
DIE

GARTENKUNST

6. JAHRGANG

HEFT 2/1994



WERNERSCHE VERLAGSGESELLSCHAFT



INHALT

Brigitte Wormbs:
Blicke in das Ganze der Natur
V

Udo Weilacher:
Dani Karavan
Interview in Paris, 21. November 1993
185

Udo Weilacher:
Adriaan Geuze
Interview in Rotterdam, 17. Dezember 1993
201

Adrian von Buttlar:
Sanssouci und der »Ewige Osten«
Freimaurerische Aspekte im Garten Friedrichs des Großen
219

Tracy L. Ehrlich:
The Flemish Swans of the Villa Borghese in Rome
A Patron and his Garden
227

Bettina Paust:
Die Menagerie des Lustschlosses Belvedere bei Weimar
237

Kerstin Merkel:
Pierre-Etienne Monnot: Das Marmorbad in Kassel
249

Jost Albert:
Wege und Orte im Dessau-Wörlitzer Gartenreich
*Eine Untersuchung zur Entstehungsgeschichte und den Gestaltungsprinzipien
einer bedeutenden Kulturlandschaft des ausgehenden 18. Jahrhunderts*
281

Mark Laird:
»Conjectural Replanting«
*Leitlinien zur Wiederbepflanzung historischer Gärten
aufgrund von Analogieschlüssen*
320

Gert Gröning und Uwe Schneider:
Der Plattenweg
Ein Beitrag zur Motivgeschichte der Hausgartengestaltung des 20. Jahrhunderts
344

Clemens Alexander Wimmer, Tilman Gottesleben, Dorothee Nehring,
Andreas Morel, Michael Niedermeier:
Neue Literatur des Jahres 1993 zur Gartengeschichte und Gartendenkmalpflege
mit Nachträgen für 1987-92
356

Ausstellungsbericht · Bücher
369

Pierre-Etienne Monnot: Das Marmorbad in Kassel

»... daß uns dieser unvermutete und hochbedauerliche Todesfall um so viel desto mehr zu Herzen schneide,
weilen wir dardurch des liebeichen Umgangs mit einer solchen Gemahlin,
mit welcher wir in 39. Jahr in herzlich vergnügter und gesegneter Ehe gelebet,
auf dieser Reise gegen alles Verhoffen so plötzlich beraubet seind.«
Landgraf Karl nach dem Tod seiner Gemahlin Maria Amalia

Das Marmorbad in Kassel ist eine der seltenen in ihrer Gesamtheit erhaltenen Gartenarchitekturen. Seine besondere Qualität beruht auf dem reichen Skulpturenschmuck von Pierre-Etienne Monnot (1657-1733), einem französischen, aber vor allem in Italien tätigen Bildhauer. Die Reliefs und Skulpturen erzählen amoureuse Geschichten der antiken Götter, doch erheben sich inmitten der Liebeswerbungen und -irrgungen die Portraits des Landgrafen und seiner Frau – auf den ersten Blick eine Erinnerung an das Herrscherpaar, das so recht nicht in das Programm passen will (Abb. 9,10). Doch bei genauerem Hinschauen entwickelt sich zwischen den Skulpturen wie auch zur Architektur ein feingespanntes Netz, in dem als Botschaft die Naturallegorie mit einem liebevollen Gedenkprogramm an die tote Landgräfin verknüpft wird. Sie verstarb überraschend auf der Fahrt zu einem Kuraufenthalt im Jahre 1711, ein Jahr bevor Monnot in Kassel mit der Anlage des Marmorbades begann.

In der Forschung erweckte das Marmorbad bisher kaum Interesse¹, lediglich Holtmeyer beschäftigte sich intensiver mit den Daten und Fakten des Baues. In der vorliegenden Arbeit soll erstmals nach Vorbildern des Werks gefragt und vor allem die Ikonographie durchleuchtet werden, die bisher als eine mehr oder weniger willkürliche Zusammenstellung ovidischer Geschichten galt.

Zehn Marmorreliefs und zwölf Skulpturen, alle aus weißem Marmor gefertigt, stehen im effektvollen Kontrast zu der buntfarbigen Steinverkleidung der Wände. Nach der Inschrift *Petrus Stef. Monnot fecit omnia opera marmoris anno D. MDCCXXVIII* muß Monnot 1728 die Arbeit in Kassel vollendet haben, doch ist in Uffenbachs Reisetagebuch aus dem selben Jahr nachzulesen, daß zur besagten Zeit noch zehn Statuen in einer hölzernen Hütte hinter dem Palais des Prinzen Wilhelm standen, in Stellagen und Kisten verpackt, wie sie aus Rom nach Kassel verschickt wurden². Uffenbach berichtet weiter, daß die Reliefs schon an den Wänden des Bades befestigt waren und die

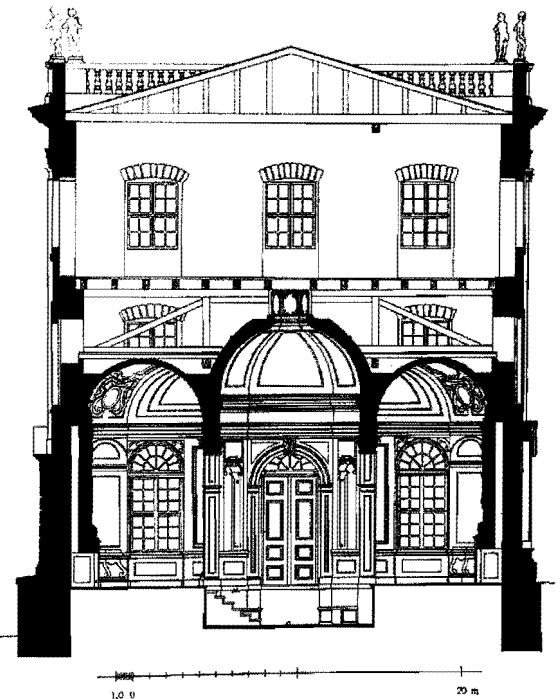
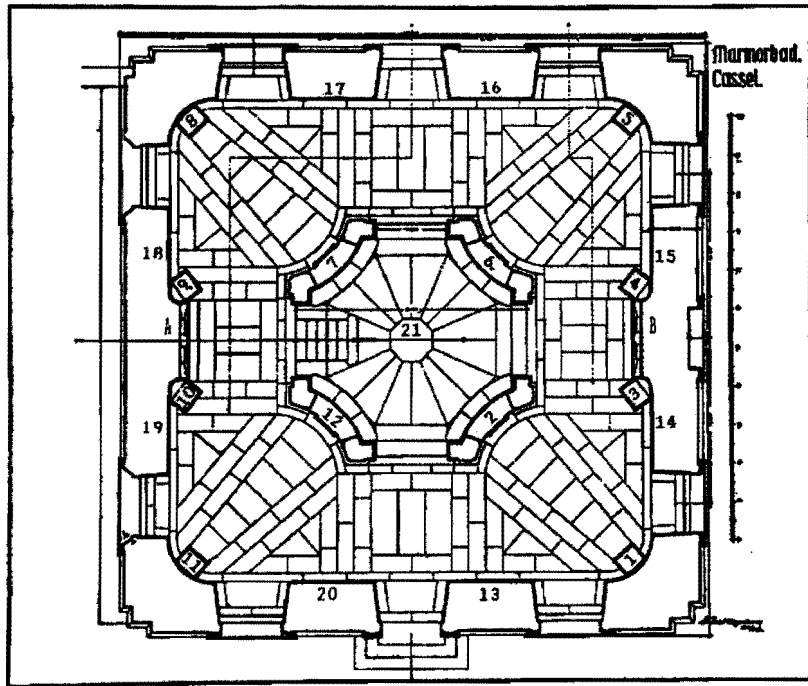
Arbeiter mit der Politur des Bodens begonnen hätten. Zwei Figuren, Minerva und Aurora, wurden erst 1755 aus der Werkstatt des seit über zwei Jahrzehnten verstorbenen Künstlers nach Kassel transportiert.

Im Auftrag von Landgraf Karl (1670-1730) wurde der landgräfliche Lustgarten unterhalb des alten Schlosses in einen barocken Park verwandelt. Die knapp zweitausend Meter lange Achse der symmetrischen Anlage erstreckt sich in nordöstlicher Richtung von der Insel »Siebenbergen« bis zur Orangerie mit dem Marmorbad als westlichem Trabantenbau (Abb. 3).

Der rechteckige, nach außen dreigeschossige Pavillon des Marmorbades präsentiert sich im Inneren als eingeschossiger Baderaum, in dem ein tonnengewölbter Umgang das eingetiefte Becken umschließt (Abb. 2). Über dem Becken erhebt sich, auf acht Stützen ruhend, ein baldachinartiger Aufbau. Die Tonne und die mittlere Kuppel reichen bis in das erste Geschoß, dessen Fenster nur zum Schein angebracht sind. Das Obergeschoß erfüllt keine Funktion und ist lediglich mit einer Leiter von außen durch die Fenster zugänglich.

Die vier Ecken sind im Innenraum zu Nischen ausgestaltet, ebenso die Pfeiler des baldachinartigen Aufbaus. In diesen Nischen befinden sich insgesamt acht vollplastische Figurengruppen. Je zwei weitere Figuren stehen zu Seiten der beiden leicht in den Raum vorspringenden Kamine, so daß zwölf Skulpturen, zum Teil mit Assistenzfiguren, den Raum schmücken. Dazu kommen acht Marmorreliefs, die beiden Kaminaufsätze mit den Portraits des Fürsten und seiner Ehefrau sowie die Reliefs in der Kuppel über der Wanne (Abb. 4-5).

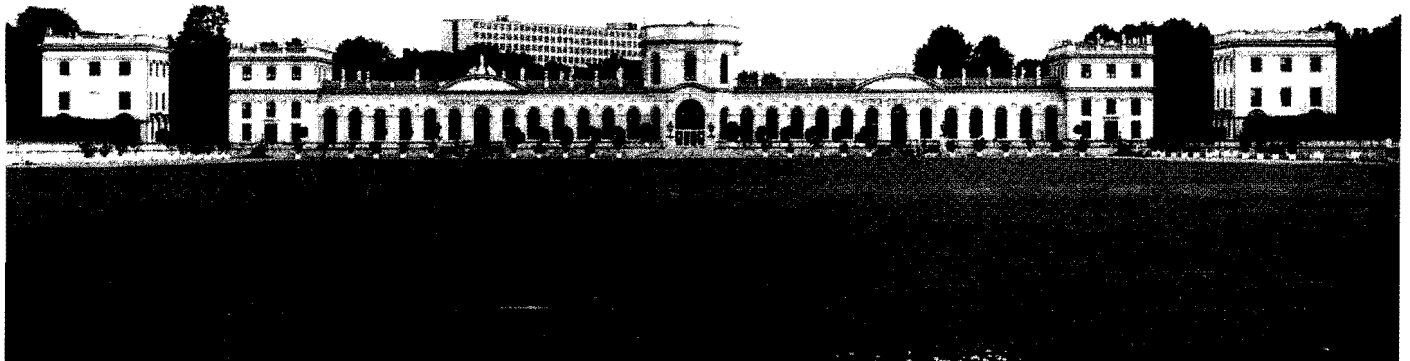
Monnot hatte in Rom im Jahre 1692 Leda und Bacchus, 1698 Merkur und die Apollon-Marsyas-Gruppe ohne einen konkreten Auftrag ausgeführt. Die Schlußfolgerung, fast alle Skulpturen stammten aus einer Art Vorratshaltung und seien durch ihre Gefälligkeit für alle möglichen Zwecke geeignet³, ist jedoch nicht richtig und verführte dazu, in der Auswahl und Anordnung der

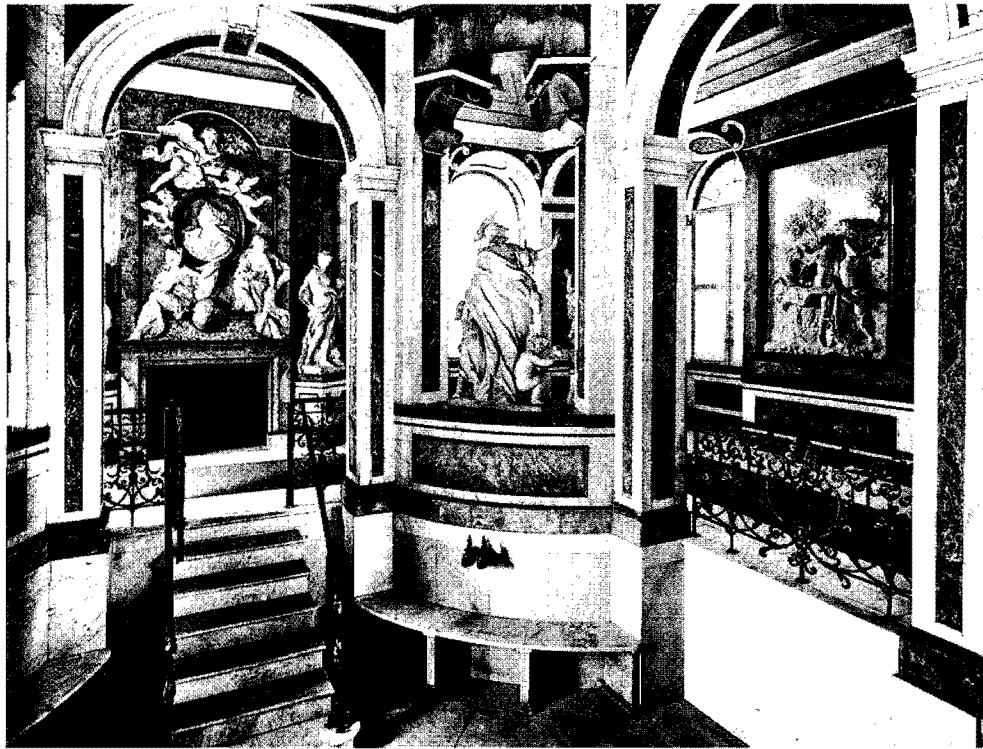


1 Kassel, Marmorbad, Grundriß: A. Landgräfin Maria Amalia; B. Landgraf Karl; 1. Faun; 2. Bacchus; 3. Merkur; 4. Aurora; 5. Leda; 6. Apollo und Marsyas; 7. Minerva; 8. Narzissus; 9. Venus; 10. Paris; 11. Latona; 12. Bacchantin; 13. Europa; 14. Diana und Kallisto; 15. Perseus und Andromeda; 16. Triumph der Galatea; 17. Apollo und Daphne; 18. Diana und Aktäon; 19. Arethusa; 20. Bacchus und Ariadne

2 Kassel, Orangerie, Schnitt

3 Kassel, Marmorbad, Orangerie und Küchenbau

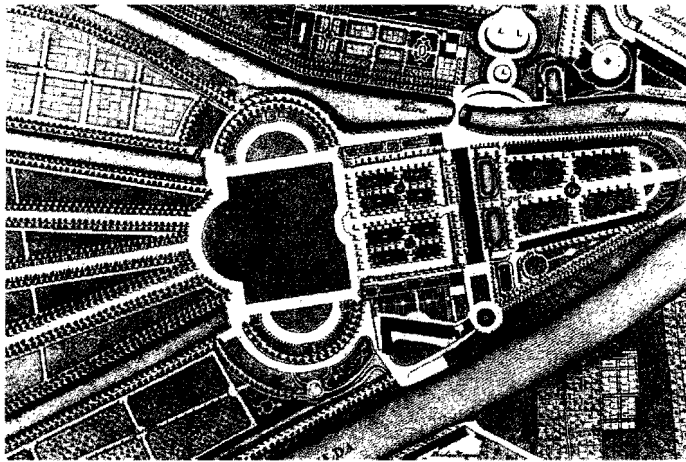




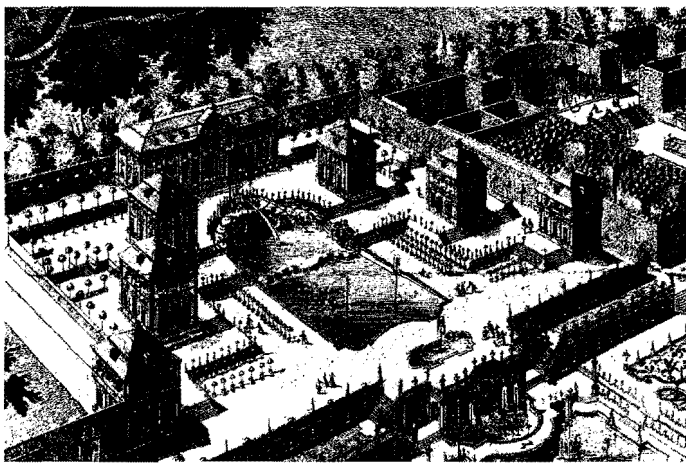
Themen ein willkürliches Vorgehen zu vermuten. Seit 1712 war der Bildhauer in Kassel tätig, so daß bei Latona (1712), Narzissus (1712), dem Faun (1716), der Bacchantin (1716), Paris (1712) und den nicht datierten, um 1729/30 gearbeiteten Figuren der Aurora und der Minerva durchaus eine Integration in ein ikonographisches Konzept angenommen werden muß.

Die Idee des Absolutismus im Spiegel der Architektur

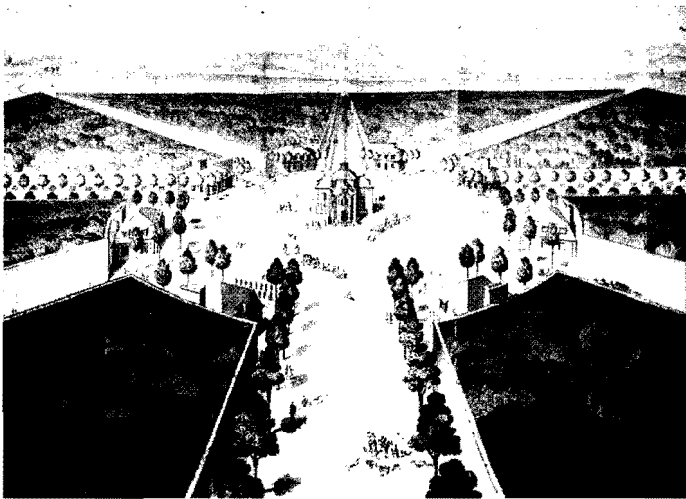
Die Architektur und die Gartenkunst von Ludwig XIV. galt für Landgraf Karl als Bedeutungsträger von Lebens- und Herrschaftsstil des französischen Königs, dessen Vorbild er wie alle Regierenden seiner Zeit zu folgen versuchte. Es verwundert



6 Stadtplan von F.W. Selig, 1781, Detail



7 Mainz, Favorite, Stich von Salomon Kleiner



8 Johann Conrad Schlaun, Clemenswerth bei Sögel

nicht, daß er selbst in der Gartenarchitektur den barocken Herrschaftsanspruch eines absolutistischen Fürsten vermitteln will.

Die seit 1703 in Planung befindliche und 1707 im Rohbau vollendete Orangerie wird von dem Marmorbad und dem erst 1765

hinzugekommenen Küchenbau flankiert (Abb. 3), doch sollte es ursprünglich nicht bei diesem Zustand bleiben. Es waren weitere Trabantenbauten geplant, die mit bepflanzten Terrassen untereinander verbunden sein sollten⁴. Je fünf Pavillons sollten im rechten Winkel auf beiden Seiten vom Hauptflügel ausgehen, um sich im Westen halbkreisförmig um ein Parterre herumzulegen. Der Stadtplan von F.W. Selig aus dem Jahre 1781 zeigt, daß zu dieser Zeit der Gesamtplan aufgegeben war, aber in Form von Rabatten und Baumreihen nachvollziehbar ist (Abb. 6).

Die Idee ist auf die Anlage von Marly zurückzuführen, einer als Eremitage verstandenen Architektur in einem Tal oberhalb der Seine gelegen und von Versailles aus gut erreichbar. Ludwig XIV. gab die Planung von Marly 1678 bei Jules Hardouin-Mansart in Auftrag. Der zentrale Wohnbau der königlichen Familie wurde zu beiden Seiten von je sechs Pavillons begleitet, in denen kleine Appartements für die Begleitung des Monarchen eingerichtet waren. In den Genuß des gemeinsamen Aufenthalts in Marly kamen nur wenige Auserwählte, denen dieses Privileg als besondere Auszeichnung galt. Die Konzeption Mansarts »verbindet auf ungewöhnliche Weise die angestrebte Intimität mit sublimer Fürstenapotheose... Die Dekoration der Pavillons verdeutlicht die Symbolik: Die Sonne inmitten der Sterne des Zodiaks.«⁵ Der Architekt selbst definierte die Anlage als Sonnenpalast⁶.

Dieser in Architektur umgesetzten Fürstenapotheose folgen mehrere Varianten, allerdings nicht in Frankreich, denn kein Adliger wollte sich eine solch symbolbeladene Architektur in dem absolutistisch regierten Land anmaßen, vor allem nach den Erfahrungen, die Fouquet in Vaux-le-Vicomte damit gemacht hatte.

Bezeichnenderweise finden sich die Marly-Varianten nicht in Frankreich, sondern in dem zu Kleinstaaten zersplitterten Deutschland, wo sich Fürsten unbehelligt mit einer absolutistischen Architektur ein Denkmal setzen konnten. Wie in Frankreich erfüllte auch in Deutschland dieser Architekturtyp die Funktion eines Lustschlosses, variabel mit dem Zweck einer Orangerie oder eines Jagdschlosschens kombiniert.

In Deutschland wurde das Konzept von Marly erstmals von dem Mainzer Erzbischof und Kurfürsten Lothar Franz von Schönborn aufgegriffen, nachdem er 1700 am Rheinufer bei Mainz das Bauland für seine »Favorite« erworben hatte (Abb. 7). Der Erzbischof wohnte jedoch nicht seinem Rang entsprechend im Mittelbau, sondern in einem nahegelegenen Schloßchen, das nicht in die symmetrische Gesamtanlage integriert war.⁷ Der Mittelbau, in Marly als zentralistische Verkörperung des Absolutismus gedacht, wurde in Mainz als Orangerie konzipiert – im anspruchvollsten Bauteil der Favorite nahmen die Pomeranzenbäumchen ihr Winterquartier!

Eine weitere Marly-Variante in Deutschland wurde 1737 von Johann Conrad Schlaun für den Kurfürsten und Erzbischof von Köln, Clemens August, begonnen (Abb. 8)⁸. In dem Jagdschloß Clemenswerth bei Sögel kommt der zentralistische Grundgedanke besonders gut zum Ausdruck: Den Mittelpavillon, in dem der Kurfürst logierte, umkreisen acht eingeschossige Trabanten⁹. Die umliegenden Bauten nahmen eine Küche, ein kleines Kloster und vor allem die Appartements der Damen von Clemens August auf¹⁰.

Als Vorbild für die Kasseler Anlage in der Karlsau wurde das Konzept von Marly mit dem der Mainzer Favorite verknüpft¹¹. Vor allem der langgestreckte Mittelbau und seine Verwendung als Orangerie sind mit dem Schloßchen am Rhein vergleichbar. Doch während in Mainz der Mittelbau lediglich den Pomeranzenbäumchen als heizbares Winterquartier diente, werden in Kassel hier außerdem die fürstlichen Appartements eingerichtet. Der in Mainz relativierte absolutistische Grundgedanke kommt hier in Kombination mit einem gewissen Pragmatismus wieder zur Geltung. Die Eckkrisalite des Orangerieflügels sollten als Sommerappartements des Fürstenpaares dienen, so daß der Wohnraum des Herrschers sich wieder dort befindet, wo er in Marly vorgeprägt war, nämlich im Mittelbau; allerdings nicht im Mittelpunkt, denn dort befand sich im zentralen Pavillon der Festsaal. Das entspricht wiederum dem französischen Konzept wie in Versailles oder Vaux-le-Vicomte, wo der gartenseitig orientierte Festsaal nicht nur den Mittelpunkt der Architektur, sondern auch des höfischen Alltags darstellte.

Der Ausbau eines Trabantenbaus als Bad findet sich gleichfalls in Marly vorgeprägt. Als sich 1687 die Aufenthalte ausdehnten, ließ der König zwei Pavillons zu diesem Zweck ausstatten¹². Mit zwei Wannern im Rez-de-chausée sowie Wasserspeichern im Obergeschoß war dieses Bad praktisch benutzbar, was bei dem Kasseler Bau nicht nachgewiesen werden konnte.

Während das Gesamtkonzept französisches Gedankengut zum Ausdruck bringt und die Nutzung als Orangerie an der Mainzer Favorite orientiert ist, so zitiert die Platzgestaltung mit der exedraförmigen Erweiterung italienische Elemente, erinnert sie doch an Berninis Platzanlage vor S. Peter in Rom. Diese internationale Mischung kann als charakteristisch für die Anlage gelten, deren Bauherr mit französischen Architekten wie Le Nôtre Briefkontakt unterhielt, der eine Italienreise unternahm, den römischen Architekten Guerniero für die Gestaltung von Wilhelmshöhe verpflichtete und zudem einer der Größten unter den deutschen Fürsten war, was er auch architektonisch zum Ausdruck bringen wollte.

Landgraf Karls Italienreise

Zur Neugestaltung seiner Gartenanlagen wurde Karl auf seiner Italienreise inspiriert, doch wird sein Interesse an Gartengestaltung schon bei seiner Reise 1685 in die Niederlande deutlich, wo er Het Loo und Huis ten Bosch besichtigte¹³. Bei seinem Aufenthalt in Brüssel (1695) erwähnt er in seinen persönlichen Aufzeichnungen einen Park mit Grotte und Wasserspielen¹⁴. Letztgenannte müssen ihn bei der Gartengestaltung überhaupt am meisten fasziniert haben.

Die Italienreise des Landgrafen war keine der typischen Kavaliertouren wie die seiner adligen Zeitgenossen. Karl war wohl der einzige fürstliche Vater, der zuerst seinen 17 Jahre alten Sohn 1696 auf die Reise nach Italien schickte, um sich dann 1699 selbst diesen lange gehegten Traum zu erfüllen. Üblicherweise brachte man die Tour in jungen Jahren hinter sich, wenn die Ausbildung beendet war, aber die Verantwortung des Regierens noch auf dem Vorgänger lastete. Karl jedoch hatte keine solche »Ausbildungspause«. Er war noch minderjährig, als sein Vater

starb und seine Mutter die Regentschaft übernahm. Nachdem er den Platz des Landgrafen innehatte, beanspruchte er wegen politischer Schwierigkeiten und wohl auch wegen eines stark ausgeprägten Verantwortungsgefühls keinen längeren »Urlaub«.

Mit 45 Jahren verabschiedete er sich von seiner Familie unter dem Vorwand, auf die im Winter stattfindende Jagd zu gehen, doch reiste er tatsächlich inkognito als Graf von Solms mit nur wenigen Begleitern nach Italien. Mit von der Partie waren der Kriegssekretär Klaute, dessen Reisetagebuch minutiös Auskunft über die besichtigten Kunstwerke gibt, außerdem ein Hofmedicus sowie einige Bedienstete. Der Wunsch, unerkannt zu bleiben, begründet sich in dem Versuch, die Kosten möglichst niedrig zu halten und nur eine kurze Zeit für die Reise zu benötigen. Bei standesgemäßen Reisen mit Besuchen und Geschenken hätten wesentlich mehr Zeit und Kosten veranschlagt werden müssen. Die Reaktion seiner Ehefrau, als ihr Gemahl nicht von der Jagd zurückkehrte, sondern ein Lebenszeichen aus Venedig sandte, kann man in den echauffierten Briefen zwischen ihr und Karls Schwester, Königin Charlotte Amalie von Dänemark, nachlesen¹⁵. Außerdem war mittlerweile in Hessen bekanntgeworden, wo sich der Landesvater aufhielt, was Anlaß für das Gerücht gab, er wolle zum katholischen Glauben konvertieren. Schon wurden in Paderborn und Fritzlar Messen für sein Seelenheil gelesen, bis er schriftlich Protest gegen die Verleumdung einlegte.

Was die Damen seiner Familie als leichtfertiges Vergnügen ansahen, war für Karl mehr als eine Kavaliertour. Die systematisch vorbereitete Bildungsreise führte ihn in nur drei Monaten über Venedig und Ravenna nach Rom, von wo aus Neapel besichtigt wurde. Die kleine Reisegesellschaft gönnte sich keine Pause, gleich am Abend der Ankunft in Venedig sah sie sich noch den Markusplatz an. Für Florenz benötigte man sogar nur drei Tage.

Landgraf Karl besuchte alle zu dieser Zeit berühmten Gärten, die auf der Route lagen, doch leider erschöpft sich Klaute, der sonst penibel jeden im Vorbeilaufen erblickten Marmorkopf notierte, bei den Parks in kargen Worten. In Frascati nötigte ihm der Garten der Villa Borghese gerade drei Zeilen ab¹⁶. Bei der Villa Aldobrandini erwähnt er immerhin die Wasserkünste, deren Technik, aber auch deren Kosten ihn faszinierten. Seine Laufbahn als Kriegssekretär wird bei der Wortwahl in der Beschreibung der Villa Ludovisi deutlich, wo das Wasser mit »einem bruit als von raqueten« in die Luft knallt. Das gleiche Phänomen entzückt ihn in der Villa d'Este in Tivoli. Dort ist es die »girandole«, »woraus das wasser mit starckem krachen gleich dem knallen von vielen musqueten...hervorbricht«¹⁷. Möglicherweise konnte Klaute den Gärten nicht soviel abgewinnen wie Karl, da er sie offenbar nur der Vollständigkeit halber in sein Tagebuch aufnimmt.

Kein Wort fällt zu dem Gesamtkonzept oder dem ikonographischen Programm der Gärten, bei dem Klaute nur vereinzelt die dargestellten Götter mit Namen benennt. Der Landgraf kann jedoch nur hier zu den beiden Kasseler Gartenanlagen Anregungen gefunden haben. Seien es die Steilhänge, die auf der Wilhelmshöhe zu bewältigen waren, oder das dort um Herkules entwickelte Programm – all das findet sich in der Villa d'Este in Tivoli vorgeprägt. Auch die Umsetzung der Metamorphosen des

Ovid in Reliefs ist hier in dem »Weg der hundert Fontainen« verwirklicht worden – eine Idee, wie sie in den Bildwerken des Kasseler Marmorbades ihre Fortsetzung findet. Das Tagebuch Klauter bestätigt lediglich, daß Karl diese Gartenanlage gesehen hat, sicher aufmerksamer oder mit anderen Augen als sein Begleiter.

Nicht zu unterschätzen ist die Begegnung mit antiken Badeanlagen, deren Besuche für die standesgemäß gekleideten Herren zu einer besonderen Strapaze gerieten. Sie waren in einigen Bädern von Baiae, »die Uns aber in zeit von wenigen minuten die schweiß-löcher dergestalt öffneten, daß Wir wegen des incommoden schwitzens in den kleidern Uns wieder zurück begeben mußten«¹⁸. Das Kasseler Marmorbad erinnert stark an antike Anlagen mit polychromer Marmorverkleidung sowie üppigem Statuen- und Reliefschmuck, ein Ausstattungsluxus, wie ihn antike Beschreibungen und die ruinösen Reste vermitteln¹⁹.

Da Klauter kein Treffen des Landgrafen mit Monnot erwähnt, wurde bisher eine Begegnung der beiden auf der Italienreise ausgeschlossen. Jedoch ist das Tagebuch nur bei der Aufzählung der besichtigten Kunstobjekte genau. Persönliche Kontakte fanden keine Aufnahme in den Text, zumal der Landgraf Berührungen mit Standespersonen aus den genannten Zeit- und Geldgründen vermied. Falls der Landgraf vielleicht nur durch einen Zufall mit Monnot in Kontakt gekommen wäre, hätte sein Reisesekretär das Zusammentreffen nicht einer Erwähnung für wert gefunden. Aus den Briefen Karls hingegen geht hervor, daß er in Kontakt zu italienischen Künstlern getreten ist²⁰. Der Landgraf wird Monnot nicht in seinem Atelier aufgesucht haben, das widersprach seinem straffen Zeitplan, doch vielleicht kann ein zufälliges Kennenlernen in Rom angenommen werden²¹. Zur Zeit der Reise hatte Monnot gerade mehrere Arbeiten im Gesù vollendet und war am Grabmal von Papst Innozenz XI. tätig, sicher einer seiner ehrenvollsten Aufträge. Der Landgraf und der Bildhauer könnten in einer der Kirchen, in denen Monnot tätig war und die von Karl besichtigt wurden, miteinander bekannt geworden sein.

Die von Holtmeyer geäußerte Idee, der Künstler habe Karl in Kassel aufgesucht, um die drei angeblichen »Ladenhüter« Venus, Latona und Narzissus loszuwerden²², ist abwegig. Monnot hätte sich kaum mit drei lebensgroßen Marmorfiguren im Gepäck auf den weiten Weg nach Deutschland begeben, lediglich getrieben von der vagen Hoffnung auf einen Auftrag. Tatsächlich war Monnot ein international anerkannter Bildhauer, der nach einer Ausbildung in Paris zahlreiche Aufträge in Rom und sogar aus England erhielt. So schuf er einige Jahre vor seinem Kasseler Auftrag für John Cecil, Baron von Burghley und Earl of Exeter sowie dessen Frau ein extravagantes Grabmal nach etruskischen Vorbildern²³.

Nach der Beschreibung seines Biographen Pascoli, der den Bildhauer persönlich kannte, war Monnot ein Mann von nobler Erscheinung, stets mit bester Kleidung und Perücke sowie Degen und Stock ausgestattet²⁴. Pascoli legt bei der Beschreibung des Äußeren großen Wert auf die Attribute eines Edelmannes. Monnot sollte nicht als handwerklich Tätiger, sondern als Standesperson in Erinnerung bleiben. Sein Auftreten half ihm sicherlich im Umgang mit seinen adligen Auftraggebern, denen der Kontakt mit höfisch ausgerichteten Künstlern á la Bernini leichter fiel als mit exzentrischen Charakteren.

Monnots Karriere gründet sich auf religiöse Skulptur, die sich in hochrangigen Kirchen Roms befindet. Ganz und gar unchristlich gibt er sich in Kassel, wo er profane, heidnische, bukolische und mythologische Themen mit erotischen Komponenten schuf. In seinen Kasseler Werken fand er zurück zu seinen »Ursprüngen« in Paris, wo er am bildnerischen Schmuck des Gartens von Versailles mitgearbeitet haben soll²⁵. Im Vergleich zum Schloßpark in Versailles muß ihm die Gartenanlage in Nordhessen recht provinziell erschienen sein. Damals waren anstelle von Skulpturen auf Holzbretter gemalte Gestalten im Park zu finden, die mit Hilfe von Verstrebungen wie Ausschneidefiguren in Gruppen aufgestellt wurden. Monnot fand hier die Gelegenheit, für einen kunstsinnigen Auftraggeber ein Werk zu schaffen, das an Qualität der seine Anfangszeit prägenden Skulptur gleichkommen sollte. Die Rückkehr zu mythologischen Themen muß für Monnot als große Chance angesehen werden, denn wo sonst konnte sich seine Fähigkeit, sinnliche Reize in Marmor zu artikulieren, besser entfalten als an den nackten Körpern der Göttinnen und Nymphen?²⁶

Die Portraits des Landgrafen und seiner Frau

Im Marmorbad ließ Landgraf Karl sein Bildnis und das seiner zu dem Zeitpunkt schon verstorbenen Gemahlin als einander gegenüberüberliegende Kaminbilder anbringen (Abb. 9,10). Beide erwecken den Eindruck riesiger heller Gemmen vor einem dunklen Hintergrundgestein. Putten halten die als Medaillons gedachten Bildnisse, die von Allegorien und Tugenden umgeben sind. Die flankierenden Statuen, bisher nicht als den Bildnissen zugehörig erkannt, ergänzen die Aussage der Herrschaftsikonographie.

Die den Landgrafen umgebenden Figuren galten bisher als Gerechtigkeit, kriegerischer Ruhm und Freigiebigkeit²⁷, was in jüngerer Zeit korrigiert wurde²⁸. Das Medaillon des Landgrafen wird an einer Öse von Fama getragen, der Personifikation des Ruhmes. Sie stützt ihre Trompete auf den Oberschenkel eines Putto, der einen Fürstenhut über Karls Kopf sowie ein (verlorenes) Szepter hält.

Rechts neben dem Bildnis schüttet ein Putto aus seinem Füllhorn Ähren, Gefäße, Schmuck und Münzen mit den Initialen des Landgrafen oder dem hessischen Löwen, in der Hand trägt er ein Medaillon Karls. Als Genius der Freigiebigkeit gedeutet, würde es sich bei den aus seinem Füllhorn fallenden Objekten um Geschenke des Herrschers an sein Volk handeln, um Symbole des vom ihm vermittelten Wohlstandes. Es wäre dann der persönliche, individuelle Genius des Herrschers. Es kann sich aber auch um eine ganz allgemeine Verkörperung von Glück und Wohlstand handeln, dafür sprechen die Ähren als Symbol einer guten Ernte, denn eine fruchtbare Zeit liegt nicht allein an der Freigiebigkeit des Fürsten. Der Putto schüttet sein Füllhorn sowohl über dem hessischen Volk als auch über dem Landgrafen aus, der hiermit sein Glück mit seinen Untertanen teilt. Je nach Deutung läßt sich Karl als Spender oder Empfänger des Glückes ansehen.

Rechts sitzt Minerva, bisher als Symbol des kriegerischen Ruhmes gedeutet. Kriegerisch ist allenfalls ein Teil ihrer Attribute, Helm und Lanze, die nur zur Kenntlichmachung ihrer Person die-



9 P.E. Monnot, Landgraf Karl, Kassel, Marmorbad



10 P.E. Monnot, Landgräfin Maria Amalia, Kassel, Marmorbad

nen. Obgleich Karl häufig in militärische Aktionen verwickelt war, bevorzugte er hier Minerva in ihrer Funktion als Göttin der Kunst und Wissenschaften. Hätte er seine Kriegstaten verherrlichen wollen, dann sicher durch eine attributive Hinzufügung des Kriegsgottes Mars oder durch eine dominante Hervorhebung von Minervas Waffen. Hier jedoch finden sich zu Füßen der Göttin Zirkel und Winkel für die Architektur, Palette und Pinsel für die Malerei, Trompete und Notenblatt für die Musik und ein mit Lorbeer und Bändern umwundenes Schwert – für den Kriegsgebrauch untauglich gemacht und damit ein weiterer Hinweis für Karls Absicht, sich als kunstsinniger Friedensfürst und nicht als Kämpfer darstellen zu lassen. Wie in der gegebenen Gattung zu erwarten, sind die Werkzeuge der Bildhauerei Minerva am nächsten, sie stützt sich auf Hammer, Meißel und Modellierstäbchen,

aber auch auf eine kleine Figur, die sich in bemerkenswerter Lebendigkeit unter dem Griff der Göttin auf dem Himmelsglobus windet, doch im Zusammenhang mit den Werkzeugen nur als Bozzetto gedeutet werden kann.

Links kniet die Allegorie der Gerechtigkeit bzw. Justitia, die mit beiden Händen das Medaillon des Landgrafen abstützt – seine Herrschaft basiert auf dieser Tugend. In der Linken hält sie als Friedenssymbol einen Lorbeerzweig. Ihre Attribute, Likatorenbündel und Waage, hat sie vor sich abgelegt.

In der Mitte, unter dem Bildnis des Landgrafen, ist ein Himmelsglobus in das Podest eingelassen. Ein gelbes Band, in dem sowohl Sternzeichen als auch -bilder als kleine Reliefs erscheinen²⁹, zieht sich über die schwarz-blaue Kugel, in der weiße Marmorsterne nicht identifizierbare Konstellationen wiedergeben.

Links neben dem Kamin steht Aurora, die rosenfingrige Morgenröte (Abb. 16). Als eine der jüngsten Figuren ist sie mit Sicherheit gezielt für diese Stelle gedacht, denn Aurora in bezug auf einen Herrscher symbolisiert die von ihm über sein Land gebrachte Erleuchtung durch Kunst und Wissenschaft. In diesem Sinne schuf schon Guido Reni die Aurora im Casino Rospigliosi-Palavicini in Rom (1613), dort vertreibt sie die Dunkelheit, gefolgt vom Lichtgott Phoebus-Apollo auf seinem Sonnenwagen. Durch den attributiven Charakter Auroras wird Landgraf Karl selbst zu Apollo als Förderer der Künste und Fürst eines neuen Zeitalters.

Rechts vom Kamin steht die schon 1698 geschaffene Merkur-Amor-Gruppe (Abb. 13), die sich in ihrer Plazierung bestens in die Herrscherikonographie einfügt: Merkur, Gott des Handels, paßt zum einen in das Gesamtkonzept, das Karl als Wohlstandsförderer präsentiert. Zum anderen darf man Amor nicht übersehen, der von Merkur ermahnt wird, keinen Unsinn mit seinen Liebespfeilen anzurichten. Auf Karl bezogen würde das bedeuten: Ein Herrscher soll sich nicht von Amor bzw. Emotionen beim Regieren (ver)leiten lassen. Warnungen vor irreführender Liebe, welche die Männer mit Blindheit schlägt, finden sich schon seit dem Mittelalter bei Orten der Regierungsausübung³⁰.

Das Kaminstück mit dem Bildnis des Landgrafen liest sich also wie folgt: Der Ruhm (Fama) des freigiebigen (Putto mit Füllhorn) Landgrafen basiert auf seiner gerechten Regierung (Justitia) sowie auf der Förderung der Wissenschaften und Künste (Minerva). Als Bringer eines neuen Zeitalters (Aurora) ließ er sich nie vom rechten Handel(n) abbringen (Merkur-Amor).

Das Programm um das Portrait der 1711 verstorbenen Landgräfin Maria Amalia (Abb. 10) wurde bisher mißverstanden. Die Deutung geht auf Schminkes Erklärung zurück, das Bildnis sei »von zwei Geniis gehalten, von der Liebe, dem Frieden und der mütterlichen Fürsorge aber umgeben«³¹. Mit dem »Frieden« meint er die über dem Bildnismedaillon schwebende, geflügelte Gestalt, die einen Lorbeerzweig trägt und eine Krone über den Kopf Maria Amalias hält. Die »mütterliche Fürsorge« soll die Frau in der rechten unteren Ecke sein, charakterisiert durch das Vogelnest in ihrem Schoß. Doch stellt sich hier die Frage, was die »Fürsorge« mit dem Liktorenbündel anfangen soll, auf das sie sich stützt? Und warum wurden ihr Vögel anstatt Kinder beigeordnet? Am undurchsichtigsten wird es bei der Personifikation der Liebe, die auf dem Podest unten links sitzt und mit weitausholender Geste eine Erdkugel mit ihrem Mantel umfängt. Eine Schutzmantelmadonna für den ganzen Globus? Und warum züngeln Flammen aus ihrem Haar?

Hätte man der Landgräfin Mütterlichkeit rühmen wollen, und sie hätte es mit ihren 15 Wochenbetten wahrhaftig verdient, warum nicht mit der bekannten und bequem zu identifizierenden Caritas? Der Verdacht auf eine Notlösung lag bei dem Programm nahe, weil es schwierig schien, für die Landgräfin ein glorifizierendes Thema zu finden. Bei der Betrachtung ihres Lebens sind auch keine darstellbaren Charakteristika zu entdecken: Die 1653 geborene Maria Amalia von Kurland war zuerst mit dem Bruder von Landgraf Karl, dem eigentlichen Erbprinzen Wilhelm VII. verlobt. Nach dessen frühem Tod übernahm Karl mit dem Herrschaftsanspruch auch die Verlobte seines Bruders, die als

gute Partie galt. Die aus politischen Gründen geschlossene Ehe wurde überaus glücklich, was unter solchen Umständen eher die Ausnahme war. Die Kurfürstin Sophie von Hannover pries die Landgräfin glücklich darüber, »daß Ew. Ld. allein von Ihro Ld. dem Landgrafen geliebt werden«³², der entgegen den zeitgenössischen Gepflogenheiten keine außerehelichen Beziehungen pflegte. Erst nach Maria Amalias Tod nahm er sich zwei Mätressen. Zwischen Karl und seiner Frau herrschte wegen der häufigen Abwesenheit des Landgrafen reger Briefkontakt, von dem nur die Briefe Karls erhalten sind, die mit ihren liebevollen Gefühlsbekundungen Aufschluß über die Emotionalität dieser Beziehung geben. Nach der Eheschließung im Jahre 1673 gebar die Landgräfin in rascher Folge 15 Kinder, bis sie 1696 bei einer Todgeburt fast ihr Leben verlor. Seitdem kränkelte sie, doch nie so stark, daß man mit ihrem Tod hätte rechnen müssen, der sie auf der Fahrt zu einem Kuraufenthalt 1711 völlig überraschend traf. Nach Klaute besaß sie »ungefärbte Gottesfurcht und alle anderen ihrer hohen Naissance gemäßen Tugenden, redete die französische Sprache fertig, zeigte sich leutselig, milde und gütig auch gegen die jüngeren Personen«. Sie hat »nebst Erlernung allerhand schöner und nützlicher Arbeit mit andächtiger Durchlesung der Bibel, fleißigem Gesang der Psalmen, welche sie insgesamt auswendig gewußt und allerhand geist- und weltlichen Büchern ihr Gemüt divertierte«³³. Auch Klaute, sonst nicht um Worte verlegen, ringt sichtlich um passende Formulierungen, um der Landgräfin in dem hier auszugsweise zitierten Nachruf gerecht zu werden. In ihrem Nachlaß fanden sich dann auch die genannten geistlichen Bücher, die weltliche Literatur zeugt von dem Bedürfnis nach leichter Zerstreuung³⁴.

Zurück zu ihrem Bildnis im Marmorbad: die Frauengestalt, welche die Erdkugel schützend unter ihren Mantel zu nehmen scheint, ist tatsächlich weniger mit Ver- als mit Enthüllen beschäftigt. Sie entblößt ihren nackten Körper – eine Allegorie der ans Licht drängenden Wahrheit, erhellt durch die Flämmchen auf ihrer Stirn. Dieses Motiv findet seinen Prototyp bei Berninis »Veritas«³⁵, deren enthüllter Körper durch die Sonnenscheibe in ihrem Haar »erleuchtet« wird³⁶. Monnot verwendet Berninis Vorbild gleich zweimal im Marmorbad, zum einen motivisch im Andromeda-Relief (Abb. 34), zum anderen ikonographisch bei der Personifikation der Wahrheit.

Die Benennung des geflügelten, halbwüchsigen Genius mit dem Lorbeerzweig in der Hand als »Frieden« bzw. »Pax« kann beibehalten werden, doch bedarf die sogenannte »Mütterlichkeit« am rechten Bildrand einer neuen Deutung. Ihr Liktorenbündel entspricht einer Justitia, bei der jedoch das Nest in ihrem Schoß keinen Sinn ergibt. Kombiniert man jedoch die bisher gefundenen Benennungen der Personifikationen als Veritas, Pax und Justitia, dann fehlt nur noch Misericordia zur kompletten Illustration des 84. Psalms, 11-12: »Misericordia et Veritas obviaverunt sibi. Justitia et Pax osculatae sunt. Veritas de Terra orta est et Justitia de coelo prospexit«. In diesem Sinne ist die weibliche Gestalt mit dem Nest und dem Liktorenbündel eine doppelt besetzte Allegorie, nämlich eine Misericordia-Justitia. Die ungewöhnliche Doppelbesetzung erklärt sich aus kompositorischen Gründen, denn das Kaminstück sollte als Pendant zum Bildnis des Landgrafen auch nur zwei Frauenfiguren auf dem

Sockel zeigen, jede weitere Gestalt hätte die Ausgewogenheit gesprengt. Doch nicht nur Misericordia-Justitia ist eine Doppelbesetzung, sondern auch die Wahrheit läßt sich durch ihre Geste des Milchspendens als eine zweideutige Allegorie, nämlich als Veritas-Misericordia benennen. Die Anordnung der Figuren entspricht im wesentlichen dem Psalm, so treten sich Misericordia und Veritas gegenüber, die Wahrheit ist der Erdkugel zugeordnet, allerdings schaut nicht Justitia, sondern Pax aus dem Himmel. Der Sinn dieses Programmes, in dem der Landgräfin keine attributiven Allegorien zur individuellen Charakterisierung, sondern ein bestimmter Psalm zugeordnet wird, erhellt sich erst im Vergleich mit Berninis Werken. Die sogenannten »Vier Töchter Gottes« – Veritas, Misericordia, Pax, Justitia – erscheinen bei Bernini mehrfach auf Grabdenkmälern³⁷. Als erstes sei sein Entwurf für den Sarkophag Pauls V. genannt, dessen Ecken während der Trauerfeierlichkeiten von den »Vier Töchtern Gottes« bewacht werden sollten³⁸. Veritas trug eine Sonnenscheibe auf dem Scheitel, vergleichbar ihrem Kasseler Pendant. Ein weiteres Mal griff Bernini das Thema in der Grabkapelle der Familie de Sylva in S. Isidoro in Rom auf³⁹. Die Attribute sind mit denen in Kassel weitgehend identisch: Pax mit dem Ölweig, Justitia mit dem Liktorbündel, Misericordia spendet Milch und Veritas wurde einst durch ihre Nacktheit charakterisiert, bis ihr ein metallenes Gewand angelegt wurde⁴⁰. Schon im Mittelalter gehörten die »Vier Töchter Gottes« zum Sepulkralprogramm, da sie als Richter über die menschliche Unvollkommenheit galten, aber auch als Tugenden, welche dem Menschen im Paradies zu eigen waren, die er aber nach dem Sündenfall verloren hat. Die »Vier Töchter Gottes« als Attribute einer Verstorbenen sollten verbildlichen, daß diese das Paradies wiedergefunden hat⁴¹. Es handelt sich um ein in römischer Bernini-Tradition verwurzelt Gedächtnis-Programm für die Verstorbene, oder, um es in ein klares Wort zu fassen, um ein Epitaph.

Die vollplastischen Figuren zu Seiten Maria Amalias führen in eine andere Bedeutungsebene: Venus und Paris sind ihre Begleiter (Abb. 24,25). Die Zuordnung der Liebesgöttin ist als barokkes Kompliment an die Landgräfin zu verstehen, wenn dieses auch nach Kay gegenteilig »als eine Schmeichelei betrachtet werden muß, für deren Geschmacklosigkeit Monnot nicht allein verantwortlich gemacht werden kann«⁴². Kay sah wahrscheinlich die üppige Maria Amalia zu sehr mit an späteren Schönheitsidealen orientierten Augen, als daß er Verständnis für das Frauenideal des Landgrafen hätte haben können. Paris, der den Apfel der schönsten Frau überreichen sollte, ist hier der Landgräfin näher als Venus. Es wirkt fast, als wolle er Maria Amalia den Preis zugestehen.

Die ungewöhnliche Kombination dieses profan-heidnischen Themas mit einem Epitaph und seiner christlichen Psalmenillustration verkörpert die Gedenkstätte für des Landgrafen Karl verstorbene Venus.

Die Erd- und die Himmelskugel

Ein Verbindungsglied zwischen den beiden Portraits stellen die Himmelskugel vor Landgraf Karl und die Erdkugel vor seiner Ehefrau dar. Die Erde, nicht nur Attribut der Wahrheit, sondern

auch der »bodenständigen« Landgräfin selbst, korrespondiert mit dem Himmel, der dem in »höheren«, wissenschaftlichen Sphären befindlichen Landgrafen beigeordnet ist.

Bei der Verteilung der Kontinente auf dem Globus war man auf einem beachtlich modernen Stand, denn Neuguinea erscheint von Australien abgetrennt, obwohl erst 1770 durch Cook der Beweis erbracht werden konnte, daß die beiden Landstücke nicht zusammenhängen, sondern durch die Torresstraße durchschnitten sind⁴³. Da mir keine korrigierenden Restaurierungsmaßnahmen an dem Globus bekannt sind, muß dem Bildhauer eine für seine Zeit sehr moderne bzw. fiktive Landkarte vorgelegen haben, denn die Theorie der Abtrennung Neuguineas von Australien bestand schon im 17. Jahrhundert.

Die Zuordnung des Himmelsglobus zu Landgraf Karl begründet sich vor allem mit seinem Interesse an der Astronomie, womit er sich seinen Vorgängern auf dem Landgrafenstuhl anschloß⁴⁴. Zeugnis dieser herrschaftlichen Leidenschaft legt noch heute die Sammlung astronomischer Instrumente in Kassel ab. Zahlreiche Himmelsgloben, zum Teil wertvolle Treibarbeiten mit Ziselierungen, Kartenwerke, Fernrohre und Meßgeräte fügen sich zu einem wissenschaftlichen Apparat zusammen⁴⁵. Karl hat allein drei Sternwarten eingerichtet, 1696 im Ottoneum, wo ein windgetriebener Aufzug den Besucher in das Observatorium beförderte, 1707 im Zwehrenturm mit drehbarer Kuppel und 1714 auf der Bellevue.

Die Skulpturen

Im folgenden soll die Frage nach dem Programm des Kasseler Marmorbades wie auch nach den Vorbildern der Skulpturen⁴⁶ gestellt werden.

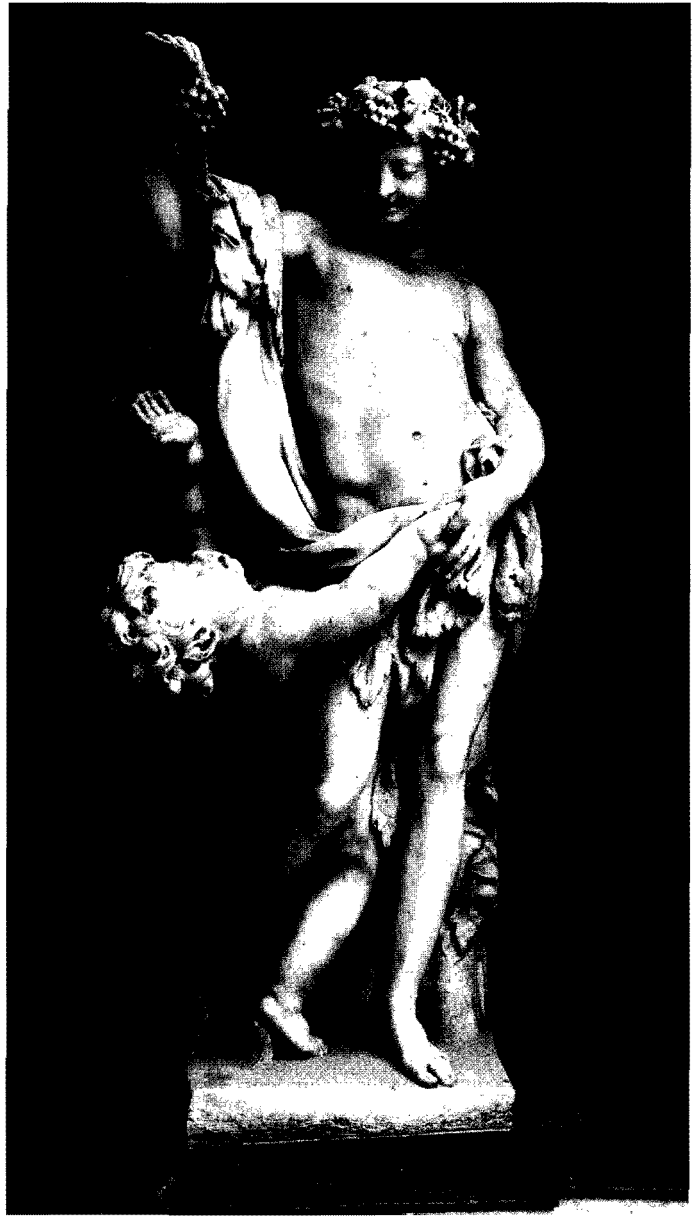
Die Ikonographie fand bisher keine Aufmerksamkeit in der Forschung, da man sich damit begnügte, den verschiedenen Objekten die Ovid-Zitate zuzuordnen, soweit passende gefunden werden konnten. Bei der Benennung der Szenen und Figuren hielt sich hartnäckig so mancher Fehler, der in den Publikationen als Kollektiv-Irrtum bestand, so blieb man bei der Benennung der »Aurora« als »Flora«⁴⁷ oder des »Triumphes der Galatea« als »Geburt der Venus«⁴⁸. Die meisten ikonographischen Fehler gehen auf die unreflektierte Benutzung von Schminkes Buch über Kassel aus dem Jahre 1787 zurück⁴⁹.

Monnots antike und barocke Vorbilder sollen dargelegt und von seinen eigenen Ideen abgegrenzt werden. Gattungsübergreifend zog er Gemälde und Skulpturen für seine malerischen Reliefs heran, während er für die Vollplastik meist entsprechende antike Vorbilder benutzte.

Tritt ein Besucher durch die in der Ostwand gelegene Tür ein, wird ihm die Funktion des Raumes als Bad (falls es jemals als solches genutzt wurde⁵⁰) unmißverständlich durch das zentral gelegene Becken verdeutlicht. Dem Besucher ist klar, daß er sich innerhalb einer Parkanlage in einem Badehaus befindet. In einer bestimmten Erwartungshaltung, gewissermaßen auf Flora und Amphitrite eingestellt, wird sich der Betrachter den Raum erschließen. Obwohl durch keine Regel festgelegt, wird er sich nach rechts wenden, wie es dem Westeuropäer durch heute noch bestehende Traditionen anerzogen ist⁵¹. Bestätigt wird diese



11 P.E. Monnot, Faun, Kassel, Marmorbad



12 P.E. Monnot, Bacchus, Kassel, Marmorbad

Annahme dadurch, daß der Betrachter bei seinem Rundgang durch das Bad zuerst dem ihm entgegblickenden Bildnis des Landgrafen begegnet und dann erst dessen Ehefrau, eine in der Hierarchie der Dargestellten sicher beabsichtigte Reihenfolge. Außerdem geht die Leserichtung des Reliefprogramms in der Kuppel über dem Becken gleichfalls gegen den Uhrzeigersinn.

Der Besucher erblickt beim Rundgang gegen den Uhrzeigersinn als erstes den Faun (Abb. 11). 1716 in Rom geschaffen, wie aus seiner Sockelinschrift hervorgeht, erfreute er sich als einziger auch in antibarocken Zeiten eines gewissen Ansehens⁵². Tatsächlich ist diese Figur in ihrer animalischen Ursprünglichkeit wesentlich zeitloser als die anderen zierlich-eleganten Marmor männer im Bad wie Apollo oder Merkur.

Der Faun schreitet weit aus, sein Gewicht lagert auf dem vorgestellten linken Fuß, während das rechte Spielbein zurückgesetzt

ist. Die rechte Schulter ist stark nach vorne gedreht und der linke Arm soweit zurückgenommen, daß er in der Vorderansicht nicht zu sehen ist. Der rechte, erhobene Arm überschneidet den Brustkorb. Der Faun hat ein Schaf mit den Hinterfüßen an einen Stock gebunden, den er auf der Schulter trägt, während das Tier hinter seinem Körper verschwindet, um mit dem Kopf in Hüfthöhe wieder zu erscheinen. Eben dort springt ein Hund empor, von dem linken Bein des Fauns überschritten. Er bellt das Schaf an und verfängt sich dabei mit dem Eckzahn in dem Schurz des Fauns. Hund und Schaf winden sich spiralförmig um den in sich selbst gedrehten Körper des Fauns, was dem Werk einen dynamischen und lebhaften Charakter verleiht. Die Leichtigkeit des tänzerischen Schreitens, wobei der Faun kaum den Boden zu berühren scheint, wird durch die sich nach oben entwickelnde Komposition betont.



13 P.E. Monnot, Merkur und Amor, Kassel, Marmorbad

Schon beim Faun fällt ein Charakteristikum Monnots auf: Wenn er bei rundansichtiger Skulptur aus statischen Gründen Stützen anbringen muß, dann gibt er ihnen gerne eine erzählerische Komponente, welche die Funktion der Stützelemente übernimmt und negiert. So verrät die springende Bewegung des Hundes nicht, daß auf ihm ein großer Teil des Gewichtes lastet, genau so wenig wie das von der Hüfte herabhängende Tuch, das gemeinsam mit dem Hund und den Grasbüscheln unter dessen Bauch die statisch labile Schrittstellung des Fauns stabilisiert.

Gegenüber steht in dem Zwischenraum der beiden Pfeiler Bacchus (Abb. 12), zusammen mit Leda 1692 als eine der frühesten Figuren gearbeitet. In eleganter Schrittstellung, mit ausschwingender Hüfte bewegt er sich nach rechts, dreht aber den Kopf in die entgegengesetzte Richtung. In seiner rechten erhobenen Hand hält Bacchus Weintrauben, viel zu hoch für den kleinen



14 Apollo Sauroctonos, Paris, Musée du Louvre • 15 Faun, Paris, Musée du Louvre

Faun, der mit zurückgelegtem Kopf und hochgerecktem Arm die Früchte zu erreichen versucht. Der kleine Faun, von Bacchus mit zwei Fingern an einer Hand gehalten, wird von dem Spielbein des Weingottes überschnitten, schmiegt sich in seine Kniekehle hinein und verdeckt dessen Hüfte mit seinem gut gepolsterten Arm. Bacchus ist durch die Weintrauben in seinem Haar sowie das Raubkatzenfell gekennzeichnet. Seine Gesichtszüge sind jung, fast noch kindlich. Der kleine Faun neben ihm ist wohl als Ampelos zu benennen, der Liebling des Bacchus auf Thrakien, der beim Traubepflücken zu Tode stürzte und an den Sternenhimmel versetzt wurde⁵³. Wie schon bei dem tanzenden Faun festgestellt, ist auch hier die durch Überschneidungen entstandene Mehrschichtigkeit kennzeichnend für Monnot.

Der Bildhauer kannte aus Rom Michelangelos trunkenen Bacchus⁵⁴, dessen kleiner Begleiter, ein Silen, an den Trauben nascht, die dem unsicheren Griff des Weingottes entgleiten. Monnot mag durch dieses Vorbild zu seiner Zweifigurengruppe inspiriert worden sein.

Rechts neben dem Portrait des Landgrafen ist der 1698 datierte Merkur zu sehen (Abb. 13), erkenntlich am geflügelten Helm, dem Attribut des Götterboten. Die Beine überkreuzt, die Hüfte ausgeschwungen, die linke Hand auf einen efeuumrankten Baumstumpf gestützt blickt er auf den halbwüchsigen Amor herab und hebt mahnend den (abgebrochenen) Zeigefinger, ohne sich von der zärtlichen Umarmung des Liebesgottes beeindruckten zu lassen. Seine warnende Geste gilt den Liebespfeilen, mit denen Amor so viel Verwirrung zu stiften vermag.

An der Gestalt des Merkur werden die von Monnot für seine männlichen Figuren bevorzugten antiken Vorbilder deutlich. Stellvertretend für den von ihm favorisierten praxitelischen Männer-



16 P.E. Monnot, Aurora, Kassel, Marmorbad

typ sei der Hermes mit dem kleinen Dionysos in Olympia, der Apollo Sauroctonos im Louvre (Abb. 14) oder der Merkur in den Uffizien (Abb. 22) genannt: kennzeichnend ist der labile Stand, die ausschwingende Hüfte, der schlanke, androgyne Körper und die gezierte Eleganz der Haltung. Das Standmotiv des Kasseler Merkur läßt sich gut mit dem eines kleinen Fauns im Louvre vergleichen (Abb. 15), beide Figuren stimmen in der überkreuzten Beinstellung und der herausgeschobenen Hüfte überein⁵⁵.

Links neben dem Landgrafenportrait erscheint Aurora (Abb. 16), die bisher als Flora bezeichnet wurde⁵⁶. Der Irrtum beruht auf dem Rosenschmuck in ihrem Haar und den Blumen, die sie verstreut, doch welchen Sinn besäße bei einer Flora die Fackel als Attribut? Bei Aurora hingegen, der Morgenröte, symbolisiert sie das anbrechende Licht des Tages. Die Benennung wird unterstrichen durch den Morgenstern, der als Scheitelschmuck



17 Diana, Paris, Musée du Louvre

erscheint. Die Skulptur ist nicht datiert, aber zusammen mit Minerva wurde sie wahrscheinlich nach Monnots Rückkehr 1729 in Rom geschaffen.

Rechts neben Auroras Füßen ist unter ihrem Gewand der Kopf ihres Sohnes Zephir zu erkennen, der laue Westwind. Das durch den Wind von unten aufgeblähte Gewand wie auch die kaum den Boden berührenden Füße lassen sie schwebend erscheinen. Der Körper bewegt sich leicht nach links, doch ist ihr Kopf nach rechts gedreht, um den aus ihrer Hand fallenden Blumen nachzuschauen. Auch in diesem Werk hat Monnot die Stützfunktionen geschickt kaschiert, so wird der erhobene Arm durch das aufgeblähte Gewand unterfangen, während Zephirs Kopf die gesamte Figur stabilisiert.

Auroras Vorbild, die antike Figur der jagenden Diana, muß Monnot während seiner Arbeitszeit in Paris und Versailles kennengelernt haben (Abb. 17). Statt zu den Pfeilen im Köcher zu greifen, verstreut Aurora Blumen, doch beide Frauenfiguren folgen mit dem Blick der Bewegung ihrer Hand. Die Statue der jagenden Diana, deren Vorbild Praxiteles zugeschrieben wurde, ist in Frankreich erstmals 1586 in Fontainebleau überliefert, 1602 wurde sie nach Paris in die Salle d'Antiques des Louvre gebracht. Unter Ludwig XIV. stand sie in der Grande Gallerie in Versailles, wo sie den Künstlern als ein oft zitiertes Vorbild zugänglich war⁵⁷.

In der äußeren Nordecke des Marmorbades befindet sich die 1692 datierte Leda (Abb. 18). Der Göttervater Jupiter in Gestalt eines Schwanes drängt gemeinsam mit Amor an sie heran. Leda hält die Augen genießerisch unter den Liebkosungen des Schwanes geschlossen, ihre linke Hand berührt zart dessen Flügelspitze, während die rechte das Gefieder streichelt. Amor wirkt in jeder Beziehung hilfreich bei der Verführung mit, denn er scheint den recht kleinen Schwan zu Leda hochzuheben und schiebt sein



18 P.E. Monnot, Leda, Kassel, Marmorbad

Bein zwischen den Unterschenkel der keineswegs Widerstrebenden, eine durchaus anzüglich zu verstehende Geste als Vorbereitung auf das Liebesspiel des Göttervaters.

Ein Vergleich mit Leonardos »Leda« verdeutlicht, daß sich Monnot nicht nur innerhalb der Gattung orientierte, sondern auch Vorbilder aus der Malerei oder Reliefs in die runde Plastik übersetzte. Leonardos »Leda« ist nur in Kopien überliefert, das Original schuf er um 1510/15. Zu vergleichen sind zum einen Kopf- und Armhaltung nach dem Prinzip der sogenannten »Figura serpentinata«, zum anderen das leonardeske Gesicht mit der wie verschleiert wirkenden Physiognomie. Doch wirkt der Schwan in Leonardos Gemälde durch seine mächtige Größe wesentlich göttlicher als der schwächliche Kassel-Vogel, der nur mit Mühe und Amors Hilfe an Leda heranzieht.

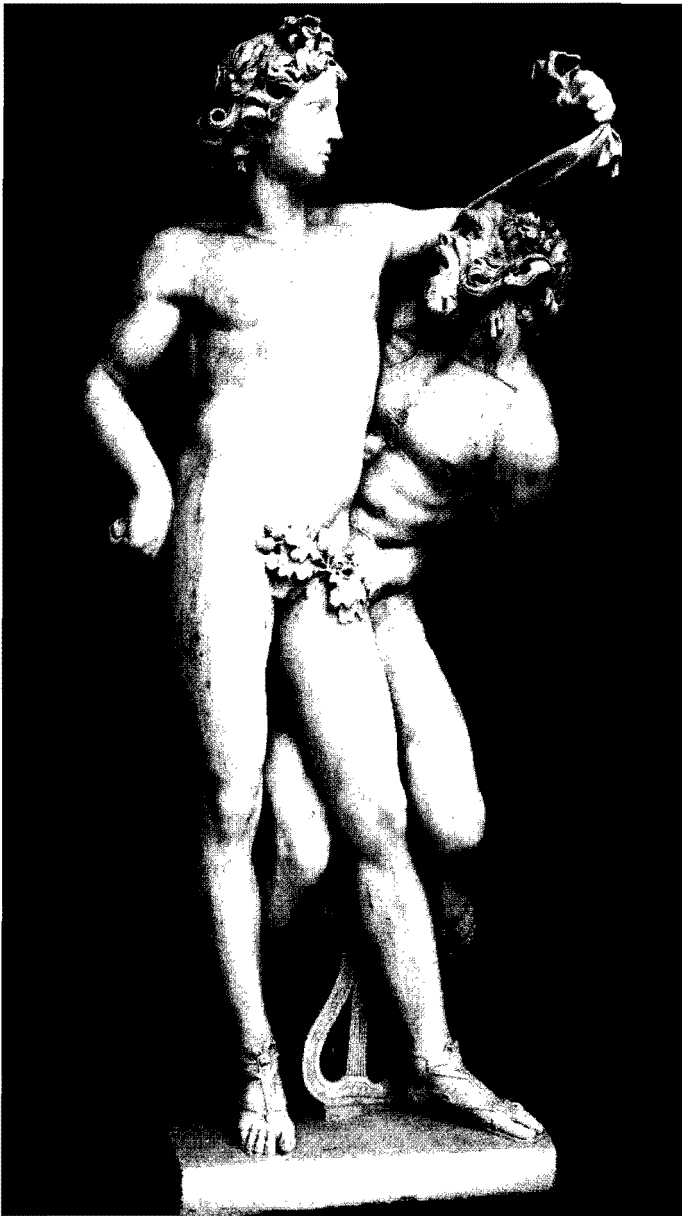
Die technische Bewältigung der Stützenfrage ist mit einem von Leda Gewand verhängten Baumstumpf links hinter der Figur gelöst. Der Schwan scheint von Amor getragen zu werden, der spielerisch auf einem Bein steht und dessen Körpergewicht negiert ist, weil er auf einem sehr dünnen Ast zu sitzen scheint. Tatsächlich wird ein großer Teil der Marmormasse durch Leda links Bein aufgefangen, das nur mit der Fußspitze aufsetzt und lediglich an der Ferse von einer Stütze zusätzlich stabilisiert wird.

Ovid (Metamorphosen 6, 109) erwähnt Leda mit nur einem Satz, der das Wissen um die Geschichte schon voraussetzt. Der komplizierte, in verschiedenen sich widersprechenden Varianten überlieferte Mythos von Leda war für die Künstler nicht von Interesse. Das einzige, was durch die Jahrhunderte faszinierte, war die Liebchaft des Jupiters in der Gestalt des Schwanes, zu deren Darstellung man keine speziellen Quellenstudien, sondern nur eine mythologische Allgemeinbildung benötigte.

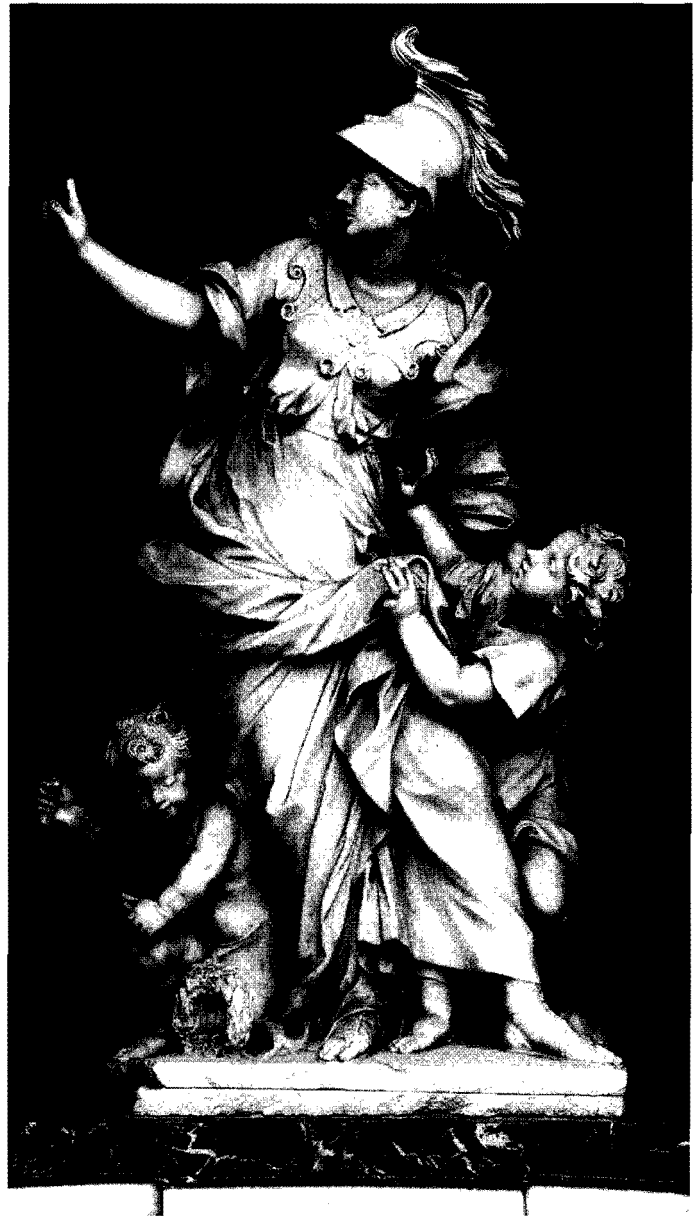
Gegenüber von Leda, im Zwischenraum des inneren Doppelpfeilers, befindet sich die Gruppe des 1698 vollendeten Apollo mit Marsyas (Abb. 19), die mit der erst 30 Jahre später in Rom gearbeiteten Minerva (Abb. 20) in der folgenden Pfeilernische eine erzählerische Einheit bildet. Die Geschichte des Marsyas wird in Ovids Metamorphosen (6,383ff.) so verkürzt erzählt, daß der gesamte Zusammenhang nur mit entsprechender Vorkenntnis verstanden wird. Die Geschichte erschließt sich erst durch die Kenntnis von Ovids Fasti (6, 697-709) und Hygins Fabulae (165)⁵⁸.

Apollo steht stabil auf beiden Beinen frontal dem Betrachter zugewandt mit der für Monnot typischen, praxitelisch ausgeschwungenen Hüfte, auf die er seine rechte Hand stützt. Hinter der Hüfte hält er ein Messer verborgen, mit dem er dem Satyr Marsyas die Haut angeschnitten hat. Dieser steht halb vom Körper des Gottes verdeckt und windet sich unter dessen linkem Arm hindurch, um mit schmerzverzerrtem Gesicht zu ihm aufzublicken. Füße und Hände sind an den Baumstumpf gefesselt. Mit der erhobenen Hand hält Apollo die Hautstreifen, die er von der Schulterpartie gezogen hat. Die Lyra, gleichzeitig Attribut und Streitobjekt, liegt zwischen den Füßen des Gottes, die Flöte hängt am Baumstumpf. Die Figuren stehen in zwei Ebenen hintereinander, doch sind sie in der Beinpartie sowie durch die Vorwärtsbewegung des Marsyas miteinander verschränkt. Monnot kam es hier vor allem auf die Konfrontation zweier völlig verschiedener Typen an: Der schöne Gott und der häßliche Satyr, schlank und gedrungen, aufgerichtet und zusammengesunken, kultiviert und animalisch, Sieger und Verlierer. Die Absicht des Künstlers ist es, die gegensätzlichen Charaktere durch ihre Gegenüberstellung zu betonen und gar ins Extreme zu steigern. Am deutlichsten wird dies in der Kontrastierung der einander zugewandten Gesichter.

Zwischen den nächsten beiden Pfeilern folgt Minerva (Abb. 20), gekennzeichnet durch Helm und Ägis. Lebhaft nimmt sie durch die Ausrichtung ihrer Körperbewegung Anteil an dem Geschehen zu ihrer Rechten. Unter dem antikisierenden Gewand ist der Körper ähnlich geschwungen wie bei Apollo, Bacchus (Abb. 12) und Narzissus (Abb. 21). Ihre Physiognomie hat wenig gemeinsam mit den rundlichen, ins puppenhafte tendierenden Frauengesichtern, wie sie Monnot sonst gestaltete. Sie erin-



19 P.E. Monnot, Apollo und Marsyas, Kassel, Marmorbad



20 P.E. Monnot, Minerva, Kassel, Marmorbad

nert mit ihrer spitzen Nase an Aurora, was die beiden Skulpturen als Spätwerk des alten Monnots charakterisieren könnte. Vielleicht muß sogar ein anderer Bildhauer als Schöpfer in Erwägung gezogen werden.

Zu Minervas Füßen meißelt ein Kind an einen Lorbeerkranz. Diese Allegorie der Kunst bzw. konkret der Bildhauerei lag dem Meister sicher am nächsten darzustellen. Minerva erhebt den Zeigefinger, eine Geste, die dem Satyr zu ihrer Rechten gilt, der besser nicht nach der von ihr verworfenen Flöte gegriffen hätte. Gleichzeitig wendet sie sich nach links und scheint ein Kind trösten zu wollen, das als Allegorie der Wissenschaft bezeichnet wurde⁵⁹, doch da jedes Attribut fehlt, handelt es sich vielmehr um ein belebendes oder handlungsunterstützendes Element, das die zürnende Göttin zurückzuhalten versucht – der kleine Begleiter ist eine Erfindung Monnots und nicht durch die antiken Quel-

len zu begründen. In einem Vertrag von 1720, in dem Monnot alle Figuren benennt und beschreibt, erwähnt er den Namen des Satyrs nicht, sondern umschreibt die Gruppe als »eine Figur des Apollos mit einem Satyr, der gefesselt ist, um gezüchtigt zu werden«⁶⁰.

Gegenüber Minerva steht der 1712 datierte Narzissus (Abb. 21), wieder mit dem für Monnots Männerfiguren typischen Körperschwung und einer ausbogenen Hüfte. Die Beine überkreuzt, den rechten Arm aufgestützt, blickt er mit leicht gesenktem Haupt in sein imaginäres Spiegelbild, um sich in seine eigene Schönheit zu verlieben (Ovids, Metamorphosen 3, 344-510).

Monnot verzichtet auf die Darstellung des Spiegels als Handlungselement beziehungsweise der Wasserfläche, in der Narzissus sich selbst bewundert. Beim Betrachter wird die Kenntnis der Geschichte vorausgesetzt. Nur so ist er in der Lage, die Figur in



21 P.E. Monnot, Narzissus, Kassel, Marmorbad

Gedanken zu ergänzen und zu verstehen. Da sich Narzissus tatsächlich in einem Bad befindet, ist das nicht dargestellte Wasser leicht zu assoziieren. Monnot versucht, die Skulptur mit der sie umgebenden Realität zu verknüpfen. Die geöffneten Handflächen des Narzissus, die erhobene Rechte und sein schönes Gesicht geben sein Entzücken über sich selbst wieder. Erfolglos bemüht sich Amor, ihn wegzuziehen, denn der kleine Liebesgott will ihn auf die Nymphen aufmerksam machen, die links im Relief mit dem Nymphenbad (Abb. 37) folgen. Doch obwohl er ihm gleich den Schurz von den Lenden reißen wird, kann er keinen Erfolg verbuchen. Den inhaltlichen Zusammenhang zwischen der Skulptur und dem Relief hat Monnot in dem Vertrag von 1720 definiert, wo er Cupido erwähnt, der sich ärgert, weil Narzissus sich nicht zu den Nymphen gesellen wollte⁶¹. In diesem Zusammenhang soll der Betrachter auch an die hoffnungslos in



22 Merkur, Florenz, Uffizien • 23 Faun, Rom, Kapitolinische Museen

Narzissus verliebte Nymphe Echo denken, die sich aus Verzweiflung über die unerwiderten Gefühle in einen Fels verwandelt, der die ihm zugerufenen Worte nachspricht (Ovid, Metamorphosen 3, 356ff; 493ff).

Narzissus erscheint wie eine nur leicht abgewandelte Version des Merkur (Abb. 13), entsprechend läßt er sich auf die selben Vorbilder zurückführen, nämlich den Faun im Louvre (Abb. 15) und den Merkur in den Uffizien (Abb. 22). Für die Haltung des Oberkörpers läßt sich auch der Faun im Kapitolinischen Museum heranziehen (Abb. 23), der wahrscheinlich erstmals 1572 im Inventar der Familie d'Este erschien.

Die nächste Figurengruppe zur rechten Seite des Landgräfinnen-Portraits stellt Venus und Amor dar (Abb. 24), zur linken folgt Paris mit dem Apfel (Abb. 25). Die Geschichte des Parisurteils ließe sich mit den kargen Andeutungen in den Metamorphosen Ovids nicht erschließen, da müßte der Betrachter schon mit der Ilias vertraut sein.

Infolge der Einpassung in die Ecken neben dem Kamin wenden sich Paris und Venus eher voneinander ab als daß sie räumlichen Bezug aufeinander nehmen würden. Monnot selbst läßt keinen Zweifel an der Zusammengehörigkeit von Venus und Paris offen. Er beschreibt im Vertrag von 1720 »eine Figur der Venus zusammen mit Cupido, der einen Pfeil auf Paris geschossen hat«⁶².

Venus, durch Amor und den Delphin gekennzeichnet, schreitet nach rechts, blickt aber zu Paris zurück. Sie greift nach Amor, als



24 P.E. Monnot, Venus, Kassel, Marmorbad

wolle sie ihm nach vollbrachter Tat Einhalt gebieten. Ein Stück ihres voluminösen Mantels bedeckt ihren Schoß. Die Haare sind zu einer Schleife über der Stirn gebunden, eigentlich die Frisur von Apollo. Doch nicht nur ihre durch beigesteckte Blüten feminisierte Frisur läßt sich auf ein männliches Vorbild zurückführen. Auch die gemessene Beinhaltung erweist sich als weniger geziert (und in traditioneller Sicht als weniger weiblich) als die des Merkur, Paris, Narzissus, Bacchus und Apollo, denn die weiblichste aller Göttinnen steht im klassischen Kontrapost auf polykletisch anmutenden Männerbeinen⁶³. In Proportion und Inkarnat ihrem Geschlecht angepaßt, können sie dennoch ihre Herkunft nicht leugnen. Antike Skulpturen des schreitenden Apollo, als Beispiel sei der Vatikanische genannt, verdeutlichen den Weg über eine Geschlechtsumwandlung vom Original zur Neubildung⁶⁴. Der Apollo wurde in Kassel ein weiteres Mal von



25 P.E. Monnot, Paris, Kassel, Marmorbad

Johann Georg Kötschau als Vorbild für eine Skulptur am Bowlinggreen im Orangeriepark aufgegriffen⁶⁵.

Der Amor muß Monnot, der stets um die Schwerelosigkeit seiner Bildwerke bemüht war, besonders fasziniert haben. Von vorne betrachtet wirkt die kleine Figur wie schwebend oder fliegend. Erst in der Seitenansicht erschließt sich, daß sie von der Hand der Venus gestützt wird und außerdem auf dem Delphinschwanz sitzt. Für Amor läßt sich ein konkretes Vorbild benennen: »Der Triumph des Glaubens über das Heidentum« (Abb. 26), 1695-99 von Jean-Baptiste Théodon für die Kapelle des Hl. Ignaz in Il Gesù in Rom gearbeitet⁶⁶. Monnot kannte diese Figur, da er gleichzeitig in der selben Kapelle zwei Marmorengel schuf⁶⁷. Im Gesù fliegt der kleine Engel neben der verschleierte Allegorie des Glaubens und schleudert Blitzbündel gegen die zusammenbrechende Häresie. Die Körperhaltung bleibt bei Mon-

26 Jean-Baptiste Théodon, Der Sieg des Glaubens über das Heidentum, Rom, Il Gesù



27 Meleager, Rom, Vatikanische Museen • 28 Camillo Rusconi, Justitia, Rom, S. Ignazio



29 P.E. Monnot, Latona, Kassel, Marmorbad

nots Amor identisch, nur wurde die Bewaffnung in Pfeil und Bogen abgeändert. Der voluminöse Mantel von Venus dient nicht nur als Hintergrundfolie, sondern auch zur Stabilisierung ihrer Figur.

Es muß wohl kaum erwähnt werden, daß Paris den praxitelischen Hüftschwung besitzt (Abb. 25). In der linken gesenkten Hand hält er seinen Hirtenstab, in der rechten, zierlich mit Daumen und Zeigefinger gefaßt, den für Venus bestimmten goldenen Apfel⁶⁸. Auf Monnots gründliches Antikenstudium verweist der antoninische Kopftyp, über dem sich eine kühne Locke in Form einer hellenistischen Anastole⁶⁹ wölbt. Als Vorbild für Paris kann eine antike Meleagerskulptur (Abb. 27) herangezogen werden, die im 17. Jahrhundert als eine der besten antiken Werke galt und sich als Kopie in zahlreichen Gärten, z. B. in Marly fand⁷⁰. Außer der Körperhaltung wurde noch der neben Melea-

ger sitzende Hund übernommen, den Monnot extra im Vertrag von 1720 erwähnt⁷¹. Monnot hat zwar die Haltung, den hechelnd erhobenen Kopf und das Halsband kopiert, aber dem Hund durch die bessere Oberflächenbehandlung und die erhobene Pfote mehr Leben verliehen.

In der folgenden Nische ist Latona plaziert (Abb. 29), deren Geschichte ausführlich in Ovids Metamorphosen (6, 317-382) geschildert wird. Mit erhobener linker Hand und zum Himmel gerichtetem Blick erscheint Latona im Moment ihres Flehens, obgleich ihr Wunsch nach einer Bestrafung ihrer Peiniger schon erfüllt ist; die zu Fröschen verwandelten Bauern tummeln sich zu ihren Füßen. Latonas Zwillinge Apollo und Diana, an der Stirn durch Sonne und Mond gekennzeichnet, klammern sich verängstigt an die Beine der Mutter und werfen skeptische Blicke auf die Frösche, von denen einer schwimmt und ein anderer über die



30 P.E. Monnot, Bacchantin, Kassel, Marmorbad

Kante der Plinthe klettert. Der Junge hat sein Vorbild wahrscheinlich in einem der »Justitia« beigefügten Putto (Abb. 28) von Camillo Rusconi in S. Ignazio in Rom (1685-86)⁷². Monnot kannte Rusconi von der gemeinsamen Arbeit in Il Gesù an der Kapelle des Hl. Ignaz.

Die Skulptur der Latona scheint eine eigene Erfindung von Monnot zu sein, vergleichbar ist lediglich die flehende Gebärde der Latona in Versailles. Es sei jedoch auf das »nasse Gewand« im Bereich von Bauch und Brust hingewiesen, eine Eigentümlichkeit der hellenistischen Plastik, bei der ein hauchdünner Stoff den Körper nachzeichnet. Dieses stilistische Element findet sich selten in der barocken Plastik, bei der Gewänder lieber als eigenständiges Gestaltungselement zur Dramatisierung oder Verhüllung benutzt wurden.

Zwischen den Pfeilern gegenüber von Latona steht eine 1716 entstandene, tanzende Bacchantin (Abb. 30), die Monnot in seinem Vertrag detailliert beschreibt: »Une figure d'une Bacchante riante, jouant avec un instrument antique, feint de danser, et posée sur le pointe d'un pied, ornée de plusieurs choses et (de) draperie volante«⁷³. Die ausführliche Beschreibung legt die Vermutung nahe, Monnot habe dieser Figur eine besondere Bedeutung beigemessen, vielleicht sah er sie als sein persönliches Meisterstück im Marmorbad an. Tatsächlich ist sie ein selbständiges Werk, das ohne einen nachweisbaren Einfluß von Vorbildern entstanden sein muß. Das »antike Instrument« ist eine Triangel, die sie mit der rechten Hand schlägt. Der heute abgebrochene Kopf der Figur ist in alten Photographien noch zu sehen. Um die Stirn war ein Kranz aus Trauben gelegt, weitere Weinreben ranken sich um die Stütze zu ihrer rechten Seite.

Die Reliefs

Während die bisher betrachteten Skulpturen individuell datiert sind, tragen sämtliche Reliefs die Jahreszahl »1720«, was kaum bedeuten kann, daß sie alle in einem Jahr geschaffen wurden. Holtmeyer geht wohl richtig in der Annahme, daß sich die Anfertigung über Jahre erstreckte. Die Reliefs sollen hier in der selben Reihenfolge betrachtet werden wie die Skulpturen: Am Eingang beginnend gegen den Uhrzeigersinn.

Das erste Relief rechts neben der Tür (Abb. 31) erzählt die Geschichte von Europa und dem Stier (Metamorphosen 2, 845ff.). Wie von Ovid beschrieben, spielt die Szene am Strand, gekennzeichnet durch Wellen und Muscheln. Europa sitzt auf dem Rücken des freundlich wirkenden Stieres, eine vor ihr kniende Begleiterin reicht ihr Blumen aus einem Korb und ein weiteres Mädchen trägt eine Girlande, deren anderes Ende der Stier im Maul hält. Zwei weitere Begleiterinnen mit Sträußen und Girlanden erscheinen hinter Europa. Typisch für Monnot ist die malerische Behandlung des Reliefs – Berge, Wasser und Wolken erzeugen Räumlichkeit, die Figuren sind in mehreren Ebenen gestaffelt und es finden sich für Reliefs gewagte Verkürzungen. All diese Komponenten tragen zu einer beachtlichen Tiefensuggestion bei – Monnots Reliefs wirken wie monochrome Gemälde⁷⁴.

Das folgende Relief (Abb. 32) rechts vom Portrait des Landgrafen erzählt die Entdeckung von Kallistos Schwangerschaft (Ovid, Metamorphosen 2, 409-506). Im Vordergrund links sitzt Diana auf einem Felsen unter einem als Hoheitszeichen der Göttin zu verstehenden Velum. Mit dem linken Zeigefinger weist Diana hinter sich, quasi außerhalb des Rahmens. Mit dieser Geste verstößt sie Kallisto, die von drei Nymphen vorgeführt wird. Die Schwangere steht etwas unsicher, das Tuch, mit dem sie ihren Zustand verbergen wollte, ist ihr vom gerundeten Bauch gerutscht. Eine Nymphe kniet zwischen ihr und Diana, legt eine Hand auf Kallistos Leib und verweist mit der anderen auf dessen Rundung. Eine zweite Nymphe hält ihre willenlos herabhängende Hand und ermahnt sie mit erhobenem Zeigefinger. Die dritte packt Kallisto von hinten, stemmt das Knie gegen deren Beine, um sie vorwärts zu schieben, lächelt schadenfroh dem Betrachter zu und nimmt die Brustwarze der Schwangeren zwischen Daumen und Zeigefinger.



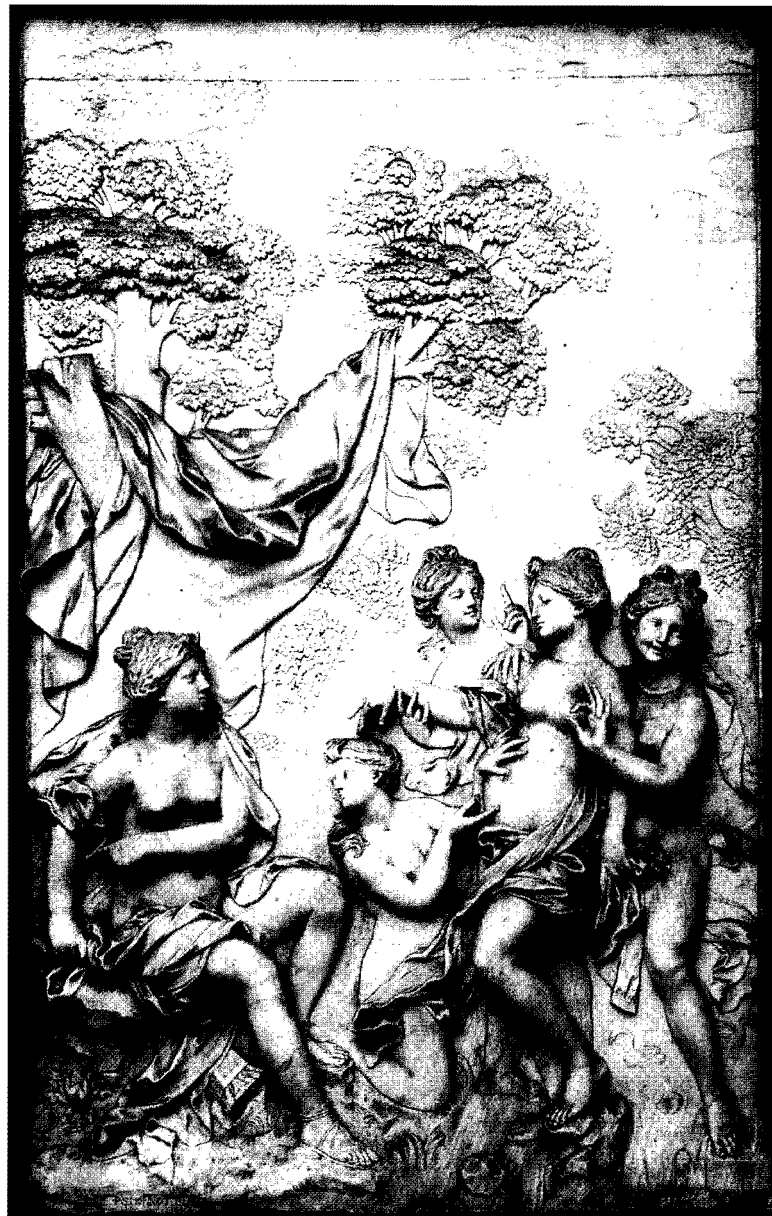
Diese Geste findet sich in vergleichbarer Form in einem Gemälde aus der Schule von Fontainebleau (Abb. 33)⁷⁵. Die beiden unbedeckten Frauen in der Badewanne, von denen eine der anderen vorsichtig mit dem Daumen und Zeigefinger an die Brustwarze greift, werden als Gabrielle d'Estrée und eine Freundin oder eine ihrer Schwestern benannt. Die Geste, vom heutigen Betrachter meist als erotische Zärtlichkeit empfunden, wird besser als Hinweis auf eine Schwangerschaft von Gabrielle, der Geliebten Heinrichs IV., interpretiert. Diese Deutung bestätigt sich im Vergleich mit dem Kasseler Relief, in dem die Schwangerschaft der Dargestellten ohne jeden Zweifel sichtbar gemacht wird, was bei Gabrielle nicht der Fall ist. Das vorsichtige Zusammenpressen der Brustwarze läßt sich durch die sichtbare Veränderung der Brust während der Schwangerschaft und durch das vorzeitige Austreten von Milch erklären.

Ungewöhnlich ist die unverhüllte Darstellung einer im Profil gezeigten, stehenden, schwangeren Frau. Selbst bei dem Kallisto-

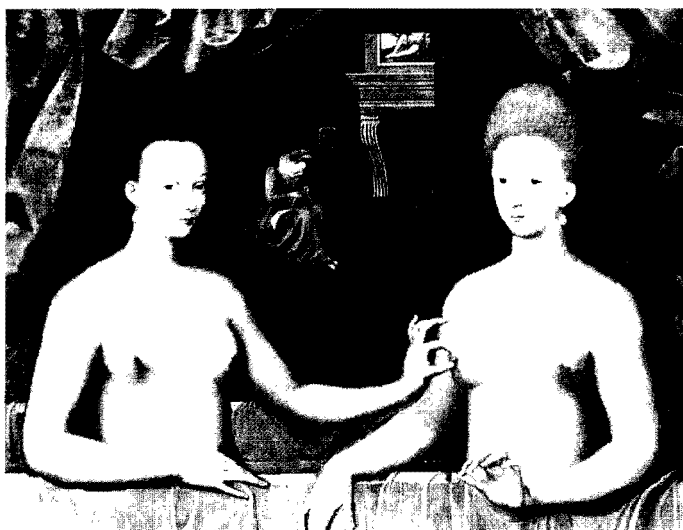
Thema wird der pralle Bauch häufig durch entsprechende Posen oder Tücher verunklärt. Meistens wird die Nymphe nur mit der Andeutung eines gerundeten Leibes dargestellt, nicht aber im fortgeschrittenen Stadium. Da das weibliche Schönheitsideal vergangener Zeiten mollige Bäuche und Hüften verlangte, unterscheidet sich Kallisto in vielen Kunstwerken kaum von ihren jungfräulichen Begleiterinnen.

Sowohl im bürgerlichen als auch im adligen Alltagsleben mußte eine Schwangerschaft so lange wie möglich verborgen werden. Zwar waren viele Kinder erwünscht, aber der runde Leib war zugleich eine unübersehbare Folge der vorausgegangenen »Sünde«. Statt eines Umstandskleides, das den Zustand sofort preisgegeben hätte, trugen die Frauen ihre Alltagsmode und schnürten allmählich das Mieder weiter. Noch bis in unser Jahrhundert mußten Frauen nach der Geburt »ausgesegnet« werden, um die Kirche wieder betreten zu können. Die Darstellung schwangerer Frauen war unschicklich, daß es überhaupt welche

32 P.E. Monnot, Diana und Kallisto, Kassel, Marmorbad



33 Schule von Fontainebleau, Gabrielle d'Estrée, Musée National du Louvre



gibt, ist der sakrosankten Schwangerschaft Mariens zu verdanken. Die Themen der Visitatio oder besonders der (sehr seltenen) aus einem erzählerischen Zusammenhang isolierten, schwangeren Maria⁷⁶ lassen gelegentlich gerundete, aber natürlich bekleidete Bäuche erkennen.

Nun wird die Ungewöhnlichkeit von Monnots Darstellung der Kallisto deutlich. Leider sind dazu keine Reaktionen von Zeitgenossen überliefert, doch haben sie vielleicht denen des 19. Jahrhunderts geglichen: »Wenn man seinen Figuren den Ausdruck auch nicht absprechen kann, so fehlt es denselben doch an Grazie und Würde. Die arme Kallisto kommt am schlechtesten weg«⁷⁷.

Tatsächlich ist dieses Relief eines der besten des Marmorbades, auch durch die Raffinesse der bildhauerischen Arbeit und wegen der ausgewogenen Komposition. Die Gegenüberstellung der raumfüllenden Diana mit der in sich geschlossenen Gruppe der vier Nymphen, der das halbe Bildfeld einnehmende Baum



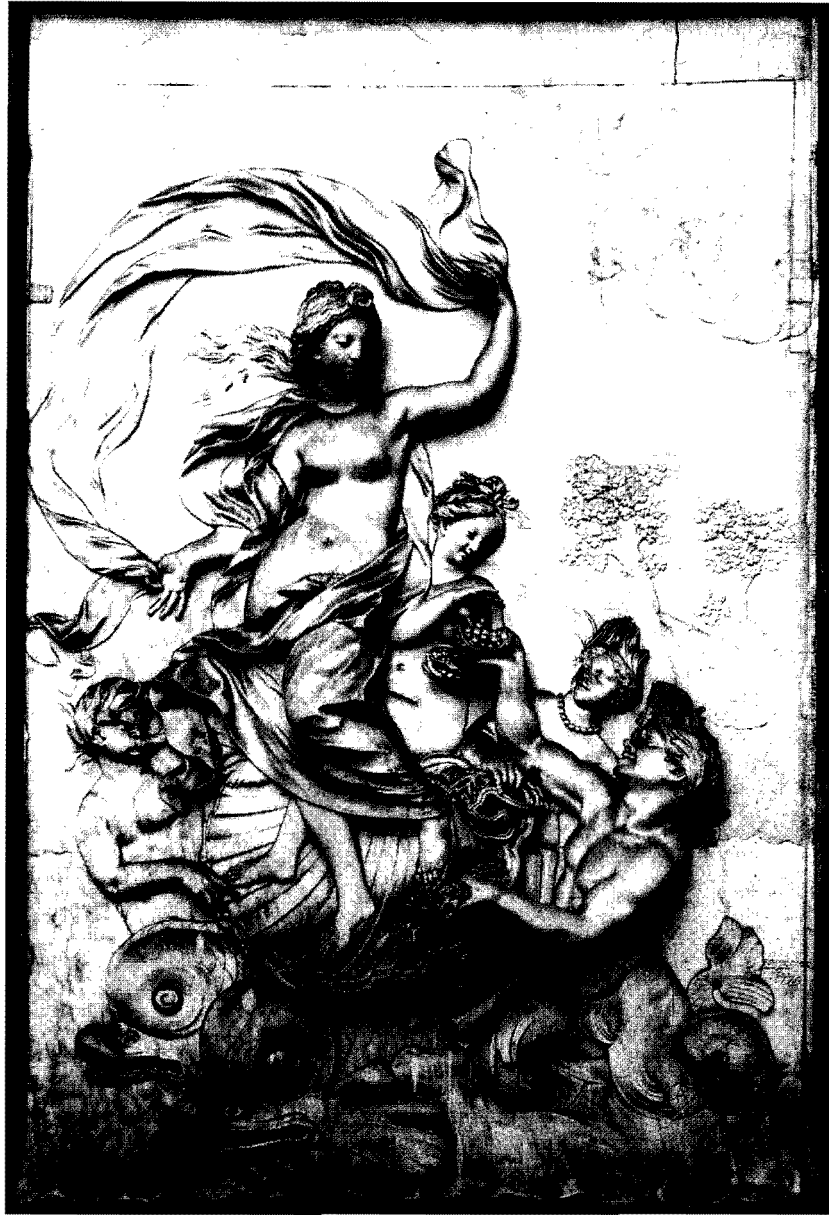
und der als Flachrelief angedeutete Hintergrund machen die Qualität des Marmorgemäldes aus. Eine Pointe könnten die Schwäne im Bildhintergrund sein, denn keine Frau war vor den Erscheinungsformen des lüsternen Göttervaters sicher, der Leda in Gestalt des Wasservogels verführte. Daß einer der beiden Schwäne ausgerechnet zwischen den gespreizten Beinen der rechten, doch recht boshaften Nymphe erscheint, vermittelt die Botschaft: »Hochmut kommt vor dem Fall«.

Das nächste Relief (Abb. 34) links vom Portrait des Landgrafen handelt von der Befreiung Andromedas durch Perseus (Ovid, *Metamorphosen* 4, 670ff.). Fast in der Bildmitte sitzt Andromeda auf dem Felsen. Während Amor die Kette von ihrer rechten Hand löst, ist die linke noch über ihrem Kopf an den Felsen gekettet. Der Fels wird vom Meer umspült, in dem das tote Seeungeheuer treibt. Perseus löst Andromedas Fessel, während er sie am Oberschenkel festhält, als ob er befürchtet, daß die von den Ketten Befreite vom feuchten Felsen ins Meer rutschen würde.

Bei der instabil sitzenden Andromeda handelt es sich um eine seitenverkehrte Variante von Berninis »Veritas« in der Galleria Borghese in Rom. Rechts im Hintergrund erscheinen ihre Eltern Cassiope und Cepheus. Das Erkennungszeichen des Perseus, das Haupt der Gorgo Medusa, liegt in Form eines Schildemblems halb von seinem Schurz verdeckt auf dem Boden.

Als nächstes Relief folgt die als »Geburt der Venus« bezeichnete Platte (Abb. 35). Eine Frau wird auf einem von Delphinen gezogenen Muschelwagen mit seitlich befestigten, kleinen Schauflerrädern über das Meer gezogen. Mit beiden Händen hält sie ein Velum über ihrem Kopf. Ihre Begleitung setzt sich aus zwei Tritonen und zwei Nejaden zusammen, die Perlen und Korallen sammeln bzw. auf einem Horn spielen. Die Tritonen erinnern an Berninis Brunnenfigur auf der Piazza Barberini in Rom.

Bei der Benennung des Reliefs als »Geburt der Venus« handelt es sich wie bei Flora alias Aurora um einen durch die gesamte Literatur gepflegten Irrtum. Zwar gleitet die schaumgeborene



Venus auf einer Muschel an den Strand, doch wird einzig Galatea auf einem Wagen von zwei Delphinen über das Meer gezogen. Von den Quellen, die diese Szene beschreiben, sei Poliziano (Stanze I, 118) zitiert. »Duo formosi delfini un carro tirano / sovr'esso è Galatea che 'l fren corregge / e quei notando parimenti spirano / ruotasi attorno più lasciva gregge«⁷⁸ Die Antiken Quellen Hesiod (Theog. 250), Homer (II, 18, 45) und Apollodor (1, 11) führen in dieser Frage nicht weiter, da sie Galatea als eine von vielen Nymphen ohne erzählerischen Zusammenhang nennen. Ovid erzählt lediglich die Liebesgeschichte zwischen Galatea und Acis (Metamorphosen 13, 738ff), die durch den eifersüchtigen Polyphem ein blutiges Ende nahm – kein Wort vom Triumph der Galatea. Doch braucht man gar nicht in den Textquellen nach der Herkunft des Themas zu suchen, denn Monnot hat sich von Raffaels berühmten und in zahllosen Graphiken verbreiteten Fresko des gleichen Themas in der Farnesina inspirieren lassen⁷⁹. Es ist sogar wahrscheinlich, daß weder der Bildhauer noch

sein Auftraggeber die Literatur der Antike oder die der Renaissance zu Rate gezogen haben, um dann doch zu einer traditionellen Bildform zu gelangen, deren Thema sich dem kunstgelehrten Betrachter in Assoziation zu Raffaels »Galatea« auch ohne Quellenstudium erschließt.

»Apollo und Daphne«, das Thema des nächsten Reliefs (Abb. 36) verrät auf den ersten Blick seine Herkunft von der gleichnamigen Gruppe Berninis in der Villa Borghese in Rom. Monnot hat sich kleine Veränderungen in der Haltung Daphnes erlaubt, die mit der Umsetzung der ganzansichtigen Skulptur in das Relief zusammenhängen. Als erzählerische Ergänzung fügte er Ovid (Metamorphosen I, 452ff.) entsprechend den Flußgott Peneios hinzu, den Vater Daphnes, wie auch Amor, der diesmal nicht in kupplerischer Funktion erscheint, sondern versucht, Apollo von der Verfolgung abzuhalten.

Bei der Schilderung der Geschichte von Diana und Aktäon im folgenden Relief (Abb. 37) ergeht sich Monnot in ähnlicher



Erzählfreudigkeit wie bei Diana und Kallisto. Das Thema des Nymphenbades mit seinen weiblichen Aktrizen muß ihm besonders gelegen haben.

Im Vordergrund hilft eine Nymphe ihrer Herrin beim Auskleiden, wobei sich die Gliedmaßen der beiden Frauen ineinander verflechten. Rechts sitzt eine Nymphe, ihr nasses Haar kämmend, auf einem Felsen im Wasser, ein Band ringelt sich über ihren Schoß. Ihre Gefährtin versucht, eine andere Nymphe mit einem Krebs zu erschrecken. Hinter Diana wringt eine weitere Nymphe das Wasser aus ihrem Haar. Aktäon, die inhaltsbestimmende Figur, erkennt der Betrachter erst, wenn er seinen Blick von dem Nymphenbad losreißt und in den als Flachrelief gearbeiteten Hintergrund schweifen läßt, wo die Hunde ihren noch menschengestaltigen Herren anfallen. Links hinter Diana erscheint eine Jägerin, die gerade einen Hirsch getroffen hat – eine Simultandarstellung der Diana oder eher ein Verweis auf ihre Tätigkeit und die ihres Gefolges, wenn sie nicht gerade baden?

Zwar wird die Geschichte von Ovid (Metamorphosen, 3, 138ff.) detailliert erzählt, aber Monnot geht sehr frei mit der Vorlage um. Üblicherweise bespritzt Diana den Jäger mit Wasser, hier richtet sie nur einen vage abwehrenden Gestus gegen ihn. Die Nymphen, in der Textvorlage verängstigt an die Göttin gedrängt, lassen sich hier überhaupt nicht stören. Die Thematisierung des Bildes dient deutlich nur als ein in den Hintergrund verschobener Vorwand. Als Zitat aus Poussins »Apollo und Daphne«⁸⁰ gibt sich die Kämmende rechts zu erkennen, nur erscheint sie spiegelverkehrt zu ihrer Vorlage. Die beiden badenden Mädchen in der Mitte des Bildes haben eine gewisse Ähnlichkeit mit einem Paar in Poussins »Acis und Galatea«⁸¹, doch kann Monnot hierfür auch andere Badebilder herangezogen haben.

Die Gruppe der Diana mit der ihr beim Entkleiden behilflichen Nymphe ist einem um 1540-50 entstandenen Bild der Schule von Fontainebleau im Louvre vergleichbar, ebenfalls mit

37 P.E. Monnot, Diana und Aktöon, Kassel, Marmorbad



38 Schule von Fontainebleau, Diana und Aktöon, Paris, Musée du Louvre

39 Jean Mignon nach Luca Penni, Frauenbad, Paris, Bibl.Nat., Cabinet d'Estampes





dem Thema »Diana und Aktäon« (Abb. 38). Es zeigt rechts im Hintergrund zwei sich umarmende Nymphen, von denen eine ihr Bein über das der anderen legt. Aus dem selben Kunstkreis stammt die Badeszene von Jean Mignon nach Luca Penni mit einem identischen Motiv in der rechten Bildhälfte (Abb. 39)⁸². Ähnlich kennt man die Figurenkomposition von Annibale Carracci im Palazzo Farnese, wo im Bildfeld mit Diana und Callisto zwei umschlungene Nymphen ihre Beine auf die genannte Art verschränken. Bleiben wir bei Carracci, um die Aussage dieser Haltung zu verstehen. Gleichfalls im Palazzo Farnese befindet sich Iole in gleicher Haltung bei Herkules, und Venus legt ihr Bein über das des Anchises, wobei er ihre Sandale löst – wie in Kassel die Nymphe der Diana. Die Haltung der Paare ist als Vorspiel zum Liebesakt zu verstehen, für das die Frauen symbolisch ihre Schenkel öffnen – ihre Bereitschaft zur Liebe wird dezent, aber unmißverständlich ins Bild gesetzt. Überträgt man diesen Sinngehalt auf die Darstellungen des Frauenbades, auch auf

Diana und ihre Nymphen, liegt darin eine Anspielung auf die lesbische Liebe innerhalb dieser Frauengemeinschaft, die den Männern entsagt hat. Männer gelten in diesem Frauenkreis als überflüssig und müssen ihre Annäherungen mit dem Leben bezahlen.

Das nächste Relief erzählt die Geschichte der Arethusa (Abb. 40), die sich auf der Flucht vor dem Flußgott Alphäus mit Dianas Hilfe in eine Wolke und dann in eine Quelle verwandelt (Ovid, Metamorphosen, 5, 573ff.). Diana faßt schützend die Hand der Nymphe, während der Flußgott nur noch in die Wolke bzw. ins Leere greift. Ein Putto versucht ihn gar abzuwehren. Die Liebe zum Detail hat den Bildhauer auch hier nicht verlassen, so finden sich am Boden die Kleider der Nymphe, wie Ovid es schildert, sogar ein feingezackter Kamm liegt dabei. Das Thema wird nicht allzu häufig dargestellt, doch gibt es einen festen Kanon, an den sich Monnot hält. Sein Relief läßt sich mit dem Gemälde von Louis de Boulogne⁸³ vergleichen, das etwa zur selben Zeit entstand.



Das letzte Relief bei dem Rundgang durch das Marmorbad neben dem Eingang schildert die Hochzeit von Bacchus und Ariadne (Ovid, Metamorphosen 8, 172ff.). Von seinem Gefolge umgeben, steckt er Ariadne den Vermählungsring an den Finger (Abb. 41), während Amor einen Pfeil auf ihn schießt. Vor Ariadne liegt die durch Ovid motivierte Krone, die als Sternbild an den Himmel versetzt wird, was die Sterne auf ihren Zacken andeuten. Eine durch keine literarische Quelle motivierte Kiste soll vielleicht die Mitgift der Braut enthalten?

Die Kuppel

Die oktagonale Kuppel⁸⁴ (Abb. 42) wird von acht polychromen Reliefs ausgefüllt. Als Themen sind die vier Jahreszeiten mit den vier Elementen kombiniert. Im Segment nächst dem Eingang ist das Wasser, ihm gegenüber die Luft, auf der Seite des Landgrafen das Feuer und bei seiner Frau die Erde angeordnet. In der Diago-

nalen liegt unpassenderweise der Sommer zur Nordecke hin, der Winter nach Süden, der Frühling nach Osten und der Herbst nach Westen. Die Orientierung des Frühlings zur steigenden und des Herbstes zur sinkenden Sonne entbehrt immerhin nicht einer gewissen Logik. Auch die Anordnung der Elemente zu den Jahreszeiten ist nicht willkürlich, so paßt das Wasser gut neben den nicht nur in Kassel regenreichen Frühling, das Feuer zum heißen Sommer, die Luft zum stürmischen Herbst und die kahle Erde zum Winter.

Der Frühling wird durch Amor und zwei turtelnde Tauben als Zeit der Liebe dargestellt. Den Sommer verkörpert ein Putto mit der Sonnenscheibe und einem Getreidebündel in der Hand, den Herbst ein traubentragender Knaben und der Kopf eines Windgottes, schließlich den Winter eine Schneewolke und ein Putto mit einer toten Gans als Hinweis auf die Jagdsaison.

Während die Jahreszeiten durch Putti verkörpert werden, sind die Elemente als Frauen dargestellt. Eine weibliche Gestalt auf



42 P.E. Monnot, Kuppel, Kassel, Marmorbad

einem Regenbogen über kleinen Wellen verkörpert das Wasser. Als Allegorie des Feuers erscheint eine auf dem Feuersalamander reitende Frau mit Blitzbündeln und Flammen in den Händen. Eine fliegende Frau, begleitet von Tauben, Adler und einem Putto stellt die Luft dar. Die Personifikation der Erde thront, ein Füllhorn haltend, auf dem Globus, neben ihr erscheint ein Putto mit einer Schaufel.

Die Ikonographie der Kuppel ist nicht außergewöhnlich. Unter dem reichen Angebot an Viererzyklen bieten sich für eine Gartenarchitektur die Elemente und die Jahreszeiten als Symbole der Naturgewalten und des Naturrhythmus geradezu an und finden sich in barocken Gärten als ikonographisches Standardprogramm.

Erotik im Zweifel

Der erste Blick auf die Skulpturenausstattung des Marmorbades ließ den gebildeten Betrachter rasch den Themenschwerpunkt erkennen: Antike Liebesgeschichten und erotische Abenteuer. Sämtliche Reliefs widmen sich ausschließlich diesem Thema, und auch die Skulpturen schließen sich zum größten Teil an. Doch verliert der amouröse Charakter schnell seine Reize, wenn bei einer Analyse der Geschichten festgestellt werden muß, daß kaum eine der dargestellten Geschichten glücklich endet.

Allein vier Reliefs haben die mehr- oder bei Callisto weniger erfolgreich verteidigte Jungfräulichkeit zum Inhalt: Arethusa und Daphne verlieren ihren weiblichen Körper, um ihren Verfolgern zu entkommen, Aktäon bezahlt seine Neugier an Dianas Jungfrauen mit dem Leben und Callisto wird von ihrem Vergewaltiger schwanger, von ihrer Herrin verstoßen und von der eifersüchtigen Juno in eine Bärin verwandelt.

Einen weiteren Schwerpunkt bilden die Liebschaften des Jupiters. Für die beteiligten Frauen ist das Geschehen immer mit einer die Potenz des Göttervaters bezeugenden Schwangerschaft und meist mit weiteren fatalen Folgen wie Verstoßung und Flucht verbunden, da sich Jupiter nur in Ausnahmefällen für seinen Nachwuchs interessierte. Im Kasseler Marmorbad stellen die Episoden mit Europa, Callisto, Leda und Latona nur eine Auswahl der Liebesgeschichten dar. Zwar soll der wiederholte Ehebruch von Jupiter, vor allem in Verbindung mit seinen raffinierten Finten und der karikiert eifersüchtigen Juno zum Schmunzeln reizen, doch erfährt er in christlicher Wertung eine moralische Verurteilung, die im Marmorbad gezielt als Kontrast zur harmonischen Ehe des Landgrafenpaares gesetzt wird.

Auch der fehlorientierte Narzissus ist ein schlechtes Beispiel für erfüllte Liebe, genau wie Apollo und sein »Liebling« Ampepos, der Assoziationen an die pädophile Leidenschaft von Jupiter zu Ganymed, aber besonders zur damals verurteilten Homosexualität weckt.

Einen glücklichen Ausgang finden die Geschichten nur bei Andromeda und Perseus wie bei Ariadne und Bacchus. Deren Abenteuer unterscheiden sich von den oben genannten durch das Resultat: Die Ehe. Die beiden Männer treten nicht als leidenschaftliche Verführer auf, sondern als heiratswillige Retter in der Not. Ist das die Moral von der Geschichte? Muß dem Betrachter das Programm nicht wie eine Warnung vor Liebesabenteuern erscheinen, über denen groß und unantastbar das landgräfliche Ehepaar herausragt? Die harmonische Ehe von Karl und Maria Amalia steht im Kontext der erotischen Empfindungen, welche um die beiden Portraits ins Bild gesetzt sind, doch gleichzeitig wird ihre Verbindung durch den Kontrast mit Ehebruch, Homosexualität und Gewalt als ideale Ehe programmatisch stilisiert.

Mit anderen Frauen verband Karl sich erst nach dem Tod seiner Gattin, nämlich der Marquise de Langallerie und Fräulein von Bernhold. Doch seine Kinder, die wegen des anspruchsvollen Lebensstils der Damen um ihr Erbe fürchteten, akzeptierten die Damen nicht und warfen ihrem Vater Senilität vor.

Nachdem der erste Blick die Liebe als Hauptthema des Marmorbades offenbarte und der zweite die moralische Warnung vor Abenteuern, läßt ein letzter Blick kleine ironische Anspielungen offenbar werden. So zum Beispiel der kräftige Amor, der den schwächlichen Schwan zu Leda emporhebt und ihr die Schenkel auseinanderdrängt (Abb. 18). Gerade die Liebesszene zwischen Leda und dem Schwan fand in der darstellenden Kunst einen regen Widerhall, doch stets in ästhetisierenden Darstellungen wie zum Beispiel in Ammanatis Marmorskulptur, dem Dresdener Gemälde von Rubens⁸⁵ oder in Corregios Berliner Variante des Themas. Leda liegt oder kauert meist am Boden, damit der Größenunterschied zu dem aus diesem Grund meist überdimensionierten Schwan nicht lächerlich wirkt. Monnot jedoch inszeniert eine Persiflage, indem er die Idealisierung aufgibt.

Monnot spielt mit dem Effekt von Momentaufnahmen, bei der ein Bewegungsablauf eine sich ändernde Situation ankündigt, so bei den aus Auroras Hand fallenden und zu Boden schwebenden Blüten. Zum einen will er damit sein bildhauerisches Können unter Beweis stellen, doch zum anderen eine pikante Situation erzeugen, vor allem bei den gefährlich labilen

Lendentücher der männlichen Skulpturen, die im Moment des Betrachtens eigentlich fallen müßten. Bei dem Faun wird es sein Hund herunterreißen (Abb. 11), Amor zerrt es Narzissus von der Hüfte (Abb. 21) und bei Paris hat der Schurz so wenig Halt, daß es keiner Hilfe bedarf, um ihn zu Boden fallen zu lassen (Abb. 25). Der Betrachter gerät durch diesen Kunstgriff Monnots in eine Erwartungshaltung, die ihn zugleich als Voyeur demaskiert.

Bei Apollo hingegen ist es kein Tuch, sondern Eichenblätter und Eicheln, die über seine Genitalien ranken (Abb. 19), obwohl kein thematischer Bezug zwischen diesem Baum und dem Gott besteht. Der Apollo heilige Lorbeer wäre hier zu erwarten, hat sich doch die begehrte Daphne in diesen Baum verwandelt, um sich ihm zu entziehen. Die Eicheln sind nur als gezielte Anspielung auf das dahinter Verborgene zu verstehen. Was in direkter Darstellung als unschicklich gegolten hätte, wird in eine unmißverständliche Sprache übersetzt.

Bei Bacchus und Ampelos treffen sich die Hände der beiden genau vor den Lenden des Weingottes (Abb. 12). Sein kleiner Liebling umfaßt mit dem speckigen Händchen kräftig den auf die Geschlechtsteile deutenden Zeigefinger von Bacchus, obwohl bei der instabilen Haltung des Kleinen zu erwarten wäre, daß ihn der Gott an der Hand nimmt. Statt dessen chiffriert die zärtliche Geste eine nicht darstellbare Intimität. Die Aussage zur homosexuellen Beziehung wird durch die Körperhaltung der beiden unterstrichen, drängt sich doch Ampelos von hinten zwischen die Beine des Bacchus.

Bei Merkur finden sich an besagter Stelle ausgerechnet Amors Liebespfeile, hinter denen die Details exakt ausgearbeitet sind (Abb. 13). Was bei Putten üblich war und bei halbwüchsigen Knaben wie dem hier dargestellten Amor noch akzeptiert wurde, galt zu dieser Zeit bei erwachsenen Männern als nicht darstellbar. So fordert die Entdeckung des eigentlich Bedeckten eine gewisse Neugier beim Betrachter, doch auch die Bereitschaft zu Assoziationen und zum Übersetzen einer recht eindeutigen Symbolsprache.

Naturallegorie, Herrscherapothese und memento mori

Im Kasseler Marmorbad wurden verschiedene Themenkreise miteinander verknüpft, so daß es müßig ist, nach einem einzigen »Roten Faden« zu suchen, der die Bildinhalte vereint. Das Programm umfaßt drei miteinander korrespondierende Bedeutungsebenen: Erstens die Natur mit ihren Elementen, ihren Zyklen und ihrer animalischen Macht, zweitens die Apotheose des Herrschers und drittens das Gedenkprogramm für Maria Amalia.

Der die Natur umfassende Themenkreis fixiert sich im wesentlichen auf das Element Wasser, wie es in einem Bad und auch in dem mit Wasserläufen und Seen gestalteten Park sinnvoll erscheint. Das Thema wird entsprechend verbildlicht: Europa wird über das Meer entführt, Kallistos Fehltritt beim Baden entdeckt, Andromeda von einem Meerungeheuer bedroht, Leda von einem Wasservogel verführt, Galatea im Wagen übers Meer gezogen, Narzissus spiegelt sich im Teich, Aktäon wird das Nymphenbad zum Verhängnis, Arethusa in eine Quelle verwandelt, Latona das Trinken an einem See verweigert und Ariadne auf einer Insel ausgesetzt. Bei dem Daphne-Relief fangen die Schwie-

rigkeiten mit dem Themenbezug zum Wasser an, denn das Auswahlkriterium war vor allem durch die in den Gesamtrahmen passende Liebesgeschichte bestimmt, aber auch durch die Absicht, die berühmte Gruppe von Bernini in ein Relief umzusetzen. Um es in den motivischen Kreis einzupassen, erinnerte sich Monnot ihres Vaters, des Flußgottes Peneus, und rückte ihn inklusive Fluß ins Bild⁸⁶. Der Bezug zum Wasser wirkt konstruiert, ist aber vorhanden. Bei dem Faun, Dionynos und der Bacchantin ist keine Verbindung mehr zu diesem Thema festzustellen, sie verkörpern naturnahe Wesen, die weniger dem Bad als dem Garten zugeordnet werden können, in dem sich das Gebäude befindet. Apollo und Minerva fallen hier heraus, doch nehmen beide Bezug auf Marsyas und werden durch ihn in die »grüne« Gruppe der naturbezogenen Figuren eingegliedert. Das Wasser und die Vegetation bilden auf den ersten Blick den Zusammenhalt zwischen fast allen Skulpturen des Marmorbades. Fast alle – es bleiben Venus und Paris sowie Merkur und Aurora, bei denen sich weder zum Wasser noch zur Vegetation eindeutige Bezüge herstellen lassen. Ihr Erscheinen begründet sich durch die attributive Aufstellung neben den Portraits, deren Botschaft sie ikonographisch erweitern.

Damit gehören die vier letztgenannten Skulpturen zur zweiten Bedeutungsebene, der Herrscherapothese. Diese konzentriert sich vor allem auf den apollinischen Themenkreis, sei es durch Apollo selbst, sei es durch seine Schwester Diana und seine Mutter Latona. Apollo als persönliche Verkörperung des Herrschers erreichte seine komplexeste Ausprägung in bezug auf Ludwig XIV. als Sonnenkönig. In den Gartenanlagen von Versailles steigt Apollo mit dem Sonnenwagen aus dem axial auf das Schloß bezogenen Wasserbassin, um Licht über das Land zu bringen. Symbolisch auf Ludwig XIV. bezogen, bedeutet dies den Anbruch eines neuen, hellen Zeitalters nach der dunklen Vergangenheit. Am Abend ruht sich Apollo in der Grotte der Thetis aus, was durch die Gruppe von Francois Girardon 1660 verbildlicht wurde. Das Konzept des Programms erdachte Charles Perrault, der damit zum Ausdruck bringen wollte, daß der König sich in Versailles ausruhen wird, nachdem er jedermann Gutes getan hat. Auch der Latona-Brunnen gehört zu dem apollinischen Gesamtprogramm, der junge Gott steht mit Mutter und Schwester im Zentrum mißgünstiger, feindlicher Bauern, über die im Moment ihrer Lästerei die Strafe kommt. Diese Geschichte ist als Allegorie für die schwierige Kindheit des französischen Königs zu verstehen, der nach dem frühen Tod seines Vaters mit Königin Anne d'Autriche mehrfach bedroht war. Das Thema weist Verbindungen zu Kassel auf – auch hier fand die Geschichte der Latona im Marmorbad ihre Verbildlichung, auch hier hatte der Herrscher wenn auch keine dramatische, so doch eine überschattete Jugend. Landgraf Wilhelm VI. starb, als seine Söhne noch im Kindesalter waren. Die Regierung übernahm die resolute Witwe Hedwig Sophie, die durch ihre brandenburgische Verwandtschaft in den Krieg zwischen Frankreich und den Niederlanden hineingezogen wurde. Sie gab ihre Machtposition nicht auf, als der Erbprinz Wilhelm VII. die Volljährigkeit erreichte. Nach dessen Tod 1670 behielt sie die Regentschaft bei und überließ sie Karl auch nicht, nachdem er die Volljährigkeit erreicht hatte. Der Regierungswechsel fand erst 1677 statt, fünf Jahre nachdem

er rechtlich für den Machtantritt befugt gewesen wäre. Die Symbolik der gefährdeten Position eines kindlichen Herrschers in der Latona-Apollo-Gruppe kann somit nicht uneingeschränkt von Ludwig XIV. auf Karl übertragen werden, wurden doch Mutter und Sohn in Frankreich als Team präsentiert, wogegen in Hessen die Regentin Hedwig Sophie nur ungern den ersten Platz im Lande an Karl abgab.

In die Herrschaftsikonographie gehört auch die Apollo-Marsyas-Gruppe. Sie vermittelt, daß jede ungebürende Anmaßung umgehend bestraft wird. Marsyas stand es nicht zu, sich mit dem Gott zu messen, genauso wenig wie es jemandem zusteht, einen Herrscher anzuzweifeln. Keine andere Gruppe als diese kann den Absolutheitsanspruch eines Regierenden besser zum Ausdruck bringen. Der politische Sinngehalt wurde schon in der antiken Gruppe, von der die Figuren des hängenden Marsyas und des messerschleifenden Skythen erhalten sind, begründet⁸⁷. Sie nimmt Bezug auf den Ursupator Achaïos, der sich in Abwesenheit von Antiochos III. an die Macht gebracht hatte und vom rechtmäßigen Herrscher auf ähnliche Art und Weise hingerichtet wurde wie Marsyas durch Apollo (Polybios 8,23).

Die Bedeutungsebene der Herrscherapothese überschneidet sich mit jener der Naturallegorie. Mit einem Seitenblick auf den Garten von Versailles läßt sich der ideelle Zusammenhang zwischen Herrschertum und kosmologischer Ordnung erkennen⁸⁸, der in Kassel angedeutet ist, aber nicht in der Absolutheit wie im Garten von Ludwig XIV. zum Ausdruck kommt. Apollo, das personalisierte Symbol des Herrschers, garantiert mit seinem Sonnenwagen nicht nur Wärme und Licht, sondern auch die gemäßigte Regelung der Naturkräfte, dargestellt durch die Elemente und die Jahreszeiten in der Kuppel.

Die dritte Bedeutungsebene vermittelt eine private, wenn nicht gar intime Memoria der toten Maria Amalia. Sie verstarb überraschend in Weilmünster auf der Fahrt zu einem Kuraufenthalt. Ihr Tod traf den Landgrafen tief, der alles unternahm, um ihr Andenken zu erhalten. Schon ihre Rückführung und ihre Bestattungsprozession gerieten zu einem pompösen Aufmarsch, der noch im selben Jahr im »Theatrum Ceremoniale historico-politicum« publiziert wurde⁸⁹. Das zweibändige Werk vermittelte dem Adel eine Fülle von Festlichkeiten von der Hochzeit bis zur Krönung, die in ihrer perfekten Inszenierung eine Art Vorbildcharakter annahmen. Landgraf Karl bediente sich zur Bewahrung des Gedächtnisses seiner Frau mehrfach der Kunst, ließ ihr Portrait in Kupfer stechen⁹⁰, in Gedenkmünzen aus Gold und Silber prägen⁹¹ und ihr einen extravaganten Sarkophag gießen⁹². Die Landgräfin liegt in ganzer Figur auf dem Deckel, stützt den Kopf auf die rechte Hand und scheint mit geschlossenen Augen zu schlafen, während die Blicke ihres Gemahls, der sich gleichfalls als Liegefigur ihr gegenüber aufstellen ließ, auf ihr ruhen. Obgleich liegend, wirkt er mit dem Feldherrenstab in der Hand und dynamisch bewegter Kopfhaltung ungleich lebendiger als seine sanft (ent-)schlafende Gemahlin. In der Landgrafengruft von S. Martin in Kassel sind dies die einzigen Sarkophage, die mit vollplastischen Figuren geschmückt wurden. Programmatisch sprechen sie von dem Zusammengehörigkeitsgefühl, das Landgraf Karl auch nach dem Tode seiner Frau zum Ausdruck bringen wollte⁹³.

Im Kasseler Marmorbad vollendete Monnot des Landgrafen Privat-Memoria für Maria Amalia. Dabei wurde das Gedenkprogramm sinnvoll mit der Naturikonographie verknüpft. Das Werden und Vergehen der Natur als Metapher für die Wiedergeburt im christlichen Sinne bringt einen positiven Aspekt in das Toten-

gedenken. Das erotische Ambiente, in das Maria Amalias Epitaph gebettet ist, kann nur als Kompliment an die Ehefrau gedeutet werden, an deren »liebreichen Umgang« sich der Landgraf auch nach 39 Jahren »herzlich vergnügter Ehe« erinnert⁹⁴.

Anmerkungen

- 1 Der Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Hessen in Bad Homburg und ihrer Außenstelle in Kassel sei dafür gedankt, daß mir der Eintritt in das wegen Bauauffälligkeit geschlossene Marmorbad ermöglicht wurde. Mittlerweile sind Renovierungsarbeiten am Außenbau sowie Dachdeckerarbeiten begonnen, nach deren Beendigung auch die gefährdete Innenausstattung gesichert werden soll. Außerdem soll eine naturwissenschaftliche Untersuchung die Herkunft des Steinmaterials klären.
Zur Architektur und Baugeschichte: A. HOLTMEYER, Die Bau- und Kunstdenkmäler im Regierungs-Bezirk Cassel: IV, Kreis Cassel-Stadt, Teil I, Marburg 1923, 339-350; Richard OPPENHEIM, Das Marmorbad in der Karlsaue bei Kassel, Diss. Darmstadt 1925; Heinz LADENDORF und Heinz BIEHN, Die Karlsaue in Kassel, Amtlicher Führer der Staatlichen Schlösser und Gärten in Hessen o.J. Bisher am ausführlichsten zu Monnot: Robert ENGGASS, Early Eighteenth-Century Sculpture in Rome, 2Bd., Pennsylvania 1976, 77-88.
- 2 Johann Friedrich Armand von UFFENBACH, Tagbuch einer Spazierfahrt durch die hessischen in die braunschweig-lüneburgischen Lande, 1728, Reprint Göttingen 1928, S. 61-62.
- 3 LADENDORF u. BIEHN (Anm. 1), 10.
- 4 Erst um 1760/70 wurde die Planung der Trabantenbauten aufgegeben.
- 5 Klaus BUßMANN, Paris und die Ile-de-France, Köln 1980, 412f.
- 6 Emile MAGNE, Le Chateau de Marly, Paris 1934, 49. Mansart bringt die Bauabsicht eines Sonnenpalastes zum Ausdruck, als er eine Gruppe Gesandter aus Siam durch Marly führte.
- 7 Rudolf BUSCH, Das Kurmainzer Lustschloß Favorite, in: Mainzer Zeitschrift 44/45, 1949/50, 104-127.
- 8 Walter BORCHERS, Das Jagdschloß Clemenswerth in Hümmling, in: Johann Conrad Schlaun, Ausstellungskatalog Münster 1973, 80-103; Klaus BUßMANN, Die Entwürfe Schlauns, Leveillys u.a. für das Jagdschloß Clemenswerth, ebd., 104-124.
- 9 Ein weiteres Beispiel für einen Zentralbau in einer Jagdschneise ist der des Grafen von Hohenlohe-Weikersheim auf dem Karlsberg bei Weikersheim. Die Anlage im Großen Garten zu Dresden sei in diesem Zusammenhang auch noch erwähnt.
- 10 Der französische Architekt Blondel berichtet 1744 in einem Brief »...je vous dirai que Clemenswerth est charmant. C'est un gros pavillon où l'Electeur loge seul, Il est entourés de 8 autres pavillons dans le gout des Marly, excepté qu'ils forment l'octogone autour de celui de l'Electeur. Ils sont fort joliment ornés et meublés et ils ne sont uniquement destinés que pour le service et les dames que l'Electeur mene avec lui«, zitiert nach Bußmann (Anm. 8), 117-118.
- 11 Die Verbindung zu Mainz erwähnt lediglich HOLTMEYER (Anm. 1), 348.
- 12 Jeanne u. Alfred MARIE, Marly, 1947, 13.
- 13 Hans PHILIPPI, Landgraf Karl von Hessen-Kassel. Ein deutscher Fürst der Barockzeit (Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Hessen, 34) Marburg 1976, 587.
- 14 Ebd., 587.
- 15 PHILIPPI (Anm. 13), 281ff.
- 16 Johann Balthasar KLAUTE, Diarium Italicum, Kassel 1722, 156.
- 17 Ebd., 164.
- 18 Ebd., 215.
- 19 Erika BRÖDNER, Die römischen Thermen und das antike Badewesen, Darmstadt 1992.
- 20 PHILIPPI (Anm. 13), 282.
- 21 Auguste CASTAN, Le sculpteur francais Pierre-Etienne Monnot, Citoyen de Besancon, Auteur du »Marmorbad« de Cassel. Notices sur sa vie et ses ouvrages, 1657-1733, Besancon und Kassel 1888, 37.
- 22 HOLTMEYER (Anm. 1), 342.
- 23 Margaret WHINNEY, Sculpture in Britain 1530-1830 (Pelican), Harmondsworth 1964, Abb. 53.
- 24 Lione PASCOLI, Vite de Pittori, Scultori ed Architetti moderni, Bd.II, Rom 1736, 487-498, bes.497/98.
- 25 CASTAN (Anm. 21), 14.
- 26 CASTAN (Anm. 21), 37, Monnot habe die Möglichkeit gesehen, mit den »créateurs de l'Olympe sculptural de Versailles« zu konkurrieren.
- 27 Th. KAY, Die zwölf Statuen des Marmorbades zu Cassel, Cassel 1866, ohne Seitenzählung.
- 28 LADENDORF u. BIEHN (Anm. 1), 11.
- 29 Von links nach rechts Widder, Wassertopf, Stier, Paar (Zwilling?), Triangel, Hund, Gorgonenhaupt, Löwe, Waage. Es handelt sich hierbei nicht um die Ekliptik, auf der die Triangel und der Hund fehl am Platz sind. Dafür fehlt z. B. die Jungfrau in der Reihe der Sternzeichen. Auch die Sternbilder sind nicht korrekt identifizierbar, so daß leider keine Anspielungen auf das Horoskop des Landgrafen verifizierbar sind. Für die Hinweise danke ich Prof. Ludolf von Mackensen.
- 30 Susan Louise SMITH, »To Women's Wiles I Fell«. The Power of Women Topos and the Development of Medieval Secular Art. Diss. phil. Pennsylvania 1978.
- 31 Friedrich Christoph SCHMINKE, Versuch einer genauen und umständlichen Beschreibung der Hochfürstlich-Hessischen Residenz und Hauptstadt Cassel, Cassel 1787, 124.
- 32 PHILIPPI (Anm. 13), 565.
- 33 Auszug aus dem Nachruf auf die Landgräfin, zitiert bei PHILIPPI (Anm. 13), 9.
- 34 Das Nachlaßinventar ist auszugsweise zitiert bei PHILIPPI (Anm. 13), 768, Anm. 8.

- 35 Rom, Galleria Borghese.
- 36 Hans KAUFFMANN, Giovanni Lorenzo Bernini. Die figürlichen Kompositionen, Berlin 1970, 213ff.
- 37 H. TRAYER, *The four Daughters of God. A Study of the Versions of this Allegory*, Philadelphia 1907; Ad. Katzenellenbogen, *Allegories of the Virtues and Vices in mediaeval Art*, London, Warburg Institute 1939. Besonders KAUFFMANN (Anm. 36), 194-220, hier weitere Literaturhinweise und Beispiele zu dem Thema.
- 38 KAUFFMANN (Anm. 36), 207, Abb. 107a-d.
- 39 Wahrscheinlich von Berninis Sohn Paolo Valentino nach Entwürfen des Vaters ausgeführt.
- 40 KAUFFMANN (Anm. 36), 208-209, Abb. 108-109.
- 41 Ebd.
- 42 KAY (Anm. 27), ohne Seitenzählung.
- 43 Zwar hat Louis Vas de Torres die nach ihm benannte Straße schon 1606 durchsegelt, doch kamen seine Berichte erst ab 1762 an die Öffentlichkeit.
- 44 Rudolf HALLO, *Die Sternwarten Kassels in hessischer Zeit*, Kassel 1929.
- 45 PHILIPPI (Anm. 13), 610; Ludolf von MACKENSEN, *Die erste Sternwarte Europas mit ihren Instrumenten und Uhren – 400 Jahre Jost Bürgi in Kassel*, Ausstellungskatalog Kassel, München 1979.
- 46 Zu Monnot und der Skulpturenausstattung in Kassel: CASTAN (Anm. 21); KAY (Anm. 27); ohne Verfasserangabe, *Das Marmorbad in Cassel*, o.J., Verlag A. Schuster; weitere Literatur vgl. Anm. 1.
- 47 OPPENHEIM (Anm. 1), 19, klärt den Fehler, wird aber in der nachfolgenden Literatur nicht berücksichtigt.
- 48 ENGGASS (Anm. 1) erkennt die Szene als Triumph der Galatea.
- 49 Friedrich Christoph SCHMINKE, *Versuch einer genauen und umständlichen Beschreibung der Hochfürstlich-Hessischen Residenz und Hauptstadt Cassel*, Cassel 1787, 128ff.
- 50 Die umstrittene Frage der Nutzung kann hier nicht entschieden werden. Es existieren zwei Zuflußrohre an der Wannenwand und zwei Abflußlöcher im Fußboden sowie zahlreiche kreisrunde Löcher, die als Dreiergruppen in regelmäßigen Abständen unter den Bänken angeordnet sind. Bei Restaurierungsmaßnahmen um die Jahrhundertwende sollen Rohre unter dem Fußboden entdeckt worden sein. Die Benutzbarkeit des Bades wird durch die wiederholte Behauptung in Frage gestellt, daß Zu- und Abfluß blind enden würden. Der einzige, der hier je gebadet hätte, sei König Jérôme gewesen, der statt Wasser Rotwein eingelassen hätte. Zweifel an der Nutzung des Bades läßt das Fehlen von Nebenräumen aufkommen, sei es zum Heizen, Umkleiden oder Ausruhen. Solche Einrichtungen finden sich in allen Bädern des 18. Jahrhunderts, z. B. in der Badenburger im Nymphenburger Schloßpark. Schon zur Zeit der Entstehung des Kasseler Marmorbades wundert sich UFFENBACH (Anm. 2), daß man keine Vorsorge traf, wie das Wasser aus dem tiefer gelegenen Fluß ins Bad gepumpt und wie es dort erwärmt werden soll. Bei dem Kasseler Marmorbad scheint es sich eher um ein »Theatrum« zu handeln, in dem Skulpturen in eine thematisch passende Architektur eingestellt werden, vergleichbar dem etwa gleichzeitigen Nymphenbad (um 1715/18) mit Skulpturen von Balthasar Permoser im Dresdener Zwinger.
- 51 Eine Tatsache, der sich häufig auch die Grundrisse von Palästen, Adelshäusern und Theatern unterordnen, in denen das Treppenhaus bevorzugt rechts zu finden ist.
- 52 HOLTMEYER (Anm. 1), 350.
- 53 OVID, *Fasti* 3, 407ff.
- 54 Florenz, Museo Nazionale di Bargello.
- 55 Francis HASKELL u. Nicholas PENNY, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven – London 1981, 213, Abb. 110. Der Faun befand sich seit 1638 in der Villa Borghese und wurde 1808 nach Frankreich geschickt.
- 56 Die Fehldeutung geht zurück auf SCHMINKE (Anm. 49), 126. Bei der ikonographischen Benennung der Werke im Marmorbad griff man wiederholt unreflektiert auf dieses Werk zurück. LADENDORF und BIEHN (Anm. 1), 15, erkannten den Irrtum.
- 57 HASKELL (Anm. 55), 196-198.
- 58 Die Rekonstruktion einer antiken Athena-Marsyas Gruppe befindet sich im Frankfurter Liebighaus, G. DALTRÖP und P.C. BOL, *Athena des Myron*, Liebighaus Monographie 8, Frankfurt 1983, 15-17 besondert zu Quellen und Ikonographie der Gruppe, die als politisches Denkmal gegen die Böötier zu sehen ist, die in den Augen der Athener genauso unkultiviert und animalisch waren wie Marsyas.
- 59 Ohne Verfasser, *Die Bildwerke im Marmorbad zu Cassel mit Erläuterungen nach Ovids Metamorphosen*, Cassel o.J., Verlag Richard Trömmner, 5.
- 60 Abgedruckt bei HOLTMEYER (Anm. 1), 343, Anm. 7.
- 61 »Une figure de Narcisse se mirant dans l'eau, groupé avec un Cupidon feignant d'être fâché de ce qu'il ne voulait pas s'appliquer aux nymphes.« Zitiert nach HOLTMEYER (Anm. 1), 344.
- 62 Abgedruckt bei HOLTMEYER (Anm. 1), 344.
- 63 Vgl. den Doryphoros und den Diadumenos des Polyklet.
- 64 G. LIPPOLD, *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums*, Berlin 1956, III, 2, Tafelband, Abb. 614. Der hier erwähnte Apollo wurde wahrscheinlich erst im 18. Jahrhundert ausgegraben und eignet sich deshalb nicht als konkretes Vorbild. Doch gab es diesen Typus als Kopie oder Umbildung häufig (z. B. Kopie aus den Thermen von Lepcis Magna, im Museum zu Tripolis, in: *Propyläen Kunstgeschichte*, II, Abb. 267) und kann Monnot in modifizierter Form bekannt gewesen sein.
- 65 A. HOLTMEYER, *Alt Cassel (Alt Hessen. Beiträge zur kunstgeschichtlichen Heimatkunde)* Marburg 1916, Taf.60; HOLTMEYER (Anm. 1), Taf.239.
- 66 ENGGASS (Anm. 1) I, 67-68.
- 67 Ebd. I, 82, II, Abb. 21.
- 68 Der Apfel ist heute verloren, die Farbbestimmung geht auf eine Beschreibung Monnots zurück, zitiert bei HOLTMEYER (Anm. 1), 344.
- 69 Ein solcher Wirbel über der Stirn galt in der Antike als typisch für die Physiognomie Alexanders des Großen.
- 70 Der Meleager befindet sich heute in den Vatikanischen Museen zu Rom, HASKELL (Anm. 55), 263-264, Abb. 137.
- 71 Ebd.
- 72 ENGGASS (Anm. 1), I, 95, II, Abb. 43.
- 73 Nach HOLTMEYER (Anm. 1), 344.
- 74 Volker KRAHN, *Europa auf dem Stier. Das Motiv in der Skulptur, in: Die Verführung der Europa*. Katalog Berlin 1988, 89-107, ebd. 104 zu Monnots malerischer Reliefbehandlung.
- 75 Um 1594/99, Paris, Musée National du Louvre; dazu Rose-Maria u. Rainer Hagen, *Galante Szene im Bad – Schule von Fontainebleau: »Gabrielle d'Estrée und eine ihrer Schwestern«*, in: *Art* 1981, 10, 96101.
- 76 Z.B. Piero della Francesca, *Madonna del Parto*, Monterchi, Friedhofskapelle; dazu Gregor Martin LECHNER, *Maria Gravida. Zum Schwangerschaftsmotiv in der bildenden Kunst*, Zürich 1981.
- 77 G.A. LOBE, *Wanderungen durch Cassel und die Umgebend. Eine Skizze für Einheimische und Fremde*, Cassel 1837, 139.
- 78 »Zwei prächtige Delphine ziehn den Wagen / auf dem die Zügel Galatea lenkt / Im Schwimmen atmet einer mit dem andern / Um sie herum tanzt eine lose Schar«. Aus: Angelo POLIZIANO, *Der Triumph Cupidos*, »Stanze«, übertragen und eingeleitet von Emil STAIGER, Zürich/München 1974, 107.
- 79 Christof THOENES, *Zu Raffales Galatea*, in: *Festschrift für Otto von Simson*, Berlin 1977, 222ff.
- 80 In Paris, Louvre.
- 81 Dublin, National Gallery of Ireland.
- 82 Paris, Bibl.Nat., Cabinet d'Estampes.
- 83 Privatbesitz; vgl. A. PIGLER, *Barockthemen*, II, Tafelband, Budapest 1974, Abb. 168.
- 84 Das ursprüngliche Gemälde im Plafond, eine »Aurora« von Christoph Hochfeld, ist verschollen. Eine Abb. findet sich bei HOLTMEYER (Anm. 1), Taf.224. Das heutige Ersatzbild stellt die Krönung eines Landgrafen dar.
- 85 Um 1620, Rubens orientiert sich offensichtlich an einem verlorenen Werk des gleichen Themas von Michelangelo, das in mehreren Ko-

- prien überliefert ist, z. B. den oben genannten von Bartolommeo Ammanati in Florenz, Museo Nazionale di Bargello.
- 86 Peneus erscheint schon früher in Daphne-Darstellungen, z. B. bei Meister B. mit dem Würfel nach Giulio Romano, Abb. 38 bei KAUFFMANN (Anm. 36).
- 87 Vgl. Hugo MEYER, Der weiße und der rote Marsyas – Eine kopienkritische Untersuchung, 1987.
- 88 Irene MARKOWITZ, Die Vier Jahreszeiten, Ikonologische und ikonographische Studien zum Figurenprogramm der Barockgärten, in: Die Vier Jahreszeiten im 18. Jahrhundert, Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert. Gesamtschule Wuppertal. Universität Münster 1983, Heidelberg 1986, 121-149.
- 89 Johann Christian LÜNIG, Theatrum Ceremoniale historico-politicum, 2 Bd., 1711-1719.
- 90 Stecher war Johann Jakob Kleinschmid, vgl. PHILIPPI (Anm. 13).
- 91 J. Chr. K. HOFFMEISTER, Historisch-kritische Beschreibung aller bis jetzt bekannt gewordenen hessischen Münzen, Medaillen und Marken, Bd. 1, Kassel-Hannover 1857, 447ff.
- 92 HOLTMEYER (Anm. 1), Taf. 134.
- 93 Ursprünglich waren beide Sarkophage mit Plaketten geschmückt, die Deckel wurden von Karyatiden getragen, die wahrscheinlich christliche Tugenden verkörperten. Doch sie standen nach der Bombardierung von S. Martin lange ungeschützt unter freiem Himmel, wo das gesamte Beiwerk abmontiert und gestohlen wurde. Deshalb ist das ikonographische Programm der Sarkophage nicht mehr nachvollziehbar.
- 94 Aus dem Trauerschreiben von Landgraf Karl an den hessischen Adel, zitiert bei PHILIPPI (Anm. 13), 568.

Abbildungsnachweis

Gerhard Kalden, Gesamthochschule Kassel-Universität, Fachbereich Visuelle Kommunikation: 9, 10, 11, 12, 13, 16, 18, 19, 20, 21, 24, 25, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 40, 41, 42; A. Holtmeyer, Die Bau- und Kunstdenkmäler im Regierungsbezirk Cassel: IV, Kreis Cassel-Stadt, Marburg 1923: 1, 2, 6; Francis Haskell u. Nicholas Penny, Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900, New Haven - London 1981: 14, 15, 17, 22, 23, 27; Robert Enggass, Early Eighteenth-Century Sculpture in Rome, 2 Bd., Pennsylvania 1976: 26, 28; Carlo Ludovico Ragghianti (Hrsg.), Berühmte Museen – Louvre, Paris, Wiesbaden 1976: 33; Jean-Jacques Leveque, L'Ecole de Fontainebleau, Neuchâtel 1984: 38, 39.