentralen Baukörpers liegt, aber zum *Appartement du Roi* gerechnet wird.⁴⁹ Dieser sei verbunden („joignant“) mit einem Vorzimmer („sallette“), dem die *chambre* und dann ein erstes großes Kabinett („un grand cabinet“) folgen. Als nächstes wird ein *cabinet aux armoires* erwähnt, nun ohne Angabe zum räumlichen Bezug zwischen den beiden Räumen. Der Bewegungsrichtung durch die im Appartement übliche sukzessive Raumabfolge entsprechend, könnte dieses

⁴⁸ Bonnaffé 1874, 155-157 (wie Anm. 25).

⁴⁹ Sully 1911, 4 (wie Anm. 28).

zweite Kabinett hinter dem großen gelegen sein. Der drittgenannte Raum ist das „cabinet au miroir [sic]“, von dem es im Inventar von 1604 heißt, es befinde sich neben („à costé“) dem *cabinet aux armoires* – was in der Regel bedeutet, dass dieses nicht dahinter, sondern an dessen Seite eingerichtet war. Das Spiegelkabinett öffnete sich wiederum auf ein dahinterliegendes („estant derrière iceluy“) kleines Kabinett, auf das mit dem *cabinet d'email* noch ein drittes folgte.⁵⁰ Es könnten also zwei parallel laufende Reihen von Kabinetten bestanden haben, gebildet aus einmal zwei und einmal drei Räumen.

Konfrontiert man diese Überlegungen mit der Planskizze, die zum Appartement des Königs vorliegt, so ist rasch festzustellen, dass dort zwei Reihen von Kabinetten eingezeichnet sind (Abb. 9). Darunter befinden sich zwei größere Räume, die nach Osten orientiert sind. Es erscheint plausibel, dass im Raum hinter der *chambre* das „große“ Kabinett eingerichtet war und dass hinter diesem vermutlich das *cabinet aux armoires* folgte. An dieses schließt im Plan ein weiterer kleiner Raum an, dessen Funktion jedoch ungeklärt ist – den bescheidenen Dimensionen entsprechend, könnte es sich um eine Garderobe handeln. Davon ausgehend ist man versucht, innerhalb der Raumreihe, die entlang der Westfassade verläuft, das Spiegelkabinett, das „kleine“ Kabinett und das Emailkabinett zu vermuten. Doch sind für eine konkrete Lokalisierung der einzelnen Räume zu viele Fragen offen. So ist im Hinblick auf das *cabinet des miroirs* insbesondere unklar, auf welchen Raum sich die Angabe „seitlich vom“ *cabinet des armoires* bezieht: War einer der unmittelbar seitlich angrenzenden Räume gemeint – und wenn dem so wäre, gab es Verbindungen zwischen diesen Kabinetten, die quer zur Achse des Appartements lagen? Oder bezog sich „seitlich“ allgemein auf die parallel angelegte Abfolge von Kabinetten? Bildete in diesem Fall das Spiegelkabinett das erste Element in der westlichen Kabinettgruppe, in das man von der *chambre* herkommend eintrat? Handelt es sich dabei überhaupt um einen Innenraum oder doch um eine Loggia?⁵¹

V.

Was die ursprüngliche Ausstattung des *cabinets des miroirs* betrifft, so enthält das Inventar von 1689 einige konkrete Angaben: „Dans ung autre cabinet appelé le cabinet des miroirs, sur la cheminé dudit cabinet: [...] Ung portraict du feu roy Henry [II, MTS] représenté en perspective dans ung miroir au haut de ladite cheminée.“⁵² Es wird also zunächst ein perspektivischer Kaminspiegel, eine *tabula scalata*, erwähnt, die das wichtigste Element des Raumes, den Kamin, zierte.⁵³ Weiter ist von „119 venezianischen Flachspiegeln“ die Rede, die „in die Holzvertäfelung des Raumes eingelassen“ waren.⁵⁴ Das Inventar enthält jedoch keine Größenangaben zu den Spiegelplatten.

⁵⁰ Sully 1911, 4-5 (wie Anm. 28). Zum räumlichen Verhältnis zwischen dem zweiten und dritten Kabinett gibt es allerdings keine Angaben. Im Inventar zu den Besitztümern Caterina de' Medicis von 1589 sind vom Appartement des Königs lediglich vier Kabinette verzeichnet. Diese sind zudem in einer anderen Reihenfolge genannt, als im Inventar der Catherine de Bourbon. Die Aufzählung beginnt mit dem Emailkabinett, dem nach einem weiteren Raum wiederum an dritter Stelle das Spiegelkabinett folgt. Bonaffé 1874, 155-157 (wie Anm. 25).

⁵¹ Eine Passage oder Loggia ist erwähnt in einem Kostenvoranschlag von 1583 (siehe Anm. 29).

⁵² Bonaffé 1874, 156 (wie Anm. 25).

⁵³ Dieser Spiegel mit einer Darstellung Heinrichs II. wird auch im Inventar von 1604 an derselben Stelle erwähnt. Im Zusammenhang soll darauf verwiesen werden, dass der Kamin bis ins 18. Jahrhundert die wichtigste Wärme- und Lichtquelle innerhalb eines Raumes war. Deshalb galt er als wichtigstes Element und war durch Schmuck ausgezeichnet.

⁵⁴ „Cent dix neuf miroirs plains de Venise, enchassez dans le lambris dudit cabinet.“ Es wird kein Preis geschätzt. Im Inventar von 1604 enthält das Spiegelkabinett fünf Spiegel(flächen?): „cinq miroirs, prisés ensembles cinquante solz.“ Sully 1911, 4 (wie Anm. 28). Angaben zu den Dimensionen fehlen. Der geschätzte Preis von 50 sous ist relativ niedrig, was entweder bedeutet, dass die Verspiegelung bescheiden war oder die Spiegelflächen schon stark erblindet, weshalb sie nicht mehr viel wert waren.

Von deren Dimensionen hängt aber wesentlich ab, welche visuelle Wirkung erzielt werden kann. Einen Hinweis auf die Größe der Spiegel gibt möglicherweise der dritte und letzte Punkt des Inventars, in dem „83 kleine Porträts“ erwähnt sind, die jeweils einen halben Fuß Höhe und Länge aufweisen (ca. 15 cm resp. 0.22 m²) und ebenfalls fest in die Vertäfelung eingelassen waren.⁵⁵ Angesichts der regelmäßigen Strukturen, welche damalige Wandvertäfelungen aufwiesen, ist nicht auszuschließen, dass die Formate der Spiegel jenen der Gemälde entsprochen hatten (Abb. 11, 12). Dies würde eine Spiegelfläche von insgesamt 2.6 m² ergeben, was eine eher bescheidene Fläche darstellt, da ein kleines Kabinett bereits eine Wandfläche von knapp 50 m² aufweist.⁵⁶ Selbst im Fall, dass für damalige Verhältnisse große Spiegel von 25 cm Höhe verwendet worden wären, hätte dies immer noch eine moderate Gesamtfläche von ca. 6 m² erzeugt.⁵⁷



Abb. 11: Francesco Scibec da Carpi, Cabinet des Grelots (1550er Jahre), Château de Beauregard. In: Babelon, Jean-Pierre: Châteaux de France au siècle de la renaissance. Paris 1989, 504.

⁵⁵ „Quatrevingt trois petitz portraictz de demy pied en carré enchassez dans le lambris dudict cabinet.“ Sully 1911, 4 (wie Anm. 28).

⁵⁶ Es wird hier von einem Raum ausgegangen, der 4 m lang, 3 m breit und 3.5 m hoch ist. Weiter wird davon ausgegangen, dass die verspiegelten Flächen sich auf den drei Wänden befanden, die keine Fenster aufwiesen. Somit ergäbe sich pro Wand eine Spiegelfläche von insgesamt 0.86 m².

⁵⁷ In diesem Fall ergäben sich auf drei Wänden, die seitlich oder gegenüber der durchfensterten Wand lagen, jeweils verspiegelte Flächen von durchschnittlich 2 m². Natürlich muss die Aufteilung der Spiegelplatten keineswegs in gleichen Teilen erfolgen, wie sich etwa am Kabinett in Nicolas Fouquets Paradeappartement im Schloss Vaux le Vicomte (1660er Jahre) zeigt: Dort sind die Platten zu drei Reflexionsflächen zusammengefügt, wobei die gegenüber der Fensterwand platzierte Fläche wesentlich größer ist als die zwei an den Seitenwänden.



Abb. 12: Galerie des Illustres (frühes 17. Jahrhundert), Château de Beauregard. In: Feray, Jean: *Architecture intérieure et décoration en France. Des origines à 1875*. Paris 1988, 80.

Was bedeuten diese Befunde nun hinsichtlich der mutmaßlichen Raumwirkung auf den Betrachter? Geht man davon aus, dass die Spiegelplatten je einzeln in die Täfelung eingelassen waren, so erschien die Wand punktuell durchbrochen. Der primäre Effekt einer solchen Anordnung muss dementsprechend mehr in der Ahnung einer Raumerweiterung bestanden haben, die sich in den Reflexionsflächen nur andeutete.

Etwas anders präsentierte sich die Situation, wenn die Spiegelplatten zu Flächen zusammengefügt waren, eine Vorgehensweise, die bei französischen Spiegelkabinetten der 1650er Jahre zur Anwendung kam (Abb. 13).



Abb. 13: Spiegelkabinett im Prunkappartement des Hôtel de Lauzun (1660er Jahre). In: Mérot, Alain: *Retraites mondaines. Aspects de la décoration intérieure à Paris, au XVIIe siècle*. Paris 1990, 40.

Mit Bezug auf diese späteren Beispiele wäre für Caterina de' Medici Kabinett eine Platzierung solcher Flächen je seitlich und gegenüber des Fensters denkbar. Geht man dabei von einem zusammengesetzten Spiegel pro Wand aus, so hätte dieser im Fall der kleinen Platten die Größe von ungefähr 0.9 m² und im Fall der größeren Platten von ungefähr 2 m². Damit konnte eine lokale virtuelle Raumerweiterung erreicht werden, die sich bei Gegenüberstellung von zwei Spiegelflächen auf den Seitenwänden zu einer unendlichen *enfilade* steigerte (Abb. 14). Auch Reflexionsflächen gegenüber Fenstern waren wirkungsvoll, indem sie den davor liegenden Außenraum auf der Gegenseite abbildeten. Dadurch wurde im Spiegel eine mehrstufige Raumsequenz sichtbar und der Außenraum erschien auf visueller Ebene nach innen projiziert. Ein solchermaßen entgrenzter Raum bot eine besonders reizvolle Seherfahrung, wenn er vor einem Garten zu liegen kam: Dadurch wurden auf den Wänden des Kabinetts reale und virtuelle Öffnungen nach außen sichtbar; das Kabinett war gleichsam auf einen *locus amoenus* hin eröffnet. Ein solcher Garten war um 1600 auch auf der Westseite des *Appartement du Roi* angelegt.⁵⁸ In diesem Zusammenhang muss man sich bewusst machen, dass Spiegel und Gärten gleichermaßen luxuriöse Attribute einer distinguierten Lebensweise waren, die sich in ihrer ästhetischen und symbolischen Wirkung gegenseitig steigerten.

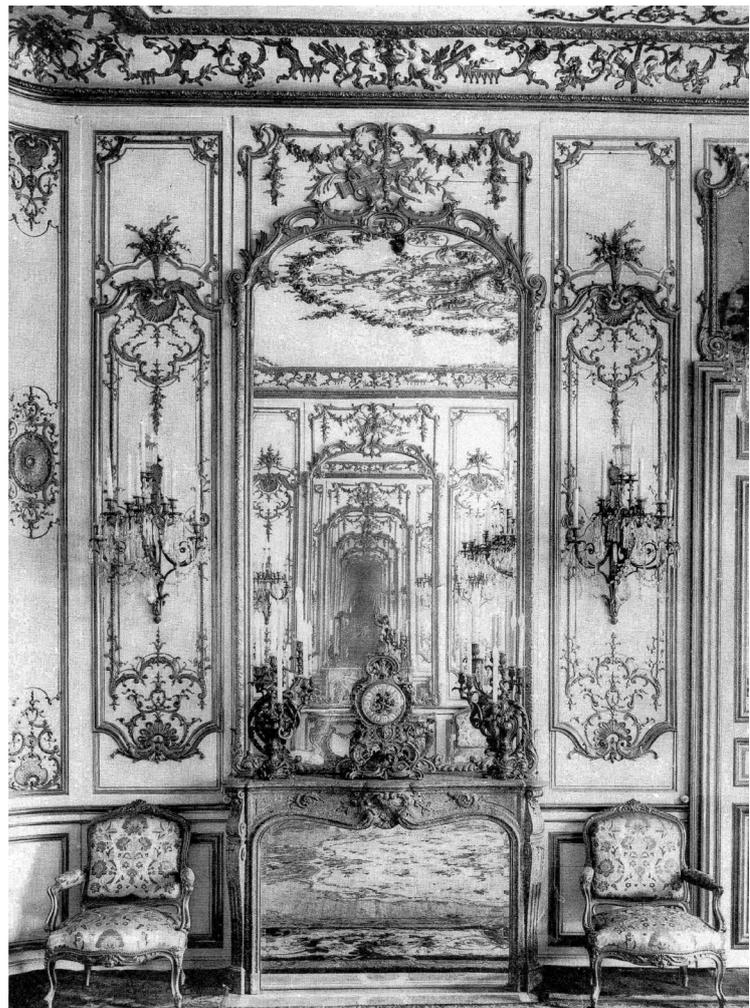


Abb. 14: Henri Lambillot und Michel Lange, Spiegelpfeiler (1725) Salon doré, Hôtel de Matignon, Paris. In: Scott, Katie: The rococo interior. Decoration and social spaces in early eighteenth-century Paris. New Haven u. a. 1995, 18.

⁵⁸ Dieser Effekt besteht natürlich nur, wenn das *cabinet des miroirs* tatsächlich nach Westen orientiert war. Im anderen Fall hätte es Aussicht auf den östlichen Hof geboten.

Zur Raumerfahrung im *cabinet des miroirs* dürfte außerdem ein Schimmern und Leuchten gezählt haben, das durch die Reflexion von Licht auf den Spiegeln entstand. Dieses Licht strömte entweder tagsüber durch Fenster in den Raum ein oder wurde bei Dunkelheit mit Kerzen erzeugt. Das glanzvolle Leuchten diente mithin dazu, die *splendeur* des Königs Heinrich II., des verstorbenen Gemahls Caterina de' Medicis zu visualisieren, dessen Abbild im Kaminspiegel dargestellt war. Ebenso betonte es den Glanz der Personen, die auf den in die Täfelung eingelassenen Bildern porträtiert waren und den verstorbenen König umgaben. Zu deren Identität fehlen jegliche Hinweise. Es darf jedoch als gewiss gelten, dass die Gesellschaft eines französischen Königs angemessenen Ranges sein musste und deshalb sorgfältig ausgewählt war. Die Exklusivität der im Raum repräsentierten Personen verband sich aufs Beste mit dem Prestige, das Spiegeln im 16. Jahrhundert eigen war, sowie mit dem Luxus, den eine glanzvolle Beleuchtung der damals relativ dunklen Innenräume darstellte.⁵⁹

Die Spiegel im *Appartement du Roi* in Caterina de' Medicis Stadtpalais reflektierten jedoch nicht nur das Licht, sondern auch die Personen, die sich im Raum aufhielten. Auf diese Weise schienen sich die Betrachter zu den Porträtierten zu gesellen, konnten sich also gleichsam als Teil der Entourage König Heinrichs II. erkennen. Nun waren Gäste, die das Privileg hatten, innerhalb eines Appartements bis zum Kabinett zu avancieren, besonders bevorzugte Personen. Sie wurden somit gesellschaftlich auf dieselbe hohe Ebene wie jene Personen gestellt, die in den Gemälden porträtiert waren – sei dies nun für die Dauer ihres Besuches oder weil es ihren Lebenszusammenhängen entsprach.

Wie bei Portas Kisten setzt auch im Zusammenhang von Caterinas *cabinet des miroirs* der Faktor der Bewegung im Raum einen besonderen Akzent, zunächst im Zusammenhang des Porträts Heinrichs II., das auf einer *tabula scalata* zur Darstellung gebracht war. Ein solches Bild ist jeweils nur aus einem besonderen Blickwinkel zu sehen (Abb. 15). Für den Betrachter, der den Raum durchschreitet, ist das Bild des verstorbenen Königs dementsprechend zeitweise sichtbar, um sich dann wieder den Blicken zu entziehen. Auf ähnliche Weise taucht auch das (Ab-)Bild des Betrachters selbst in den 119 Spiegeln unvermittelt auf, um danach wieder zu verschwinden. Ebenso sind die kleinformatischen Porträts in den Reflexionsflächen zuweilen verdoppelt, um in einem nächsten Moment von einem anderen Spiegelbild abgelöst zu werden. Die Erfahrung dieses Raumes weist somit eine signifikant performative Dimension auf, die ja auch bei den katoptrischen Kisten festgestellt und ausführlich diskutiert wurde.

⁵⁹ Kerzen waren bis ins 18. Jahrhundert ein ausgesprochen teures Konsumgut. In der Regel bestand die primäre Lichtquelle eines Raumes im Kaminfeuer. Siehe dazu etwa: Bieri Thomson, Helen (Hg.): *Noblesse oblige! Leben auf dem Schloss im 18. Jahrhundert*. Prangins 2013.

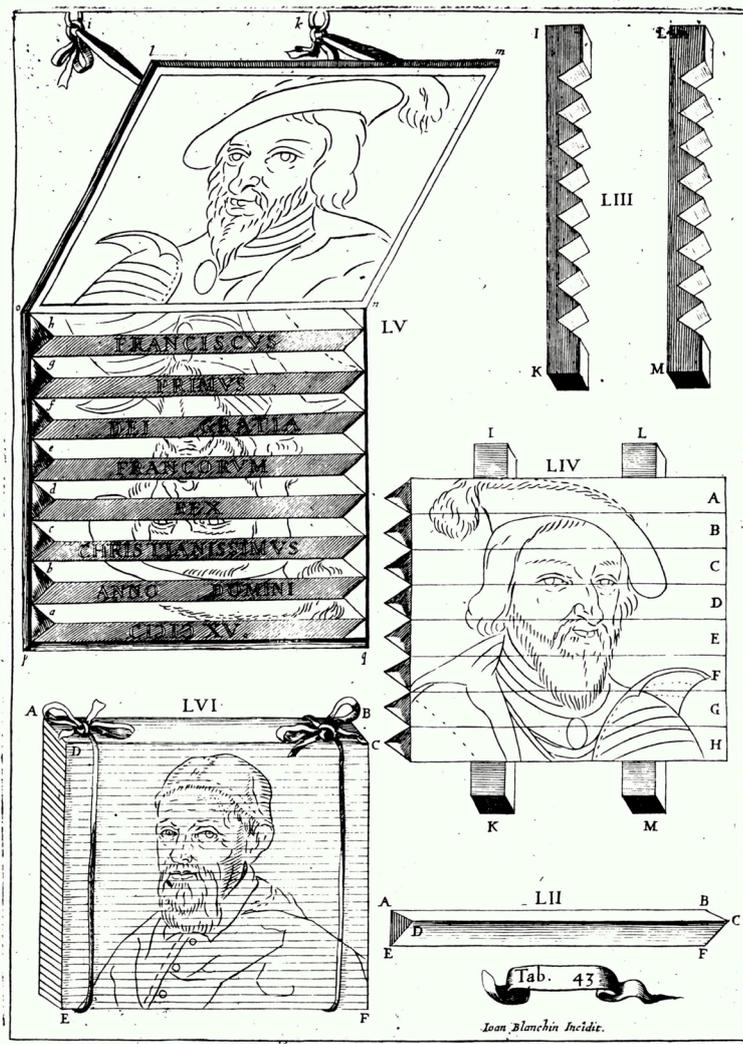


Abb. 15: Tabula scalata mit einem Porträt von François I. In: Nicéron, Jean-François: *La perspective curieuse, ou magie artificielle des effets merveilleux*. Paris 1638, o. S. [429].

So scheint es, als habe Caterina de' Medici nicht nur mit dem damals ungewöhnlichen Mittel der generösen und dauerhaften Verspiegelung persönliches Prestige und Geschmack an neuen Ausstattungsweisen demonstriert. Zusätzlich wurden in diesem Kabinett Porträts mit Spiegelbildern konfrontiert, es befinden sich somit Bildmedien in Kontrast, die je dauerhaft oder flüchtig, je stabil oder dynamisch sind. In letzter Konsequenz kann dies als Verweis auf die Endlichkeit der Menschen und ihrer Werke gelesen werden. Dies zeigt exemplarisch die weitere Geschichte des Ortes: Das *Hôtel de la Reine* wurde Mitte des 18. Jahrhunderts abgerissen, sein Spiegelkabinett dürfte bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts zu Gunsten einer neuen Ausstattung zerstört worden sein.⁶⁰

VI.

Der letzte Abschnitt dieses Beitrags soll mit der Frage nach dem konkreten Bezug zwischen katoptrischen Kisten und dem *cabinet des miroirs* im *Hôtel de la Reine* begonnen werden. Es ist bekannt, dass Caterina de' Medici im *Hôtel de la Reine* ein *cabinet de curiosité* eingerichtet hatte, das auch verschiedene Spiegel und verspiegelte Vorrichtungen enthielt.⁶¹ Zudem war sie höchst be-

⁶⁰ Turbide 2007, 512 (wie Anm. 26).

⁶¹ Hoogvliet 2008, 205-213 (wie Anm. 34).

lesen und interessierte sich für den Wissensbereich der Alchemie, Magie und Naturphilosophie, in dem auch die frühneuzeitliche Katoptrik zu verorten ist. Die Buchbestände, die im Inventar zur Bibliothek des *Hôtel de la Reine* dargestellt sind, geben nur ein unvollständiges Bild der Lektüren der Regentin, belegen aber diese Interessen.⁶² Dass Caterina de' Medici katoptrische Kasten in der Art besessen hatte, wie sie bei Porta dargestellt sind, kann zur Zeit weder bewiesen noch ausgeschlossen werden. Da solchen Vorrichtungen ein hoher Prestigewert eignete und diese in den Häusern anderer Aristokraten erwähnt sind, erscheint es durchaus wahrscheinlich, dass Caterina selbst solche Spiegelkasten besessen hatte oder wenigstens aus Demonstrationen kannte.⁶³

Vergleicht man die visuelle Erfahrung, die für das Kabinett Caterina de' Medicis angenommen wird, mit jenen der Spiegelkasten, so zeigt sich, dass um 1600 in einem gebauten Kabinett eine bescheidenere Art der Raumerweiterung entstand, als sie in katoptrischen Kisten mit voll verspiegelten Oberflächen gesehen werden konnte. Im Modell waren bereits Ausstattungen möglich, die in der gebauten Architektur erst im 18. Jahrhundert umgesetzt wurden. Es ist jedoch zu vermuten, dass in beiden Fällen vergleichbare Raumkonzeptionen zu Grunde lagen.

Fragen des Raumes wurden in theoretischen Diskursen des 16. und insbesondere des 17. Jahrhunderts ausführlich und differenziert erörtert.⁶⁴ Doch ist eine direkte und eindeutige Zuordnung von philosophisch-mathematischen Debatten zu zeitgleichen architektonischen Praktiken oder zu bildnerischen Darstellungen nur sehr selten durchführbar. Gelehrte wie Porta oder Architekten wie Bullant haben ihre raumtheoretischen Positionen nicht explizit gemacht, geschweige denn die im *Hôtel de la Reine* tätigen Baumeister und Kunsthandwerker.⁶⁵ Doch darf in einem Kontext, in dem es um gebaute Räume und Raummodelle geht, vorausgesetzt werden, dass die jeweiligen Raumauffassungen eine mathematische Basis hatten, dass also von einem abstrakten, gedachten, konstruierten Raum ausgegangen wurde, der als nicht-materielle, in Länge, Breite und Höhe determinierte Ausdehnung aufgefasst wurde.⁶⁶ Kulturgeschichtlich bedeutungsvoll ist

⁶² Bonnaffé 1874, 169-210 (wie Anm. 25).

⁶³ Beispielsweise soll sich im Hause der Familie Borgia in Rom ein aufwendiger Spiegelapparat, genannt katoptrisches Theater, befunden haben. Darauf verweist Schott, der zur erwähnten Vorrichtung schreibt: „Una est in villa Burghesia extra Portam Pinciam; altera in nescio qua alia Principis cuiusdam villa.“ Schott 1657, 298 (wie Anm. 2). Zudem hat sich ein solches katoptrisches Theater auch in Paris befunden, nämlich in der Sammlung von „Monsieur Hesselin Conseiller du Roy, & maistre de sa chambre aux deniers.“ Nicéron, Jean-François: *La perspective curieuse, magie artificielle des effets merveilleux de l'optique par la vision directe*. Paris 1638, 77. Athanasius Kircher schreibt in den Vorbemerkungen zu seiner *Katoptrik*, neben ihrem Gebrauch in Schauexperimenten diene sie auch der privaten Erbauung von Fürsten: „Invenientur hic, sive usum publicum, sive privatam Principum recreationem spectes.“ Kircher 1671, 734 (wie Anm. 2). Diese Zeugnisse stammen allesamt aus dem 17. Jahrhundert, dürfen aber auch für die Zeit der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert als relevant gelten.

⁶⁴ Siehe Leonhard, Karin: Was ist Raum im 17. Jahrhundert? Die Raumfrage des Barocks. Von Descartes zu Newton und Leibniz. In: *Visuelle Argumentationen. Die Mysterien der Repräsentation und die Berechenbarkeit der Welt*. Hg. von Horst Bredekamp. München 2006, 11-34, 20; Leinkauf, Thomas: Der Begriff des Raumes in der Diskussion um 1600. In: *kunsttexte.de* 1, 2011, 1-10. <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2011-1/leinkauf-thomas-2/PDF/leinkauf.pdf>, (10. Juni 2015).

⁶⁵ Man muss sich bewusst machen, dass in die Ausstattung des *cabinet des miroirs* respektive des *appartements du roi* von der Planung bis zum Bau ein Kreis von Personen involviert war, deren Identität zur Zeit nicht bekannt ist – nicht einmal die Rolle Jean Bullants, der bereits 1578 verstorben war, ist geklärt. Siehe auch Leonhard 2006 (wie Anmerkung 64), 20.

⁶⁶ Leinkauf 2011, 5 (wie Anm. 64).

nun die Tatsache, dass der „leere, dreidimensionale Raum“ in der frühneuzeitlichen Diskussion von Autoren wie Bernardino Telesio, Francesco Patrizi, Giordano Bruno, Tommaso Campanella oder René Descartes „bis hin zu (Isaac) Newton erst mühsam erarbeitet“ wurde.⁶⁷ Das verstärkte Interesse, das katoptrischen Kasten im 16. und 17. Jahrhundert entgegen gebracht wurde, wie auch die Blütezeit, die verspiegelte Räume im 17. und 18. Jahrhundert hatten, fallen somit in den Zeitraum, in dem der moderne Raumbegriff Form annahm.

Wenn dieses mathematische Konstrukt die abstrakte Grundlage des katoptrischen Kastens wie auch des gebauten Spiegelkabinetts bildet, so ist das, was sie dem Betrachter auf perzeptiver Ebene bieten, eine konkrete Erfahrungsräumlichkeit. Was sind nun deren Spezifika? Für diese Frage ist es aufschlussreich, was Thomas Leinkauf zur Raumauffassung festgehalten hat, die sich im Verlauf des späten 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in der Malerei und der Architektur manifestierte: „Umgekehrt zur wissenschaftlichen Diskussion, die sich schrittweise vom konkreten“ zum „Konzept eines ‚leeren‘ oder ‚reinen‘ Raumes entwickelt hat“, bildete sich in Malerei und Architektur die Auffassung eines „konkreten Raumes“ heraus.⁶⁸ Der Raum der Malerei geht somit vom frühneuzeitlichen abstrakten Behälterraum aus und durchläuft durch die Herausbildung des konstruierten Perspektivraums seit Mitte des 15. Jahrhunderts eine bedeutungsvolle Entwicklung im Umgang mit (Bild-)Räumlichkeit.⁶⁹ Die geometrisch-perspektivischen Praktiken tragen zu einem „sich verändernden Raumbewusstsein [ebenso] bei, wie die exponentielle Entwicklung in der Astronomie und der Entwicklung technischer Geräte (in der Optik)“.⁷⁰ Unter diesen Voraussetzungen wurde in den Bildkünsten der Raum „sozusagen wieder verkörperlicht, aber eben unter anderen Bedingungen.“⁷¹ Um deren spezifische Raumstruktur anzunähern, verlagert Leinkauf seinen Blickwinkel von der „reinen, naturwissenschaftlichen oder philosophischen Theorie des Raumes“ weg und hin „zu den Theorien des Lichtes“.⁷² Aus dieser Perspektive definiert er die „verkörperlichten Räume“ der Malerei als „Licht-Farb-Räume“, da sie „durch eine bestimmte Stofflichkeit den abstrakt-leeren Raum des *spacium mathematicum* verlebendigen“, was insbesondere „durch Verfahren der Gradation und durch Reflektieren auf Intensitäten“ geschieht:

Licht kann dann zusammen mit der in es dynamisch eingehenden Farbe, wie es ja – wenn man nur an die Entwicklung im *Ceuvre* Tizians oder natürlich an die Radikalität der Lichtregie eines Caravaggio denkt – seit dem späten 16. Jahrhundert in durchaus dramatischer Weise geschieht, zum schlechthin bestimmenden, Bildraum-konstitutiven Agens werden.⁷³

⁶⁷ Leinkauf 2011, 2 (wie Anm. 64). Siehe Telesio, Bernardino: *De rerum natura iuxta propria principia*, Bd. 1. Rom 1545; Patrizi, Francesco: *Nova de universis philosophia*. Ferrara 1591; Bruno, Giordano: *Del infinito universo et mondi*. Venedig 1584; Descartes, René: *Principia Philosophiae*. Amsterdam 1640; ders.: *Discours de la méthode*. Leiden 1637; Newton, Isaac: *Philosophiae naturalis principia mathematica*. London 1687.

⁶⁸ Leinkauf 2011, 5 (wie Anm. 64).

⁶⁹ Leinkauf 2011, 2 und 7 (wie Anm. 64).

⁷⁰ Leinkauf 2011, 7 (wie Anm. 64).

⁷¹ Leinkauf 2011, 6 (wie Anm. 64).

⁷² Leinkauf 2011, 6 (wie Anm. 64).

⁷³ Leinkauf 2011, 7 (wie Anm. 64).

Diese These erscheint auf besondere Weise in verspiegelten Räumen exemplifiziert, in denen durch die Widerspiegelung von Licht dessen Intensität in vielfältiger und symbolisch bedeutungsvoller Weise moduliert wird.

Für unser Thema ist ebenfalls aufschlussreich, was Leinkauf über eine solche „dynamisch-potentiale Raumauffassung“ mit Rücksicht auf Giordano Brunos Überlegungen in *Del infinito, universo et mundi* (1584) weiter ausführt. Der italienische Philosoph sieht „im Dimensionalerstrecken ein jederzeit sich entfaltendes oder einfaltendes, sich zeigendes oder zurücknehmendes, sich öffnendes oder okkultierendes Potential an Wirklichkeitsintensität“.⁷⁴ Brunos Raumauffassung lässt sich auf aufschlussreiche Weise exemplifizieren, wenn sie in den Zusammenhang der hier betrachteten Spiegelräume gebracht wird. Tatsächlich artikuliert sich darin auf eine besondere Weise eine dynamisch-potentiale Raumkonzeption. Wie die Überlegungen zum Umgang mit katoptrischen Kisten und zum Gebrauch von Spiegelkabinetten gezeigt haben, ist der darin sich manifestierende Erfahrungsraum nicht etwas Stabiles und dauerhaft Verfasstes. Vielmehr ist er maßgeblich an die Performativität des Betrachters respektive des wahrnehmenden Nutzers gebunden. Der Raum, wie er in katoptrischen Kisten und Spiegelkabinetten außerhalb eines konkreten Gebrauchszusammenhangs besteht, ist bloßes Potential, das es erst zu erschließen gilt und das aufgrund der Vergänglichkeit der jeweiligen Manifestationsformen immer wieder neu gestaltet werden muss.

Bruno hatte weiter die Aspekte des Entfaltens und Einfaltens zur Sprache gebracht. In Spiegelräumen sind diese Aspekte daran festzumachen, dass je nach Blickwinkel des Betrachters die jeweils visuell erfahrbaren Sequenzen aus realem und virtuellem Raum sich immer wieder neu und anders gestalten. Angesichts sich eröffnender Raumfluchten sucht der Betrachter zu sehen, auf welche Weise sich realer und virtueller Raum verbinden, inwieweit und auf welche Weise sich der virtuelle Raum entwickelt. Dass die Sicht auf immer wieder neu sich entfaltende, räumliche Perspektiven wesentlich an die Bewegung des Betrachters gebunden ist, belegt ein deutlich dynamisches Moment.

Es erscheint zudem bedeutungsvoll, auf noch grundsätzlichere Weise danach zu fragen, was durch die Multiplikation von Reflexionseffekten geschieht. Im Grunde wird in den vervielfachten Reflexionen, die sich auf den Spiegelflächen zeigen, insbesondere Raum sichtbar: Sowohl die katoptrischen Kisten aber auch das Spiegelkabinett lenken den Blick des Betrachters auf den Raum an und für sich, auf den Raum als ästhetische Kategorie. Der Betrachter setzt sich auf diese Weise mit einer Kategorie auseinander, die an sich nicht leicht zugänglich ist. Leinkauf schreibt zu Recht, es gebe keinen „direkten Zugriff auf Raum“, vielmehr geschehe ein solcher „indirekt, gebrochen, vermittelt“.⁷⁵ Die Spiegel in katoptrischen Kisten und Kabinetten können als eine solche vermittelnde Instanz verstanden werden. Im selben Kabinett ohne Spiegelflächen würde sich die Aufmerksamkeit – unseren Gewohnheiten entsprechend – materiellen Dingen zuwenden, es sei denn, der Raum wäre in ungewöhnlicher Form konzipiert, hätte beispielsweise besondere Proportionen. Spiegelkabinette hingegen haben den Effekt, dass ein konventionell geometrisier-

⁷⁴ Bruno zit. n. Leinkauf 2011, 7 (wie Anm. 64).

⁷⁵ Leinkauf 2011, 2 (wie Anm. 64).

ter Raum im Bereich des reflektierten Raumes eine derartige und derart komplexe Ausdehnung erfährt, dass man auf diesen im Spiegel sichtbaren zusätzlichen Raum aufmerksam wird. Dass dieser sich visuell kaum vom realen Raum unterscheidet, befördert die kognitive Neugierde des Betrachters, der sich umso mehr auf das Räumliche konzentriert. Die spezifische Art der *Verle- bündigung*, die dynamische Potenzialität von Räumen der Katoptrik und der Spiegelkabinette besteht somit darin, dass Raumerfahrung an und für sich zu einem Ereignis wird.

Wählen Sie als bibliographischen Nachweis dieses Textes einen der folgenden Links:

<http://ddl.handle.net/10900/69452>

<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:21-dspace-694522>

<http://dx.doi.org/10.15496/publikationen-10866>