

TEIL I

**VAUX-LE-VICOMTE:
EINE MAISON DE PLAISANCE
IM KONTEXT
VON AUFSTIEGSSTRATEGIEN**

1 REPRÄSENTATION DES AUFSTIEGS UND MECHANISMEN GESELLSCHAFTLICHER DISTINKTION IM 17. JAHRHUNDERT

Vaux-le-Vicomte entstand um die Mitte des 17. Jahrhunderts zu einem Zeitpunkt, als das Pariser Umland zu einem erheblichen Anteil in den Besitz des aufgestiegenen Bürgertums und neuen Adels übergegangen war. Gerade für jene wohlhabenden Finanz- und Regierungseliten, zu denen Fouquet zu zählen ist, stellte der Landerwerb einen wesentlichen Faktor im Streben nach Prestige und Standeserhöhung dar.¹ Die ertragreiche landwirtschaftliche Nutzung trat zunehmend zugunsten einer symbolischen Dimension der Ländereien in den Hintergrund, was sich insbesondere in der Errichtung aufwendiger Anwesen und der Bemühung um einen aristokratischen Lebensstil manifestierte.² Als elementarer Bestandteil von Legitimations- und Anerkennungsstrategien der neuen Eliten kann die Gestaltung der repräsentativen Schlossbauten erst vor dem Hintergrund der sozialen Identität ihrer Auftraggeber les- und erfassbar werden. Ein differenziertes Verständnis derselben erweist sich als schwierig, insbesondere aufgrund heterogener gesellschaftlicher Strukturen des französischen 17. Jahrhunderts, die sich gerade im Bereich der Kunst und Kultur eindeutigen Kategorisierungen und Begrifflichkeiten entziehen. So hat die Forschung hinreichend gezeigt, dass oftmals antithetisch verwendete Begriffspaare wie *Adel* versus *Bürgertum*, *Noblesse d'épée* (*Schwertadel*) versus *Noblesse de robe* (*Amtsadel*) oder *Imitation* versus *Innovation* das Spannungsfeld sozialer Gruppen im 17. Jahrhundert nur unzureichend zu beschreiben vermögen.³ Vielmehr lässt sich eine Entwicklung beobachten, im Zuge derer die Abgrenzung zwischen den sozialen Klassen zunehmend an Eindeutigkeit einbüßte.

Die in Frankreich bereits um die Mitte des 15. Jahrhunderts einsetzende Zurückdrängung der alten Aristokratie aus wichtigen staatlichen Positionen und ein hiermit einhergehender Aufstieg des Bürgertums sind zunächst Ausdruck einer steigenden sozialen Mobilität, wie sie in der Frühen Neuzeit für den gesamten europäischen Raum beschrieben werden kann. Insbesondere die Praxis des käuflichen Erwerbs von

1 Vgl. Krause 1996, S. 11.

2 Vgl. Bayard 2006, S. 24–30.

3 So schreibt Haddad 2020 bezogen auf die notwendige Reflexion der Kategorisierungen von Robe und Épée: »Ce travail critique est d'autant plus nécessaire que ces termes ne couvrent pas l'ensemble des élites de la monarchie d'Ancien Régime ni ne rendent compte de la complexité empirique des parcours sociaux« (Abschnitt 5). Siehe auch Bohanan 1992, S. 1–10; Hyde 2002, S. 81; Haddad 2010, S. 14; zu einer historiographischen Konstruktion der Kategorie des Adels »résultante de pratiques sociales essentiellement plurielles, ouvertes et en devenir« siehe auch den Überblick bei Descimon 2010.

1 Repräsentation des Aufstiegs und Mechanismen gesellschaftlicher Distinktion

Ämtern und Titeln wurde zu einem der wichtigsten Aufstiegsinstrumente des Bürgertums und bildete für die Monarchie zugleich eine unverzichtbare finanzielle Einnahmequelle. Während sich über den Zugang zu Titeln, Ländereien und Privilegien neue Eliten herausbildeten, geriet die traditionelle Vormachtstellung der alten Aristokratie ins Wanken.⁴

Bemühungen seitens des Adels, diesen Entwicklungen entgegenzuwirken, blieben ohne Erfolg. Vielmehr kamen der Ausbau des absolutistischen Regierungsapparats und ein zunehmender monarchischer Zentralismus den Ambitionen der neuen Eliten entgegen, umso mehr, als der König nach dem Scheitern der Fronde (1648–1653) den Zugang der Aufsteiger mit bürgerlichen Wurzeln zu wichtigen Ämtern weiter begünstigte und damit zugleich die alte Aristokratie zu einer Neudefinition ihrer Rolle drängte.⁵ Dies bedeutete indes keine Entmachtung des alten Adels,⁶ ebenso wenig wie sich eine Gleichstellung oder Fusion von *Noblesse de robe* und *Noblesse d'épée* durchsetzte.⁷ Die heterogene Gruppe des Adels entwickelte eigene Mechanismen, um sich den Herausforderungen des frühmodernen Staatsbildungsprozesses und den sich wandelnden gesellschaftlichen Strukturen anzupassen. Nicht jede Familie konnte ihren Einflussbereich halten, doch blieb die alte Aristokratie gemeinhin politisch und sozial dominierend und bewegte auch die Aufsteiger zu einer Orientierung an adeligen Wertvorstellungen.⁸

Eine entscheidende Folge war, dass die Abgrenzung sozialer Gruppen zunehmend an Eindeutigkeit verlor. So verwundert es kaum, dass der Aufstieg einer neuen politischen Elite auf Seiten des Geburtsadels ein wachsendes Bedürfnis nach Präzisierung der Standesgrenzen, sichtbarer sozialer Abgrenzung und überzeugender Legitimierung der ihm traditionell zugestandenen Privilegien hervorrief.⁹ Zugleich erfüllte die Gruppe der reichen und landbesitzenden Aufsteiger zunehmend die Voraussetzungen für einen aristokratischen Lebensstil und suchte sich über entsprechende Heiraten zu assimilieren,¹⁰ so dass herkömmliche Abgrenzungsmechanismen zur Rechtfertigung adeliger Privilegien sukzessive von der Praxis untergraben wurden. Eine der Überlebensstrategien des Adels bestand dabei auch in der Integration der Aufsteiger unter gleichzeitiger Festigung einer kulturellen Hegemonie – das ideologische Theoriegebäude von natürlicher

4 Vgl. Asch 2005, Abschnitt 6.

5 Vgl. Roth 1981, S. 224–225; Asch 2005, Abschnitt 9.

6 Die Hypothese einer im Anschluss an die Fronde erfolgten Entmachtung und Verdrängung des höheren Adels seitens eines politisch erstarkten Amtsadels mit bürgerlichen Wurzeln wurde in der Forschung viel diskutiert und widerlegt. Vgl. zu den wesentlichen Punkten Horowski 2012, S. 32–47.

7 Vgl. ausführlich das Kapitel »Welcher Adel? Anatomie einer heterogenen Elite« bei ebd., S. 54–74.

8 Vgl. Asch 2005, insbesondere Abschnitt 5 und 8.

9 Vgl. Devyver 1973, S. 88–100.

10 Von Heiratsbündnissen konnten beide Seiten profitieren, doch sprechen die Verbindungen gegen eine Gleichstellung von *Robe* und *Épée*. Der Aufstieg eines Hauses konnte nur über ein patrilineares Prinzip erfolgen; tatsächlich war das Einheiraten adeliger Frauen in die *Robe* deutlich seltener als das Einheiraten einer *Robe*-Tochter in die *Épée*. Vgl. Horowski 2012, S. 57–58.

1 Repräsentation des Aufstiegs und Mechanismen gesellschaftlicher Distinktion

Superiorität, Vererbung und familiärer Tradition trug so weiterhin dazu bei, die hierarchischen Gesellschaftsstrukturen in weiten Teilen aufrechtzuerhalten.¹¹

Für die sozial heterogenen neuen Eliten lässt sich, ungeachtet ihres realen Macht- und Bedeutungszuwachses, ein kollektives Selbstbewusstsein unter Berufung auf ein eigenes intellektuelles und ökonomisches Potential im 17. Jahrhundert noch nicht beschreiben. Vielmehr blieb gerade zwischen Robe und Épée eine Statusungleichheit bestehen, innerhalb derer letzterer eine deutlich höhere Wertschätzung zuteilwurde. Während sich die Mitglieder der Épée kaum mehr für die Justizchargen der Robe interessierten, erstrebte die Robe ein Aufgehen in der Gruppe des Schwertadels. Waren die Standesgrenzen zwar grundsätzlich durchlässig und die Möglichkeiten für einen solchen Aufstieg – insbesondere mittels Heiraten und militärischen Laufbahnen – gegeben, wurde doch für eine endgültige Zugehörigkeit zur Noblesse d'épée ein gänzlich Ablegen sämtlicher Justizämter erwartet.¹² Zu beobachten ist »eine starke Tendenz« der Funktionseliten, »sich an den etablierten Adel in einem Prozess der kulturellen Assimilation anzupassen.«¹³ Eine solche Annäherung an den Geburtsadel wurde auf vielfältige Art und Weise versucht, von der Verleugnung der bürgerlichen Herkunft über die Fälschung familiärer Genealogien bis zu einer Imitation adeligen Lebensstils reichend.¹⁴

Nicolas Fouquets Werdegang kann im Zusammenspiel von familiärer Herkunft und politisch-sozialem Aufstieg als exemplarisch für die skizzierte Entwicklung gelten. Die Fouquets waren einst als bürgerliche Kaufmannsfamilie in Angers ansässig, bis François III Fouquet über den Erwerb des Amtes eines Conseiller im Pariser Parlament 1578 der Schritt in den Staatsdienst gelang. Steigender politischer Einfluss und wachsender Wohlstand charakterisierten in der Folge den familiären Aufstieg bis in die höchsten Kreise der Macht. Nicolas Fouquets Vater François erreichte unter Richelieu eine hohe Position im kolonialen und maritimen Gewerbe und heiratete Marie de Maupeou, die aus einer einflussreichen Familie aus dem Finanzmilieu stammte.¹⁵ Der Werdegang seines zweitältesten Sohns Nicolas im Staatsdienst begann mit dem Kauf

11 Das Prinzip der Erblichkeit des Adels, über das eine Superiorität und zudem grundsätzliche Nähe zum Königshaus postuliert wurde, sowie die gleichzeitige ideologische Abwertung der Robe behielten ihre Wirkmacht. Vgl. Devyver 1973, S. 100–108; Haddad 2020, Abschnitt 22.

12 Vgl. Horowski 2012, S. 59–68.

13 Asch 2005, S. Abschnitt 11. Siehe auch Descimon 2010, S. 279.

14 Die Verleugnung der bürgerlichen Wurzeln äußerte sich in zahlreichen Facetten. Zu nennen wären bspw. die antibürgerlichen Tendenzen in der mehrheitlich von Bürgerlichen getragenen Preziosität-Bewegung oder die vielfachen Degradierungen von als bürgerlich charakterisierten Eigenschaften und Verhaltensweisen in der Literatur bürgerlicher Autoren, wie sie sich u. a. bei Boileau, Molière, Balzac, Sorel oder Furetière finden. Vgl. Roth 1981, S. 272–275.

15 Der Vater von Marie de Maupeou, Gilles de Maupeou (1553–1641), bekleidete zahlreiche Ämter, u. a. das eines Contrôleur général des finances (1607–1611 sowie 1617–1619). Vgl. zum Aufstieg der Familie überblickend Petitfils 1998, S. 21–33.

1 Repräsentation des Aufstiegs und Mechanismen gesellschaftlicher Distinktion

des Amtes eines *Maître des requêtes de l'hôtel* in Paris im Jahr 1635 und kulminierte in der alleinigen Ausübung der *Surintendance des finances* seit 1659.¹⁶ Fouquets Ehefrauen entstammten beide einem ähnlichen Milieu, nämlich jenem erfolgreich aufgestiegener Staats- und Finanzeliten: Seine erste, nur eineinhalb Jahre dauernde Ehe schloss er 1640 mit Louise Fourché, Tochter eines bretonischen Parlamentariers, die 160.000 livres sowie größere Ländereien in die Verbindung einbrachte.¹⁷ Bedeutender war Fouquets zweite Ehe, die er nach dem Tod seiner ersten Frau mit Marie-Madeleine de Castille-Villemareuil 1651 einging und mit der er eine Vervielfachung von Vermögen und Beziehungen erreichte.¹⁸ Die Castilles hatten einen ähnlich steilen Aufstieg vollzogen wie die Fouquets, beginnend mit der Ernennung des Pariser Kurzwarenhändlers Philippe de Castille zum *Reçeveur général du clergé* (1597), und ihren Einfluss im Laufe von zwei Generationen über Staatsämter, Heiratsallianzen und wachsendes Vermögen ausgebaut.¹⁹ Nicht zuletzt sind die Wappen und Devisen der Familien beider Ausdruck der dem Aufstieg beigemessenen Bedeutung: »*Quo non ascendet*« (»*Jusqu'où ne montera-t-il pas*«) wählte Nicolas' Vater François Fouquet für seine Familie; die Castille fügten ihrem Wappen die Worte »*Surgit radicibus altis*« (»*Il s'élève à partir de racines profondes*«) hinzu.²⁰ Auch für die in den Kreisen neuer Eliten vielfach zu beobachtende Anstrengung, die bürgerlichen Wurzeln zu verschleiern, liefern die Fouquets ein anschauliches Beispiel. Bereits zu Beginn des Jahrhunderts hatte sich Isaac Fouquet um eine fiktive adelige Abstammung bemüht und mittels gefälschter Dokumente eine – tatsächlich in keiner Weise existierende – Verbindung zu einer im 16. Jahrhundert ausgestorbenen Adelsfamilie gleichen Namens hergestellt. Hieran anknüpfend versuchte Nicolas Fouquet, die vermeintlich aristokratischen Wurzeln über den Erwerb des ehemaligen Besitzes jener Familie im Anjou zu festigen.²¹ Er tat es damit einer Reihe einflussreicher Persönlichkeiten gleich, die noch auf dem Höhepunkt

16 Vgl. zu Fouquets Werdegang bspw. ebd., S. 39–95; Howald 2011, S. 11–29.

17 Die in der südlichen Bretagne verankerte Familie besaß kein relevantes Netzwerk in Paris – es scheint, als sei insbesondere die Mitgift für die Wahl Fouquets entscheidend gewesen. Vgl. Petitfils 1998, S. 43–44.

18 Marie-Madeleine de Castille brachte 100.000 livres in die Ehe ein und erhielt kurze Zeit später nach dem Tod ihrer Eltern (François de Villemareuil und Charlotte Garrault) als einzige Erbin mehr als 2.000.000 livres. Die Familie hatte zahlreiche Verbindungen in den Richterstand und in die Finanzwelt. Vgl. Howald 2011, S. 18–19; Terreaux 2015, S. 25–27.

19 Vgl. Triboulet 1991, S. 163.

20 Vgl. Petitfils 1998, S. 28. Entsprechend haben auch die von anderen Aufsteigern erwählten Devisen Aussagekraft bezüglich ihres familiären Selbstverständnisses. Während die Devisen von bspw. Louis Hesselin (»*Superest dum vita movetur*« – »*Elle s'élève tant qu'elle a de la vie*«) oder der Familie Boisguéret de la Vallière (»*Nemoris terraeque robore ascendunt*« – »*Ils montent par la force de la forêt et de la terre*«) den Aufstiegs- und Fortkommensgedanken beinhalten, wählte Jean-Baptiste Colbert eine von Staatstreue und persönlicher Zurückgenommenheit bestimmte Devise (»*Pro rege, saepe, pro patria semper*« – »*Pour le roi souvent, pour la patrie toujours*«). Vgl. Chaix d'Est-Ange 1906, Bd. V, S. 102–103; Ausst. Kat. Paris 2002, S. 79.

21 Vgl. Petitfils 1998, S. 19–21.

1 Repräsentation des Aufstiegs und Mechanismen gesellschaftlicher Distinktion

der Macht die unliebsame bürgerliche Herkunft zugunsten illustrier Vorfahren zu verbergen suchten.²²

In der Ausübung von Ämtern entzog sich die alte Aristokratie mehrheitlich einer direkten Konkurrenz mit dem Amtadel und konzentrierte sich auf die ihr nach wie vor eigenen Gebiete von Gouvernements und Militär.²³ Bedeutender schienen die Ministerposten, mit denen Privilegien, Verantwortung und Königsnähe, aber auch das Risiko der schnellen Absetzung und eine hohe Arbeitsbelastung einhergingen. Die von Fouquet bekleidete Surintendance des finances war dem Schwertadel bis in das frühe 17. Jahrhundert hinein noch angemessen erschienen, doch zeigt auch hier die weitere Entwicklung seinen Rückzug und eine Übernahme seitens der Aufsteiger.²⁴

Die Komplexität sozialer Strukturen und die Vielzahl kollektiver Identitäten im französischen 17. Jahrhundert zeigt sich gerade in der Welt der Kunst und Kultur, deren Akteure in zahlreiche heterogene Gruppierungen gefasst werden können, ohne dass ihre verbindenden Elemente zwangsläufig auf dynastischen oder rangspezifischen Kategorien aufbauen. Eine differenzierte Erfassung sozialer Identitäten und ihrer kulturellen Abgrenzungsmechanismen erscheint gerade in Bezug auf Fragen nach Rezeptionsprozessen und Anverwandlungen künstlerischer Modelle von Bedeutung. Die von Eva-Bettina Krems im Kontext einer territorialen Kulturtransferforschung postulierte Zurückweisung der »reduktionistische[n] Vorstellung einer eingeleisigen Modellrezeption«²⁵ muss auch für die Betrachtung des Verhältnisses von alter Aristokratie und neuen Eliten gelten; vielmehr ist von einem komplexen System aus Konkurrenzverhältnissen sowie Kommunikations- und Perzeptionsprozessen auszugehen.

Anzunehmen ist eine »zeichenhafte Formulierung von Statushierarchien«,²⁶ womit der argumentative Ausgangspunkt über einen Rückgriff auf Pierre Bourdieu²⁷

22 Exemplarisch genannt seien Jean-Baptiste Colbert, der seine Herkunft von einem schottischen Ritter abzuleiten versuchte, sowie Pierre Séguier, der sich in eine Linie mit Sigmund, König von Dänemark und Sachsen (300 n. Chr.), stellte. Vgl. Bonney 1978, S. 78. Es war eine übliche Praxis, solche Fälschungen auf ausgestorbenen oder wenig einflussreichen Familien der *Épée* zu basieren. Vgl. Böse 1980, S. 53–67; Horowski 2012, S. 63.

23 So stellt Horowski fest, dass »von einer etwaigen Verdrängung des alten Adels durch den neuen ebenso wenig die Rede sein kann wie von einer Umwandlung der älteren Elite in einen Teil der angeblich neuen: Die Chargen des Justizadels blieben für den Schwertadel bis zuletzt inakzeptabel und uninteressant. Wenn daher einerseits das definitionsgemäß allerwichtigste Karrierefeld des Justizadels eines war, auf dem Schwertadel mit ihm gar nicht konkurrierte, blieben andererseits alle wichtigen Hofämter, sämtliche Gouvernements und Rangtitel, praktisch alle wichtigen Militärfunktionen sowie die große Mehrheit der ohnedies wenigen diplomatischen Posten ebenso deutlich dem Schwertadel [...] vorbehalten [...].« Horowski 2012, S. 74.

24 Vgl. ebd., S. 97. Während das Amt zwischen 1561 und 1621 noch 28 Jahre lang von Schwertadeligen ausgeübt wurde, waren es zwischen 1622 und 1661 nur noch drei Jahre. Vgl. ebd., S. 93.

25 Krems 2004, S. 8.

26 Vgl. Sittig 2010, S. 75.

27 Auch bei einer interdisziplinären Tagung an der Philipps-Universität Marburg (09.–10.07.2010) erfolgte eine Annäherung an die »Kommunikation sozialer Mobilität« über die Theorie Bourdieus. Vgl. zum

1 Repräsentation des Aufstiegs und Mechanismen gesellschaftlicher Distinktion

theoretisch geschärft werden kann. Bourdieu setzte die Sozialstruktur der Gesellschaft in direkte Beziehung zu Lebensführung und demonstriertem Geschmack; die ästhetische Gestaltung des Lebensraums und der Konsum von Kunstgegenständen können folglich als integraler Bestandteil sozialer und identitätsstiftender Distinktionsmechanismen betrachtet werden. Auch Bourdieus Konzept eines mehrdimensional strukturierten sozialen Raumes, der sich in zahlreiche spezifische Teilfelder auffächert, ist vor dem Hintergrund der Diversität sozialer Identitäten im 17. Jahrhundert von Interesse. Nach dieser sogenannten Feldtheorie erfolgt die Verortung der Individuen im sozialen Raum über ihre relative Stellung auf einer gesellschaftlich definierten Rang- und Prestigeskala.²⁸ Der jeweilige Lebensstil erlaubt hierbei die Schaffung einer Identität in einem symbolisch kodierten System von Abgrenzung und gegenseitiger Orientierung. Dabei beinhaltet der Akt der Distinktion auch eine Semiotisierung, da bestimmten Objekten oder Praktiken ein distinguierender Zeichencharakter zuteil wird. Diese sind nicht notwendig einer bestimmten Gruppe exklusiv zugeordnet, vielmehr manifestiert sich gerade in der unterschiedlichen Beurteilung derselben Objekte die symbolische Abgrenzung.²⁹ Das relationale System sozialer Positionen kann nur ein spezifisches Feld betreffen, mit jeweils feldspezifischen Werten, eigenen Kodierungen, Semantiken und Maßstäben. In jedem sozialen Kräftefeld wird um Besitz und Vermehrung von Kapital gerungen, dessen Verteilung die Machtstrukturen spiegelt. Jenes Kapital kann in feldspezifischer Form auftreten, denn oftmals wird ein spezifisches materielles oder symbolisches Gut produziert, um das sich die Akteure bemühen, ebenso wie um die Durchsetzung spezifischer Denk, Wahrnehmungs- und Handlungsschemata.³⁰

Auf die kulturelle Welt des französischen 17. Jahrhunderts lässt sich das Bourdieu'sche Feldkonzept gut übertragen. Exemplarisch genannt werden können die von Elizabeth Hyde herausgearbeiteten Beobachtungen zu den Blumensammlern, die ein ebensolches spezifisches Feld mit eigenen Kräfteverhältnissen ausbildeten. Im breiten Feld der Botanik spielten offensichtlich Titel und Herkunft der einzelnen Akteure für ihren Erfolg oder Misserfolg keine entscheidende Rolle. Durchgehend alle wohlhabenden sozialen Gruppen der Zeit widmeten sich in teils exzessiver Weise dem Sammeln und Kultivieren seltener Blumen, von einem kleinbürgerlichen Milieu³¹ bis in die königliche Familie und zum König selbst reichend. Es lässt sich im Sinne Bourdieus die

Folgenden Bourdieu 1979 sowie Bourdieu 2005. Verwiesen sei zudem auf die Überblicksdarstellungen bei Kraus 2005, Stein 2006 und Diaz-Bone 2010, S. 15–65.

28 Vgl. Bourdieu 1979, S. 189–190. Siehe zum Konzept des sozialen Raumes auch Stein 2006, S. 148.

29 Vgl. Diaz-Bone 2010, S. 32–37.

30 Vgl. ebd., S. 46–52.

31 Vgl. bspw. die Aussage des englischen Gelehrten John Evelyn zu Pierre Morin, »who, from being an ordinary gardener, is become one of the most skilful and curious persons in France for his rare collection of shells, flowers, and insects.« Evelyn 2015, Bd. I, S. 101.

1 Repräsentation des Aufstiegs und Mechanismen gesellschaftlicher Distinktion

Bildung eines eigenen sozialen Raumes beobachten, verbunden mit einer kulturellen Identität des Botanikers und Blumensammlers, die auf einer der Blumenkultivierung eigenen Logik basierte. Man bemühte sich beispielsweise um Seltenheit, Ertragreichtum oder Variation, pflegte unterschiedliche Sammelschwerpunkte und folgte Bewertungskriterien, die sich in ständigem Wandel befanden. Es gab einen breiten sozialen Austausch, der sich auch in zahlreichen, teils aufwendig illustrierten Publikationen seit Beginn des 17. Jahrhunderts niederschlug. So lässt sich die Existenz einer auf Konsummustern, Geschmack und Bildung gründenden kulturellen Identität beobachten, die soziale Schranken in großem Maße außer Kraft setzte.³² Dies reichte bis zu Ludwig XIV., der sich der repräsentativen Bedeutung der Blumenkultivierung nicht entziehen konnte und insbesondere seit den 1670er Jahren enorme Summen dafür ausgab. Dabei unterwarf sich selbst der König – so die These Hydes – einer Machtsprache, die hauptsächlich von der neuen, uneinheitlichen Elite entwickelt worden war.³³

Nun darf ein solches Beispiel nicht darüber hinwegtäuschen, dass die nach wie vor präsenten Standesgrenzen ebenso in den sozialen Räumen der Kunst und Kultur ihre Gültigkeit größtenteils behielten, wenn auch in teils subtiler Art und Weise. Einen aufschlussreichen Fall stellt in diesem Kontext der literarische Salon dar. Die Forschung kolportierte vielfach die Vorstellung des Salons als ein Ort, an dem in vielerlei Hinsicht gesellschaftliche Konventionen durchbrochen und mit neu definierten Umgangsformen ersetzt worden seien. Er ließ eine *salonnière* zur federführenden Gesellschafterin werden, ermöglichte Frauen Zugang zu Bildung und literarischer Praxis, gewährte bürgerlichen Autoren Zutritt. Vieles deutet darauf hin, dass Standesgrenzen in der Welt des Salons im 17. Jahrhundert in den Hintergrund traten.³⁴ Nahm der literarische Salon mit der *chambre bleue* der Marquise de Rambouillet seinen Ausgang zwar im hocharistokratischen Milieu, öffnete er dennoch in der Kultivierung der Idee des geistigen Adels auch dem hohen Bürgertum die Möglichkeit, über Beherrschung und Verfeinerung der Umgangsformen gleichzuziehen. Soweit die Theorie, die auf den ersten Blick in der ungezwungenen Begegnung, in der gemeinsamen Konversation und im spielerischen Umgang mit literarischen Kleinformen ihre praktische Verwirklichung zu finden scheint. Tatsächlich kann gerade die *chambre bleue* als ein kultureller Raum beschrieben werden, der nicht durch familiär-dynastische Strukturen gegeben war, sondern über die dort stattfindenden literarischen Praktiken und sozialen Interaktionen erst generiert wurde. Eine solche »salonspezifische Gruppenbildung«³⁵

32 So bereits festgestellt bei Schnapper 1988: »Leur commune passion crée chez les fleuristes une sociabilité [...], que beaucoup de textes soulignent, et qui tend à abaisser les barrières sociales« (S. 218).

33 Vgl. Hyde 2002, S. 86–100.

34 Vgl. bspw. Seibert 1993, S. 6, oder Simanowski 1999, S. 12–13.

35 Bung 2013, S. 260.

1 Repräsentation des Aufstiegs und Mechanismen gesellschaftlicher Distinktion

konnte folglich auch jene Beteiligten einschließen, denen standesbedingt der Zugang in anderen Zusammenhängen verwehrt gewesen wäre.³⁶ Allerdings gab es ebenso über Rang und Herkunft definierte Salons, deren hocharistokratische Beteiligte ein weitgehend homogenes Sozialprofil aufwiesen.³⁷ Zwar sind auch hier die Grenzen zwischen den Räumen nicht gänzlich undurchlässig, doch bedurfte es umfangreicher Lobbyarbeit und vermutlich nur gradueller Rangunterschiede, um in höhere Kreise vorzudringen.³⁸

Zudem gewannen die ideologischen Abgrenzungsmechanismen des alten Adels an Subtilität, wie Oskar Roth am Beispiel der *honnêteté*-Konzeption aufzeigen konnte. Gerade der immer wieder hervorgehobene universalistische Anspruch des *honnête-homme*-Ideals implizierte standesunabhängigen Zugang und gesellschaftliche Offenheit, was sich in der Praxis jedoch als fast nicht durchführbar erwies. Das Bürgertum war nur unter konsequenter Ablegung seiner als bürgerlich erachteten Eigenschaften willkommen, womit die *honnêteté* zu einer unüberwindlichen Barriere wurde. Zugleich wurde die Aufforderung zu entsprechendem Verhalten als eine für jedermann verbindliche Zielsetzung ausgegeben und somit nicht als ständische Restriktion durchschaut.³⁹ Der alte Adel zog neue kompensatorische Kräfte aus der verfeinerten und zugleich ausschließenden Geselligkeitskultur, die ernster bürgerlicher Gelehrsamkeit ein Konzept von kurzweiliger Mündlichkeit entgegensetzte.⁴⁰

Dass die Grenzen der Standesdurchlässigkeit mehrheitlich klar gezogen waren, bestätigt auch der Blick auf einzelne Salons und ihre favorisierten literarischen Genres. Kaum ein Beispiel kann dies besser vor Augen führen als das von Madeleine de Scudéry als einer erfolgreichen Salonchronistin niedriger Herkunft und ihrer Gegenspielerin, der dem Königshaus angehörenden Grande Mademoiselle.⁴¹ Ihre literarischen Techniken und Präferenzen erklären sich vielfach vor dem Hintergrund ständischen Bewusstseins. So erlangte Madeleine de Scudéry mit Hilfe der von ihr erstmals angewandten Verschlüsselungen und Mythologisierungen eine schöpferische Freiheit, die ihr eine Überschreitung ihrer sozialen Identität ermöglichte. Der Grande Mademoiselle hingegen gebührte unverstelltes Beurteilen. Im Bewusstsein der ständischen Überlegenheit kultivierte sie in einem abgeschlossenen aristokratischen Zirkel das literarische (Selbst-)Porträt, das – wie auch die ihm verwandten Memoiren – im genealogischen Bewusstsein des Geburtsadels verankert war.⁴² Madeleine de Scudéry

36 Vgl. ebd., S. 260–263.

37 Vgl. das Beispiel des Kreises um die Duchesse de La Trémoille in ebd., S. 249–260.

38 Vgl. ebd., S. 253, 258–259.

39 Vgl. Roth 1981, S. 250–253.

40 Vgl. Baader 1986, S. 278–279.

41 Anne Marie Louise d'Orléans, Duchesse de Montpensier, war eine Cousine Ludwigs XIV. und unter dem Beinamen »La Grande Mademoiselle« bekannt.

42 Vgl. Baader 1986, S. 136.

1 Repräsentation des Aufstiegs und Mechanismen gesellschaftlicher Distinktion

blieben diese literarische Form und die Kreise, in denen sie geschrieben und vorgelesen wurde, verschlossen. Mit dem Verweis auf verwerfliches Selbstlob bedachte sie das Selbstporträt mit Kritik.⁴³ Im Gegenzug kritisierte die Grande Mademoiselle die auch von Scudéry getragene Bewegung der Preziosität, in der sie den Versuch sah, den fehlenden »natürlichen« Adel durch affektierte Verhaltensweisen zu kompensieren. Ein weiteres Mittel der Standesbetonung des alten Adels lag im Leitmotiv des *divertissements*, also einer Betonung des Unterhaltungscharakters von literarischen Erzeugnissen, womit eine Abgrenzung zur bürgerlichen Berufsschriftstellerei vollzogen wurde.⁴⁴

Bewegten sich folglich die kulturellen Aktivitäten der neuen Eliten in einem ihrer Heterogenität entsprechenden Spannungsfeld von Imitation und Innovation, blieb die vorbehaltlose Akzeptanz in den Reihen des alten Adels wesentliche Leitlinie ihrer Aufstiegsstrategien. Ohne Zweifel hatten die aufstrebenden Eliten im 17. Jahrhundert bereits erkannt, was Pierre Bourdieu mehr als 300 Jahre später theoretisieren sollte, nämlich, dass bei erfolgreicher Präention des angestrebten Lebensstils die Grenzziehungen zwischen den Kollektiven schwieriger und das symbolische Kapital zur Hauptressource in der Identitätskonstruktion würden.⁴⁵ Erklärungsmodelle, die dem sogenannten »trickle-down«-Effekt eine hohe Bedeutung zuweisen, greifen angesichts der diversen kulturellen Ausprägungen einer Vielzahl sozialer Räume im 17. Jahrhundert indes zu kurz.⁴⁶ Die künstlerischen Leitbilder der Aufsteiger für ihre repräsentativen Schlossbauten sind nicht zwangsläufig bei den angestrebten alt-aristokratischen Kreisen zu erwarten, worauf schon die verhältnismäßig zurückhaltende baukünstlerische Aktivität von Geburtsadel und Königshaus in den ersten beiden Dritteln des 17. Jahrhunderts verweist. Eine zeichenbasierte Auseinandersetzung mit Status und Macht konnte im Rahmen der diversen kulturellen Konkurrenzen über einen großen Symbolvorrat erfolgen, der den neuen Eliten gleichermaßen offenstand, bis unter Ludwig XIV. ein Teil der mythologischen Bildsprache auf den Herrscher verengt wurde. Generell darf die normative Bedeutung der königlichen Formensprache dennoch nicht unterschätzt werden, wie erste architekturhistorische Untersuchungen zu den Bauformen der Robe herausgearbeitet haben.⁴⁷ Die Gunst des Königs war für die

43 Vgl. ebd., S. 91–92.

44 Vgl. ebd., S. 151–153, 279.

45 Vgl. Diaz-Bone 2010, S. 42–43.

46 Die dem »trickle-down«-Effekt zugrunde liegende Vorstellung, dass ein in der Oberschicht entstehendes Kulturgut in popularisierten Formen von unteren sozialen Schichten imitiert wird, kann der Komplexität der Lebensstile und den unterschiedlichen Bewertungen der Güter nicht gerecht werden. Vgl. Beck 2003, S. 42. Siehe auch Bourdieu 1987, S. 270. Zu einer kritischen Reflexion des Begriffs ebd., S. 387, Anm. 23.

47 Vgl. Melters 2011. Melters beschreibt die Orientierung an einer königlichen Baumotivik insbesondere anhand zweier für die Robe von Louis Le Vau entwickelter Konzepte, der monumentalisierenden Kolossalordnung an den Fassaden und der Einführung der Chambres bzw. Salons à l'italienne (S. 10–17).

1 Repräsentation des Aufstiegs und Mechanismen gesellschaftlicher Distinktion

sich vornehmlich im Staatsdienst behauptende junge Elite essentiell – mit ihr standen und fielen politische Karriere und soziales Fortkommen. Die Selbstinszenierung des Schlossbesitzers im Verhältnis zum König, der Rekurs auf vergangene und zukünftige Leistungen in Diensten des Staates oder die Ausrichtung des Schlosses und seiner wesentlichen Bauaufgabe auf den königlichen Empfang⁴⁸ sind nur einige Aspekte, in denen die Bedeutung des Königs für die künstlerische Gestaltung des Landschlusses zum Tragen kommt.

⁴⁸ Vgl. näher Teil I, Kapitel 3.2 (Das Schloss als Empfangsort) in der vorliegenden Arbeit. Siehe auch M. Müller 2020.

2 NICOLAS FOUQUETS KUNSTPOLITIK IM SPIEGEL SEINER SAMMLUNGEN

Nicolas Fouquet besaß eine umfangreiche Kunst- und Kuriositätensammlung, deren eigenständige Untersuchung erst jüngst zum Gegenstand der Forschung wurde.⁴⁹ Lange galt Fouquet uneingeschränkt als generöser Mäzen, Vorreiter seiner Epoche sowie Entdecker zahlreicher künstlerischer Talente und verkörperte ein vermeintlich liberales Gegenbild zur restriktiven Kunstpolitik unter Jean-Baptiste Colbert und Ludwig XIV.⁵⁰ Die künstlerisch innovative und aufwendige Ausstattung von Vaux-le-Vicomte verleitet zu dem Rückschluss auf eine ebensolche Brillanz der Sammlungen. Zweifelsohne stand Fouquets Engagement als *curieux* in enger Wechselwirkung mit den Ausstattungen seiner Anwesen, deren Entstehung mit umfangreichen dekorativen Bedürfnissen einherging. Das Schloss fungierte immer auch als ein Ort der Sammlungspräsentation, als Rahmen für die Inszenierung der sammlerischen Erfolge seines Besitzers – Kunstkennerchaft, finanzielle Prosperität und machtpolitischen Einfluss implizierend. Greifen also zwar Sammlungen und Anwesen ineinander, gehorchen Sammler, Auftraggeber und Mäzen nicht zwangsläufig denselben Gesetzen. Sie können sich zwar durchaus in einer Person vereinen, müssen sich jedoch keineswegs bedingen. Vielmehr verlangen Intentionen und Vorgehensweisen eine differenzierte Bewertung. Ein engagierter Sammler ist nicht zwangsläufig ein ebenso engagierter Mäzen, eine aufwendige und künstlerisch anspruchsvolle Ausstattung geht nicht zwangsläufig mit einer gleichwertigen Kunstsammlung einher. Nicolas Fouquet wird hierfür ein anschauliches Beispiel bieten,⁵¹ weshalb eine einführende Betrachtung seines Kunstverständnisses, seiner Vorlieben und Vorgehensweisen die weitere Argumentationsbasis zu schärfen vermag. Einige Sammelgebiete verlangen eine Betrachtung im Kontext ihres Präsentationsortes – dies betrifft insbesondere die Tapisserien und Skulpturen – und werden im Folgenden zwar mit Blick auf Fouquets Sammlerverhalten vorausgreifend behandelt, jedoch detaillierter im Rahmen späterer Kapitel besprochen.⁵²

49 Vgl. insbesondere Howald 2011; Terreaux 2015. Als überzeugende Auseinandersetzung mit Fouquets Sammlungen kann zudem noch immer der kurze, aber prägnante Überblick bei Schnapper gelten. Vgl. Schnapper 1994, S. 215–228.

50 Vgl. Terreaux 2015, S. 8.

51 Diese Beobachtung findet sich bereits in einem kurzen Hinweis bei Antoine Schnapper: »C'est sans doute confondre une fois de plus le < mécène >, qui sut employer Le Vau, Le Nôtre, Poussin, Le Brun, Michel Anguier, Thibault Poissant, voire Puget, avec le collectionneur de moindre aloi.« Schnapper 1994, S. 215.

52 Vgl. Teil II, Kapitel 2 (Das Skulpturenprogramm im Garten) und Teil IV, Kapitel 2 (Vorrang des textilen Mediums? Fouquets Tapisserienbesitz in Vaux-le-Vicomte) in der vorliegenden Arbeit.

Fouquets Sammlungen schlossen, dem französischen Begriff der *curiosité* entsprechend, eine Vielzahl von Gebieten mit ein, zu denen Gemälde, Skulptur, Tapissereien und Druckgraphik sowie Medaillen, antike Objekte und Raritäten aller Art zählten. Hinzu kamen die botanischen Sammlungen sowie die Bibliothek und mäzenatische Aktivitäten auf dem Gebiet der Literatur. Der breite Ansatz war im 17. Jahrhundert nicht ungewöhnlich und die Intentionen der Sammler*innen waren nicht minder vielfältig, verdichteten sich jedoch gerade in Kreisen der Finanz- und Staatseliten in einem offenkundigen Streben nach Distinktion und Sozialprestige. Dem Verschmelzen sammelerischer und politischer Interessen⁵³ Rechnung tragend, müssen Art und Ausmaß des Agierens im kulturellen Raum stets im Wechselspiel mit Herkunft, aktuellen Positionen und Ambitionen des Sammlers gelesen werden.

Nicolas Fouquets Aktivitäten fallen in eine Phase, die der aufgestiegenen politischen Elite geradezu ideale Möglichkeiten von Einflusssteigerung über Kunst- und Kulturpatronage bot. Hatte bereits Kardinal Richelieu den politischen Nutzen von Kunst erkannt und sie an der Seite des wenig kunstinteressierten Ludwig XIII. umfassend für eigene Interessen instrumentalisiert, bedeutete sein Tod 1642 das vorläufige Ende einer staatlich geführten Kunst- und Sammelpolitik, die erst mit Jean-Baptiste Colberts Ernennung zum Surintendant des bâtiments 1663 wirkungsvoll erneuert werden sollte. Während der späten Regentschaft von Ludwig XIII. sowie anschließend Anna von Österreichs blieb eine systematische und konsequent umgesetzte Kunst- und Sammelpolitik von königlicher Seite weitgehend aus.⁵⁴ Das Königshaus sah sich in der Folge verstärkt mit einer insbesondere von hohen Amtsinhabern betriebenen Sammelaktivität konfrontiert, zu der es in unmittelbare Konkurrenz treten musste.⁵⁵ Auch innerhalb der neuen Eliten übersetzten sich politische Rivalitäten vielfach in kulturell ausgetragene Konkurrenzen. So wetteiferte Fouquet mit seinen langjährigen politischen Gegenspielern Jean-Baptiste Colbert und Pierre Séguier auch auf kulturellem Gebiet, was zu einer Intensivierung des Engagements auf beiden Seiten beitrug.⁵⁶ Zudem stellt sich gerade in Kreisen der Minister die Frage, inwieweit die »privaten« Aktivitäten zugleich einem von Staat und König bestimmten Kontext verpflichtet waren, denn die Grenzen zwischen Eigeninteressen und königlichen Ansprüchen verliefen oftmals fließend – Kunstankäufe fanden im Namen des Königs statt oder erworbene Objekte wurden an das Königshaus weitergegeben.⁵⁷

53 »Kulturelle Artefakte«, so fasst Sittig zusammen, »werden [...] als Medien, Statussymbole oder Herrschaftszeichen interpretiert. Sie sind vorrangig Zeichen von Macht in einem Prozess sozialer und politischer Kommunikation, und ihre Zeichenfunktion ist demonstrative Repräsentation.« Sittig 2010, S. 50.

54 Vgl. Bury 1985, S. 101; Germer 1997b, S. 130–131; Kirchner 2001, S. 12–13.

55 Vgl. Bury 1985, S. 101.

56 Vgl. Ranum 1980, S. 160–163; Nexon 1985, S. 57.

57 So erwarb Fouquet bspw. aus der Sammlung von Everhard Jabach zwei Gemälde für die hohe Summe von 240.000 livres, die er als Geschenk an Mazarin weitergab, der sie wiederum dem König offerierte.

2 Nicolas Fouquets Kunstpolitik im Spiegel seiner Sammlungen

Der Beginn von Nicolas Fouquets intensiven Sammelaktivitäten ist zeitgleich mit seinen politischen Erfolgen und steigenden finanziellen Möglichkeiten Anfang der 1650er Jahre anzusetzen.⁵⁸ Von Beginn an breit angelegt, muss deren unterschiedlich ausgeprägte Intensität mit entsprechend variierenden Ergebnissen kaum verwundern. Das primäre Interesse galt offenbar einer Präsenz in allen gesellschaftlich relevanten Sammelbereichen; es verrät sich zudem ein Vermeiden des insbesondere in adeligen Kreisen pejorativ bewerteten Spezialisten- und Gelehrtentums im Sinne des bürgerlichen *pédant*, der in dieser Zeit dem angemessenen, situativ angepassten und breit gebildeten Typus des *honnête homme* entgegengesetzt wurde.⁵⁹

Hervorgehoben werden muss zunächst Fouquets herausragendes Engagement in der literarischen Welt. Seine Bibliothek, zahlreiche Protektionen namhafter Literat*innen und seine Beschäftigung von Bibliothekaren und Sekretären, die das literarische Mäzenatentum systematisieren sollten, zeugen von seinen Bemühungen, eine bestimmende Rolle in der Literaturförderung seiner Zeit einzunehmen. Fouquets Patronagesystem schloss nach heutigen Kenntnissen kaum wissenschaftliche Gelehrte und keine bildenden Künstler mit ein, sondern konzentrierte sich ganz auf die Literatur. In den 1650er Jahren hatten die Autor*innen generöse Mäzene nötiger denn je. Die Fronde hatte der literarischen Welt schwerwiegenden Schaden zugefügt – zahlreiche Autor*innen waren zwischen die politischen Fronten geraten, lebten von Gelegenheitschriften, hatten Einnahmen und mit der vorläufigen Schließung der Salons eine Plattform literarischen Austauschs verloren.⁶⁰ In Richelieus Nachfolge nahmen insbesondere die hohen Staatsbeamten nach 1653 die Literaturförderung wieder auf und ließen freie literarische Entfaltung ins Spannungsfeld zu ihrer politischen Inszenierung treten.

Dass Fouquet die Vorteile der literarischen Protektion erkannte, beweist die Anzahl der ihm in den 1650er Jahren gewidmeten Werke,⁶¹ die ihn als einen der wichtigsten Adressaten des gesamten Jahrhunderts auszeichnet. Betrachtet man den jährlichen

Die komplexen finanziellen Transaktionen dieses Vorgangs reichten über den Sturz Fouquets in Form seiner Schulden hinaus. Vgl. Terreaux 2015, S. 51–52.

58 1651 hatte Fouquet über seine zweite Heirat mit Marie-Madeleine de Castille sein Vermögen nahezu verdreifacht; seit 1650 war er Procureur général im Pariser Parlament und übernahm 1653 – zunächst gemeinsam mit Abel Servien – das für seine Karriere entscheidende Amt der Surintendance des finances. Vgl. Howald 2011, S. 14–24. Dass Fouquet zuvor den Aufbau einer Kunstsammlung kaum verfolgt hat, bestätigt auch das Nachlassinventar nach dem Tod seiner ersten Ehefrau Louise Fourché. Inventarisiert werden dort einzig die von Fouquets Vater geerbten Bücher und Medaillen sowie einige Gemälde von geringem Wert. Vgl. Terreaux 2015, S. 19–25.

59 Vgl. Dietrich 2003, S. 97–108; Asch 2005, Abschnitt 12.

60 Vgl. Carrier 1984, S. 363–376; Germer 1997, S. 129. Zahlreiche Literaten gingen im Zuge der Verhaftung oder Exilierung ihrer Gönner nach der Fronde ebenfalls ins Exil. Vgl. die Beispiele bei Ranum 1980, S. 159.

61 Vgl. für eine Übersicht der Widmungsbriefe an Nicolas Fouquet und Marie-Madeleine de Castille Howald 2011, S. 255–258.

Durchschnitt der Buchwidmungen im Vergleich, wird Fouquet einzig von Richelieu übertroffen, rangiert sowohl vor Mazarin als auch vor Ludwig XIII. und Ludwig XIV.⁶² Die an Fouquet gerichteten Widmungsbriefe können für Rückschlüsse auf ihren Adressaten nur bedingt fruchtbar gemacht werden, bestand ihr erklärtes Ziel schließlich in der Erlangung oder Aufrechterhaltung von dessen Gunst und der Hoffnung auf materielle Unterstützung oder gesellschaftliche Kontakte. Im Vordergrund des Widmungsbriefs, der ein rhetorisch-stilistisches Kunstwerk mit klaren Regeln darstellte, stand die panegyrische Huldigung des Adressaten, so dass sich statt eines vermeintlichen Dialogs zwischen Mäzen und Autor*in die Rolle letzterer vornehmlich im Vermehren der *gloire* des ersteren konkretisierte.⁶³

Die Widmungen an Fouquet betonen wiederholt seine Generosität sowie seine staatspolitischen Funktionen und entsprechenden Fähigkeiten.⁶⁴ Es verrät sich Fouquets sozialer Status als bürgerlicher Aufsteiger, dem das höchste mögliche Lob des Kriegshelden versagt bleiben musste. Stattdessen rückte folglich seine aktuelle Bedeutung als Staatsdiener in den Fokus.⁶⁵ Die Widmungsbriefe, generell an den Gönner herangetragen, sind zudem beredtes Zeugnis von Fouquets Popularität und der Hoffnung, die man in seine finanzielle Prosperität und Machtbefugnis setzte. Insbesondere den Trumpf seiner finanziellen Möglichkeiten scheint Fouquet ausgespielt zu haben. Die von ihm ausgesetzten Pensionen und Geldgeschenke bewegten sich zwischen 400 und 2.000 livres, womit sie sich im Rahmen des in höchsten Kreisen Üblichen⁶⁶ situieren und – angesichts der Quantität der Zuwendungen – von einem erheblichen finanziellen Kraftaufwand zeugen. Letztlich wird auch die Zweckgebundenheit der Widmungen gerade im Fall Fouquet anschaulich, da diese mit seinem Sturz unvermittelt verschwanden. Auf ihrer oft existenzbegründeten Suche nach Mäzenen erwies sich

62 Zwar erhielt bspw. Ludwig XIV. mit 62 Widmungen deutlich mehr als Fouquet mit 33, dies jedoch über einen Zeitraum von 54 Jahren verteilt. Fouquet wurden zwischen 1655 und 1661 allein vierzehn Werke gewidmet, so dass er einen fast doppelt so hohen Durchschnitt wie der König erlangte. Vgl. die Tabelle bei Leiner 1965, S. 235–236.

63 Vgl. ebd., S. 42, 181–182.

64 Exemplarisch sei das Beispiel der Widmungsverse von Pierre Corneille in *Ædipe* genannt, in denen er den Kunstförderer und treuen Staatsmann hervorhebt: »Et ce qu'on voit à peine après dix ans d'excuses, / Je t'ay veu tout d'un coup liberal pour les Muses; / Mais pour te voir entier il faudroit vn loisir / Que tes delassemens daignassent me choisir. / C'est lors que ie verrois la saine Politique / Soutenir par tes soins la Fortune publique, / Ton zèle infatigable à servir ton grand Roy; / Ta force & ta prudence à regir ton employ; / C'est lors que ie verrois ton courage intrepide / Vnir la vigilance à la vertu solide [...].« Corneille 1659, *Vers presentez a Monseigneur le Procureur General Fouquet, Svr-Intendant des Finances*, o.S.

65 Vgl. Leiner 1965, S. 57–58.

66 Einige Beispiele: Paul Scarron erhielt 1653 eine Pension von 1.600 livres, Barthélemy d'Herbelot wurden jährlich 1.500 livres, Jean Loret ab 1658 150 livres zuteil; für Pierre Corneille ist eine einmalige Zuwendung von 2.000 livres belegt. Vgl. Chatelain 1971, S. 168–169. Siehe auch Leiner 1965, S. 256–262. Fouquets Generosität wird teils mit dem wenig freigiebigen Mazarin kontrastiert, der zuweilen nur 50 livres für eine Widmung bezahlte. Vgl. Chatelain 1971, S. 170.

die literarische Welt angesichts der politischen Ereignisse ebenso flexibel wie opportunistisch.⁶⁷

Die von Fouquet protegierten Autor*innen⁶⁸ gehörten fast ausnahmslos zu einer jüngeren Generation, deren literarische Wurzeln in der Salonkultur und der *école de 1650*⁶⁹ zu suchen sind. Dies erklärt sich nicht nur durch Fouquets eigene Sozialisation und private Vorlieben;⁷⁰ vielmehr erschließt sich die Hinwendung zur zeitgenössischen Literatur auch vor dem Hintergrund seiner jungen Familiengeschichte, die geschichtsträchtige Themen entbehrte und Fouquet folglich die historisch dominierten Gattungen verschlossen blieben. Der Vergleich mit Colberts Aktivitäten in königlichen Diensten offenbart eine vollkommen andere Förderungspolitik: In seinem Versuch, ab 1654 einen literarischen Kreis aufzubauen, favorisierte Colbert die Geschichtsschreibung. Damit wählte er ein traditionell dem Königshaus vorbehaltenes Gebiet und entzog sich zugleich der Konkurrenz mit den Aufsteigern.⁷¹ Entscheidend für die Ausrichtung des literarischen Kreises um Fouquet war die Einstellung von Paul Pellisson 1657 als Sekretär, dessen Funktionen über die üblichen Aufgaben hinausgingen. Nicht nur war er eng in Fouquets finanzielle Transaktionen verwoben,⁷² sondern es oblag ihm ebenso, Fouquets Literaturpatronage zu systematisieren und den intellektuellen Zirkel kontinuierlich zu erweitern. Pellisson nahm eine Mittlerrolle zwischen Autor*in und Mäzen ein und ließ seine Netzwerke und Freundschaften in die Auswahl der Protegierten einfließen.

Fouquets literarisches Mäzenatentum ist oft als in seiner Zeit überaus liberal beschrieben worden,⁷³ steht für eine letzte Phase von abseits des Hofes vermeintlich florierender künstlerischer Freiheit und kreativer Entfaltung, wie sie unter dem Zentralismus Ludwigs XIV. und einer gelenkten Kulturpolitik Colberts nicht mehr möglich sein sollten. Tatsächlich zeugen einige Autor*innen, die Fouquet auch nach seinem Sturz die Treue hielten und sich engagiert für seine Freilassung einsetzten, von mehr

67 Vgl. Leiner 1965, S. 205.

68 Unter anderem François Le Métel de Boisrobert, Georges de Brébeuf, Pierre und Thomas Corneille, Marin Cureau de La Chambre, Jean de La Fontaine, Jean Loret, Charles Perrault, Jean de la Serre Puget, Phillipe Quinault, Paul Scarron, Charles Sorel und Madeleine de Scudéry.

69 Vgl. Adam 1942.

70 Fouquet war der Salonkultur offenbar sehr zugetan. So frequentierte er als regelmäßiger Gast den Salon der Marquise du Plessis-Bellière in Charenton, wo er einige Chansons schrieb und zu den Verfassern sowie Herausgebern der Verse zum Tod des Papageien der Marquise zählte. Vgl. Chatelain 1971, S. 68–83. Fouquets Verse zum Papagei sind abgedruckt bei Howald 2011, S. 75.

71 Vgl. Ranum 1980, S. 162–163, 245–246.

72 Niderst fasst Pellissons Rolle unter Fouquet folgendermaßen zusammen: »Pellisson fut donc mêlé à toutes les affaires du surintendant: emprunts, pensions, intrigues politiques, services du roi, ambitions personnelles, rien ne lui fut étrange dans cette immense et complexe machine que gouvernait Fouquet.« Niderst 1976, S. 356.

73 Claire Goldstein bspw. betont wiederholt eine nahezu uneingeschränkte Liberalität, den freien Ideenaustausch und die Gemeinschaftlichkeit in Vaux-le-Vicomte, der sie die Kontrolle, Hierarchie und Konformität in Versailles gegenüberstellt. Vgl. Goldstein 2008.

als einer reinen Zweckgemeinschaft.⁷⁴ Fouquets intensive Literaturförderung der Jahre 1657 bis 1661 fällt in eine Zeit, die von lebendigem kulturellem Austausch geprägt war, weitgehend frei von höfisch-staatlichen Restriktionen. Es besteht dennoch kein Anlass, Fouquet zu einem selbstlosen Förderer im Dienste der Literatur zu stilisieren, der seinen *créatures* auf Augenhöhe begegnete. Sein Verhältnis zu den *gens de lettres* war zweifelsohne ebenso elitär wie hierarchisch geprägt und die Verbindung, welche die Literatur in Vaux-le-Vicomte mit der bildenden Kunst zwecks Vermittlung explizit politischer Aussagen eingehen sollte, verdeutlicht Sinn und Zweck der Förderung. Fouquet mag in der Phase seines Aufstiegs zahlreichen Literat*innen kreative Entfaltungsmöglichkeiten eröffnet haben; ihre Gegenleistung in Form von unterwürfiger Panegyrik hat er ebenso erwartet wie seine Zeitgenoss*innen. Ebenso muss die Annahme der Existenz eines literarischen Salons um Fouquets zweite Ehefrau Marie-Madeleine de Castille relativiert werden. Zwar berichtet Jean Hérault de Gourville von regelmäßigen Zusammenkünften und Spielen,⁷⁵ jedoch kann nicht von einem regelmäßigen Kreis mit literarischem Austausch und entsprechendem Anspruch ausgegangen werden. Weder literarische Erzeugnisse noch zeitgenössische Überlieferungen weisen auf einen Salon im engeren Sinne.⁷⁶

Im Kontext der Literaturförderung muss schließlich Fouquets Bibliothek hervorgehoben werden, deren relativ gut dokumentierter Buchbestand bereits mehrfach Gegenstand der Forschung war.⁷⁷ Die 1640 geerbte Bibliothek seines Vaters diente Fouquet vermutlich als Ausgangspunkt, war jedoch mit etwa 1 500 inventarisierten Bänden überschaubar.⁷⁸ Institutionelle Bibliotheken hatten im 15. und 16. Jahrhundert zunehmend an Bedeutung verloren und sollten auf staatliche Initiative erst Ende des 17. Jahrhunderts wieder zunehmend in den Fokus rücken, so dass auch hier ein Vakuum beobachtet werden kann, das um die Jahrhundertmitte durch ein Patronagesystem insbesondere seitens der Staatseliten ausgefüllt wurde.⁷⁹ Ab etwa 1640 war der Jesuit Père Deschampsneuf für Fouquets Bibliothek verantwortlich, scheint sich ihrer Erweiterung zunächst jedoch kaum gewidmet zu haben. Im Zuge von Fouquets Intensivierung seines Mäzenatentums ab 1653 und dessen politischer Ausrichtung rückte die Bibliothek in besonderem Maße in den Fokus. Ab 1655 wurden zunehmend ganze

74 Vgl. zu den diversen Sympathie-Bekundungen für Fouquet Leiner 1970, S. 272–274.

75 Vgl. zum Beispiel Gourville 2004, S. 123: »On jouait presque tous les jours chez Madame Fouquet assez gros jeu; [...] On y jouait aussi souvent des bijoux de conséquence, des point de Venise de grand prix, et, si je ne me trompe, on jouait aussi les rabats pour soixante-dix ou quatre-vingts pistoles chacun.« Siehe auch Howald 2011, S. 76.

76 Vgl. zu den Gesellschaften um Madame Fouquet auch ebd., S. 77.

77 Vgl. Saunders 1985; Howald 2011, S. 46–55; Terreaux 2015, S. 110–114.

78 Vgl. Howald 2011, S. 47; Terreaux 2015, S. 21.

79 Für Autoren und Gelehrte bedeutete dies auch eine hohe Instabilität und Abhängigkeit. Vgl. Saunders 1985, S. 1–2.

Nachlassbibliotheken angekauft, wie dies bereits Gabriel Naudé für den Aufbau von Mazarins zu diesem Zeitpunkt unübertroffener Bibliothek praktiziert hatte. So erwarb Fouquet 1655 für mehr als 3.000 livres die Buchbestände des Erzbischofs von Toulouse Charles de Montchal, die vor allem griechische und lateinische Manuskripte umfassten, und 1657 für 10.000 livres die Bibliothek des Mediziners René Moreau.⁸⁰ Fouquet scheute offensichtlich keine Ausgaben und schuldete noch bei seiner Verhaftung dem Verleger und Buchhändler Sébastien Cramoisy die beachtliche Summe von 10.000 livres.⁸¹ Die schnelle Vergrößerung der Bibliothek verlangte einen koordinierten Aufbau, so dass 1658 Deschampsneuf mit Pierre Carcavy ein zweiter Bibliothekar zur Seite gestellt wurde. Bei diesem handelte es sich insofern um eine intelligente Wahl, da er nicht nur ein gebildeter Mathematiker war, sondern einst selbst eine wichtige Bibliothek besessen hatte und die notwendigen bibliophilen Kenntnisse und Kontakte mitbrachte.

Die Bibliothek wurde hauptsächlich in Fouquets bereits ab 1654 errichtetem Anwesen in Saint-Mandé aufbewahrt⁸² und umfasste nach seinem Sturz etwa 27 000 Bände.⁸³ Erst 1665 wurde ein detailliertes Inventar erstellt, in dem nun, vermutlich aufgrund von Diebstählen, weniger als 20 000 Bücher erfasst wurden.⁸⁴ Eine Auswertung dieses Inventars wird insbesondere dadurch erschwert, dass die kleinformatischen Bände nicht einzeln, sondern in Paketen zusammengefasst wurden. So erklären sich der erstaunlich geringe Anteil fiktionaler Literatur und die fast vollständige Abwesenheit der von Fouquet geförderten französischen Autor*innen.⁸⁵ Es kann jedoch festgehalten werden, dass der thematische Schwerpunkt der Bibliothek im Bereich der Geschichte lag, die über 40 Prozent des Gesamtbestands ausmachte,⁸⁶ was sich auch vor dem Hintergrund von Fouquets politischen Ambitionen und der Vorstellung der Geschichte als »Lehrmeisterin« erklärt.

Generell sind Rückschlüsse aus den Buchbeständen auf Fouquets Bildung und persönliche Vorlieben jedoch nur mit äußerster Vorsicht zu ziehen, denn Aufbau und Erweiterung der Bibliothek unterlagen in erster Linie den üblichen Umständen der

80 Fouquet selbst gibt in seiner Verteidigungsschrift weitere angekaufte Nachlassbibliotheken an. Vgl. Saunders 1985, S. 6–7; Howald 2011, S. 47–48; Terreaux 2015, S. 111–112.

81 Vgl. Saunders 1985, S. 5.

82 Terreaux erwähnt ein Dokument, das eine Bibliothek in Vaux-le-Vicomte anführt, wo sich folglich ebenfalls Bücher befunden haben könnten, jedoch vermutlich in begrenzter Zahl. Vgl. Terreaux 2015, S. 112, Anm. 370.

83 Vgl. *Mémoire adressé au chancelier Séguier sur Fouquet par le conseiller d'état De La Fosse* (6 octobre 1661), n° 709, t. XXXII, fol. 145, zit. nach Chérueil 1862, Bd. I, S. 486; siehe auch *Bibl. nat., Ms. Lat. 17172*, fol. 101 ff., mit einer ersten Aufstellung der Bibliothek (1661).

84 Vgl. *Inventaire, Prisée & Estimation des livres trouvés A St. Mandé, 1665*, *Bibl. nat., Ms. Fr. 9438*.

85 Kleine Formate machten in Fouquets Bibliothek einen verhältnismäßig geringen Teil aus: In-octavo finden sich etwa 8 000, in-folio etwa 7 000, in-quarto etwa 12 000 Bände (in-12° ist nicht angegeben). Vgl. Terreaux 2015, S. 113.

86 Vgl. zur thematischen Verteilung des Buchbestands die Tabellen (mit geringfügigen Abweichungen) bei Saunders 1985, S. 7–8, Howald 2011, S. 52; Terreaux 2015, Doc. 50 und 51 im Anhang, S. 203–204.

Ankaufspolitik. Inwieweit Fouquet an dieser beteiligt war und in die durch seine Bibliothekare vorgenommene Auswahl der Bücher intervenierte, muss mangels Quellen offenbleiben. Eine rege Anteilnahme ist durchaus denkbar. So zeigt beispielsweise die erhaltene Korrespondenz Pierre Séguiers mit seinem Bibliothekar Pierre Blaise einen überaus engagierten und wahrhaft bibliophilen Patron, der über die Vorgänge in seiner Bibliothek auf das Beste informiert war und persönlich Anweisungen erteilte.⁸⁷ Das in Fouquets Bibliothek ausgiebig vertretene Fachgebiet der Medizin könnte im Zusammenhang mit Fouquets Mutter Marie de Maupeou stehen, die ein hohes medizinisches Interesse im Rahmen der von ihr umfassend betriebenen Armenfürsorge zeigte.⁸⁸ Ein Großteil dieses Bestands stammte jedoch aus der erworbenen Bibliothek des Mediziners Moreau, womit sich der thematische Schwerpunkt ebenso als Ergebnis des Buchmarkts herausstellt. Auch die Interessen der Bibliothekare müssen als beeinflussende Faktoren bedacht werden: Der relativ große Anteil mathematischer Literatur, insgesamt 336 Titel, könnte sich durch die Vorlieben des erwähnten Mathematikers Carcavy erklären.

In Fouquets Bibliothek finden sich zahlreiche kunsttheoretische Standardwerke,⁸⁹ darunter eine französische und zwei italienische Fassungen von Leonardo da Vincis *Trattato della pittura*, mehrere, teils illustrierte Ausgaben von Ovids *Metamorphosen*, Leon Battista Albertis *De Architectura*, verschiedene Plinius-Ausgaben, eine französische Übersetzung der *Icones* von Philostratos, Federico Zuccaros *Idea de' pittori*, eine Ausgabe von Cesare Ripas *Iconologia* sowie fünf Werke von Albrecht Dürer. Großen Raum nehmen französische und italienische Architekturtraktate ein – mindestens 20 in der Zeit wichtige Werke lassen sich benennen.⁹⁰ Einen weiteren Schwerpunkt bilden Traktate zu Optik und Perspektive, darunter Jean Cousins *Livre de perspective*, Jacques Androuet Du Cerceaus *Leçons de perspective positive*, Salomon de Caus' *La perspective*

87 Vgl. Nexon 1988, S. 147.

88 Auf Basis ihrer medizinischen Formeln wurde 1675 ein Arznei- und Heilmittelbuch publiziert (vgl. Maupeou 1675), das bis 1765 mehr als 50 Auflagen erfahren sollte. Das Werk entstand auf Initiative ihres Sohnes Louis Fouquet, Bischof von Agde, durch den Arzt Delescuré, der die Formeln umfassend bearbeitete und ergänzte. Vgl. Lafont 2010.

89 Zu den im Folgenden genannten Titeln vgl. Inventaire, Prisée & Estimation des livres trouvés A St. Mandé, 1665, Bibl. nat., Ms. Fr. 9438; Livres choisis pour le Roy dans Saint-Mandé, Bibl. nat., Ms. Lat. 17172, fol. 50–65; Livres de Mr du Fresne pris à St. Mandé, Bibl. nat., Ms. Lat. 17172, fol. 66–94; Extrait de l'Inventaire fait a St. Mandé en 1661, Bibl. nat., Ms. Lat. 17172, fol. 101 ff. Siehe auch die Tabelle im Anhang bei Terreaux 2015, Doc. 52, S. 205–212.

90 Zu den französischen Traktaten zählen u. a. Pierre Le Muets *Manière de bien bastir pour toutes sortes de personnes*, Roland Fréart de Chambrays *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne*, Jacques I. Androuet du Cerceaus *Livre d'architecture*, Philibert Delormes *Nouvelles inventions pour bien bastir et à petits fraiz* sowie L'Architecture, François Derands *L'architecture des voûtes* und Alexandre Francine Florentins *Livre d'architecture contenant plusieurs portiques de différentes inventions, sur les cinq ordres de colonnes*. Zu den italienischen Architekturtraktaten gehören mehrere, teils ins Französische übersetzte Werke von Serlio, Palladio und Vitruv, außerdem Giovanni Battista Montanos *Architettura con diversi ornamenti cavati dall'antico*, Giacomo Barozzi da Vignolas *Architettura*, Vincenzo Scamozzis *L'idea della architettura universale*, eine französische Ausgabe von Giovanni Paolo Lomazzos *Traicté de la proportion naturelle et artificielle des choses* und Giovanni Antonio Rusconis *Della architettura*.

avec la raison des ombres et miroirs, Daniel Barbaros *La pratica della perspettiva* sowie Werke von Girard Desargues und Jean François Nicéron. Es finden sich zudem einige numismatische Werke und Emblembücher, darunter eine Ausgabe von George Withers *Collection of Emblemes, Ancient and Moderne*.

Schließlich besaß Fouquet einiges bildliches Anschauungsmaterial. Genannt werden zahlreiche Sammelbände mit Stadtplänen sowie Ansichten von Städten und Schlössern mit Schwerpunkt auf Italien⁹¹ und Frankreich, darunter zwei Bände von Israël Silvestre zu französischen Städten. Mit über 40 Exemplaren ist der Bestand an sogenannten »livres de figures« hoch, umfasst »Portraits illustres« und Herrscherporträts, Stichserien zu Werken von Hendrick Goltzius, Charles Le Brun, Maerten de Vos und Peter Paul Rubens, die *Tableaux du Temple des Muses* von Michel de Marolles und eine auf geringe 80 livres geschätzte Sammlung von Zeichnungen. Zu finden sind auch konkret auf dekorative Ausstattungen gerichtete Werke, insbesondere solche zu Brunnen-, Decken- und Kamindekorationen. Explizit genannt wird Girolamo Tetis *Aedes Barberinae ad Quirinalem descriptae* zu Pietro da Cortonas Deckengemälde im Palazzo Barberini, eines der wichtigsten Vorbilder für das zu Vaux-le-Vicomte entstandene Textkorpus.⁹²

Die Intentionen von Fouquets bibliophilem Engagement lassen sich klar umreißen: Zu nennen ist zunächst eine ostentative Zurschaustellung von Einfluss und materiellen Möglichkeiten mittels teurer und schwer zu erlangender Raritäten, zu denen beispielsweise bedeutende Bibelausgaben, eine seltene Shakespeare-Edition oder arabische und hebräische Manuskripte zählten.⁹³ Die für eine solche Exklusivität notwendigen Voraussetzungen – das Zusammenwirken von Vermögen, Bildung und Netzwerken – vergegenwärtigen die Dimension der über die Bibliothek möglichen Distinktion.⁹⁴ Die repräsentative Unterbringung zahlreicher Bücher in der Galerie von Saint-Mandé, umgeben von Statuen und weiteren Kunstgegenständen, machte die Bestände öffentlich erfahr- und verbreitbar, da die Galerie zugleich als Aufenthaltsort für Fouquets wartende Besucher*innen diente.⁹⁵ Jedoch zielte die Bibliothek nicht nur auf den von Henri

91 Es finden sich u. a. Werke über die Städte Neapel, Florenz und Rom sowie über römische Kirchen, Beschreibungen des Vatikans, von Santa Maria Maggiore, der *Palazzi di Genova* von Peter Paul Rubens, der Trajanssäule und von römischen Amphitheatern.

92 Vgl. zum Einfluss der Schriften zum Palazzo Barberini S. 116–117 in der vorliegenden Arbeit.

93 Fouquets Koran- und Talmud-Ausgaben wurden 1661 von zwei spanischen Franziskanermönchen bewundert, die bemerkten, dass der König von Spanien nichts dergleichen besitze. Siehe dazu die Zitate bei Chérueil 1862, Bd. II, S. 283. Siehe auch Cordey 1925, S. 462; Howald 2011, S. 54.

94 Für eine auf Außenwirkung bedachte Bibliothek spricht auch das mehrheitlich für die Einbindung verwendete Material der Bücher – Kalbsleder statt Maroquin – und die hohe Zahl an großformatigen Bänden (in-folio: 7 000, in-quarto: 12 000 gegenüber 8 000 in-octavo). Vgl. Terreaux 2015, S. 113.

95 In der Galerie wurden Bibeln, Bibel-Kommentare und linguistische Werke aufbewahrt. Die Sammlung setzte sich in drei weiteren Chambres, sowie in Menagerie, Grenier und Apothicairerie fort. Zur räumlichen Verteilung der Bestände in Saint-Mandé vgl. Howald 2011, S. 50–51; Terreaux 2015, S. 111.

Sauval beschriebenen Buchrückeneffekt.⁹⁶ Vielmehr suchte Fouquet mit einer enzyklopädischen Sammlung zu beeindrucken,⁹⁷ die als Spiegel des idealen, universal gebildeten Gelehrten angelegt war. Ähnlich seinem Sammelverhalten, entspricht dies einem im Salon propagierten Bildungsideal, das ein breit gefächertes Wissensspektrum gegen einseitiges Spezialistentum setzte. In zweifellos bewusster Anlehnung an Mazarins Praxis der 1640er Jahre äußerte Fouquet zudem konkrete Pläne bezüglich einer Öffnung der Bibliothek für die Allgemeinheit und gab ihr schon in den 1650er Jahren einen halböffentlichen Charakter.⁹⁸ Zahlreiche Gelehrte aus Fouquets weiterem Umkreis hatten Zugang, unter anderem Père Antoine Vazier, Philippe Labbé, Barthélemy d'Herbelot und Tannegui Le Fèvre.⁹⁹ Eine Erweiterung jener öffentlichen Funktion hätte es ihm nicht zuletzt erlaubt, sich als Wohltäter der Allgemeinheit zu stilisieren.¹⁰⁰ Die offensichtliche Orientierung an Mazarins Bibliothek kann den Zeitgenoss*innen nicht entgangen sein – Fouquet unterstrich auch auf diesem Wege seine Ambitionen auf Mazarins politische Nachfolge. Sein bibliophiles Engagement vermittelt sich ebenso in den großzügigen Unterstützungen der jesuitischen Bibliothek im Collège de Clermont, dem sein langjähriger Bibliothekar Deschampsneuf unterstellt war:¹⁰¹ Insgesamt 22.000 livres spendete Fouquet im März 1655 für den Unterhalt der Bibliothek, 1657 gefolgt von der Finanzierung eines neuen Gebäudeflügels für die vergrößerten Bestände, in dem ein Porträt und das Deckengemälde den Gönner würdigten.¹⁰²

96 Vgl. Sauval 1724, Bd. I, S. 18: »Quant aux Partisans, qui ne savent que compter & jeter: & ainsi qui n'ont pas grande affaire de livres, quelques uns depuis peu se sont avisés d'avoir de belles Biblioteques, simplement en apparence. Après avoir choisi un endroit, chés eux, propre à les placer & les faire voir, ils enduisent les murailles de tablettes peintes, dorées & fermées de fil d'Archal. Ensuite les ayant ornées de pentes de velours, couronnées de clouds dorés, & terminées d'un molet d'or, pour lors au lieu de livres, ils se contentent de les remplir de couvertures de maroquin de Levant, où sur le dos en lettres d'or est élevé le nom des Auteurs les plus celebres.«

97 Auch Naudé äußert sich ausführlich zu den Vorteilen einer enzyklopädisch angelegten Bibliothek. Vgl. Naudé 1627, S. 38–39.

98 Mazarin hatte seine Bibliothek 1644 bis zu ihrer Auflösung durch die Fronde der Öffentlichkeit zugänglich gemacht; circa 80 bis 100 Personen kamen wöchentlich zu ihrer Nutzung. 1657 kündigte Fouquet ein ähnliches Vorgehen an. Vgl. Saunders 1985, S. 5–6; Howald 2011, S. 49. Saunders sieht darin eine wesentliche Einflussgröße für die weitere Entwicklung der Bestände: »Nicolas Fouquet transformed his private library into a large research library intended for the scholarly public« (S. 16).

99 Vgl. Saunders 1985, S. 9.

100 Dazu äußert sich auch Naudé: »Combien d'estime deuous-nous faire de ceux qui n'ont point recherché ces inuentions superflues & inutiles pour la plus-part, croyans & iugeans bien qu'il n'y auoit aucun moyen plus honneste & asseuré pour s'acquérir vne grande renommee parmy les peuples, que de dresser de belles & magnifiques Biblioteques, pour puis après les vouer & consacrer à l'vsage du public?« Naudé 1627, S. 17–18.

101 Zur engen Verbindung der Familie Fouquet mit den Jesuiten vgl. Cordey 1923b, S. 347–348.

102 Vgl. Cordey 1923b, S. 348–354. Der von Fouquet finanzierte Gebäudeflügel besaß eine Galerie mit einem Fresko, das die *Renommée s'elançant dans les airs* inmitten von Genien zeigte, begleitet von einer Inschrift, die auf Fouquets Rolle für die Errichtung der Bibliothek hinwies. An einer der Stirnseiten hing das Porträt Fouquets, begleitet von Personifikationen von Glaube und Gerechtigkeit. Vgl. Cordey 1923b, S. 351–352; Bacha/Hottin 2002, S. 84.

Dem Zeitgeist entsprechend interessierte sich Fouquet für *curiosités* im Sinne naturwissenschaftlicher Raritäten und Kuriositäten, die eine Vielzahl von Objektarten umfassen konnten, darunter Fossilien und Versteinerungen, Edelsteine, zoologische (mit Vorliebe maritime) Objekte, Artificialia; ebenso fielen darunter alle denkbaren antiken Gegenstände. Fouquets entsprechende Sammlungen befanden sich in Saint-Mandé und lassen sich aufgrund der lückenhaften Quellen nur ungefähr umreißen. Die einst herausragende Medaillensammlung seines Vaters François Fouquet scheint bei dessen Tod nicht mehr in ihrer ursprünglichen Form bestanden zu haben.¹⁰³ Eine Einschätzung der Sammlung von Nicolas Fouquet erweist sich als schwierig, denn die 1666 in Saint-Mandé inventarisierten Medaillen beschreiben ein wenig herausragendes Ensemble aus 31 Goldmedaillen aus der römischen Kaiserzeit vor 476, 26 späteren Goldmedaillen, einem Exemplar aus China, 30 Kupfermedaillen sowie nicht näher definierte und in Paketen erfasste Silber-, Billon- und Bronzemedaillen.¹⁰⁴ Ein konstruktives Interesse Fouquets zum Beispiel an der Vervollständigung imperialer Serien ist nicht nachzuweisen. Der Schätzwert ist mit insgesamt 1.040 livres auffallend gering. Bedenkt man, dass Medaillen im 17. Jahrhundert zu den erschwinglichen *curiosités* zählten und folglich selbst kleine Sammlungen mindestens 1 000 Medaillen, die großen Kollektionen bis zu 18 000 Stück umfassten,¹⁰⁵ wird der geringe Aussagewert des Inventars deutlich. Clara Terreaux weist zu Recht auf zahlreiche Werke zu Medaillen in Fouquets Bibliothek hin, die ein größeres Interesse nahelegen.¹⁰⁶ Weitere Hypothesen müssen bedacht werden, wie jene eines vorzeitigen Verkaufs der Sammlung oder einer Übernahme durch Fouquets Sohn.¹⁰⁷ Nachgewiesen sind mehrere individuelle Prägungen, für die Fouquet den italienischen Kupferstecher Francesco Bertinetti beschäftigte.¹⁰⁸

Auch über die Bestände exotischer *curiosités* ist wenig überliefert, doch bezeugen Louis Fouquets Ankäufe in Italien ihre Existenz.¹⁰⁹ Von Paul Fréart de Chantelou hat

103 Das Interesse von François Fouquet an Medaillen spiegelt sich auch in einer *Histoire par les médailles*, die ihm von Jean Tristan de Saint-Amant 1635 gewidmet wurde. Der Schätzwert der Sammlung ist im Nachlassinventar von François Fouquet äußerst gering. Vgl. Schnapper 1988, S. 208; Sarmant 2003, S. 43, Anm. 51; Terreaux 2015, S. 20.

104 Vgl. Estimation de médailles trouvées chez M. Fouquet, 1666, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 65–67. Siehe auch Howald 2011, S. 57; Terreaux 2015, S. 105–106.

105 Vgl. Schnapper 1988, S. 156–157.

106 Vgl. Terreaux 2015, S. 106.

107 Vgl. Schnapper 1994, S. 216. Schnapper verweist auf das von Montaignon abgedruckte *Inventaire sommaire du cabinet de [André-Charles] Boulle, rédigé après l'incendie de 1720*, in dem »Deux cens médaillons grecs, moulés sur les antiques qu'avoit feu M^r Fouquet« genannt werden. Vgl. Montaignon 1855–1856, S. 338.

108 Insgesamt elf Prägungen entstanden anlässlich verschiedener Ereignisse, darunter Fouquets Ernennung zum Surintendant, seine Hochzeit mit Marie-Madeleine de Castille, der Pyrenäenfrieden oder die Vermählung Ludwigs XIV. Eine Beschreibung der einzelnen Stücke bei Chatelain 1971, S. 455–457, und bei Esnault 1985. Siehe auch Howald 2011, S. 57–58.

109 Vgl. den Brief von Louis Fouquet an seinen Bruder vom 3. April 1656, in: Fouquet 1862, S. 303: »[...] [E]nfin je me résolu de vous l'acquérir, vu surtout que je vois tous les jours, dans les cabinets des

sich ein Hinweis auf ein Muschelkunstwerk in Fouquets Besitz erhalten,¹¹⁰ das als Geschenk an den König gehen sollte, jedoch von Chantelou als »indigne du Roi«¹¹¹ klassifiziert wurde. Fouquets Interesse an außenwirksamen Objekten vermittelt sich in dem außergewöhnlichen Erwerb zweier ägyptischer Sarkophage mit Mumien¹¹² im Jahr 1659, die in der Galerie in Saint-Mandé präsentiert wurden, wo sie 1666 auf hohe 800 livres geschätzt wurden.¹¹³ Es ist denkbar, dass sie langfristig in Vaux-le-Vicomte ausgestellt werden sollten, wie Madeleine de Scudéry suggeriert.¹¹⁴ Im Rahmen der im 17. Jahrhundert bereits ausgeprägten Ägypten-Faszination¹¹⁵ gelang Fouquet hiermit unter Aufwendung hoher finanzieller Mittel ein Coup,¹¹⁶ der ihm weitreichende Aufmerksamkeit sicherte und archäologische, medizinische sowie populäre Interessen gleichermaßen bediente.¹¹⁷

Auch im Feld der Botanik wollte Fouquet offensichtlich nicht hinter seinen Zeitgenossen zurückstehen. Das Sammeln von exotischen Pflanzen und Früchten entwickelte sich um die Jahrhundertmitte zu einer teils exzessiv betriebenen Mode, die in Italien ihren Ausgang genommen hatte und in Frankreich zwischen 1650 und 1670 ihren Höhepunkt erreichte. Entscheidend waren eine große Vielfalt und seltene Arten, wobei insbesondere Narzissen, Nelken, Anemonen und Tulpen favorisiert wurden.¹¹⁸

personnes considérables de ce pays-ci de toutes sortes de professions, de semblables ornements d'yvoire, d'ambre, de corail, etc.»

- 110 Vgl. Fréart de Chantelou 2001, S. 206: »[U]ne grande coquille pleine de dieux marins, faits de corail, mais sans maîtrise ni excellence d'art, comme de petits bamboches.«
- 111 Ebd., S. 206. Eine Einschätzung, die der um seine Meinung befragte Gian Lorenzo Bernini bestätigt: »Le Cavalier l'a considéré longtemps sans rien dire, et songeant, à mon avis, à ce qu'il dirait pour ne pas louer une chose qui ne le méritait pas. [...] Enfin, le Cavalier a dit que cela était mis mal en œuvre [...]. Cet abbé [d. i. der Abbé de Graves] répétant que c'était un ouvrage grec, le Cavalier a reparti net que jamais cela n'avait été ni en Grèce, ni fait par un Grec.« Ebd., S. 206–207.
- 112 Die Sarkophage wurden 1848 von Roger de Chalabre dem Musée du Louvre übereignet. Beide Sarkophage stammen aus der ptolemäischen Epoche und tragen die unbekanntenen Namen Ankhmerout und Horemakhbit. Vgl. Musée du Louvre, Département des antiquités égyptiennes, D 7-N 343, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010009971>, und D 5-N 341-LP 2645, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010025547>.
- 113 Vgl. Prisée des bustes étant à Saint-Mandé, 1666, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 62. Die beiden Mumien wurden getrennt von den Sarkophagen in einem Garde-meuble aufbewahrt. Siehe auch Terreaux 2015, S. 108.
- 114 Vgl. M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1139–1140.
- 115 Zu der insbesondere den Mumien entgegengebrachten Faszination vgl. Schnapper 1988, S. 95–97, 173. Zu weiteren ägyptischen Objekten in Fouquets Besitz vgl. Terreaux 2015, S. 108–109.
- 116 Nicolas-Claude Fabri de Pereisc sieht die Sarkophage 1632 nach ihrer Ankunft in Marseille und erwähnt den in seinen Augen unverschämten hohen Preis von 1.500 *pistoles*. Erworben wurden sie von Louis Chambon, der sie vermutlich an Fouquet verkaufte. Vgl. Schnapper 1988, S. 173–174.
- 117 Die Sarkophage wurden wiederholt beschrieben und besichtigt, so von Jean de La Fontaine, Nicolas-Claude Fabri de Pereisc, Henri Sauval, Athanasius Kircher und Jean de Thévenot. Vgl. Bonnaffé 1882, S. 19–21; Terreaux 2015, S. 107.
- 118 Vgl. Schnapper 1988, S. 43–51.

Wiederum belegt Fouquets Briefwechsel mit seinem Bruder die Suche nach seltenen und teuren Exemplaren sowie die Bemühungen um langfristigen Austausch:

»Je vous envoie une boîte de greffes d'orangers et de citronniers des plus rares d'Italie; je les ay recouvrés pour rien dans les deux plus célèbres jardins de Rome. [...] J'establi-ray avant mon départ des commerces avec les plus illustres amateurs de Rome, à qui vous pourrez envoyer des raretés de France et recevoir de celles d'Italie. Mgr Senci, qui a le plus beau jardin d'Europe en agrumes, est celuy qui en a donné la meilleure partie, et un père Ferdinand le reste.

Vous serez peut estre mieux pourvu en anémones qu'homme de France.«¹¹⁹

Fouquet griff auf dem Gebiet der Botanik umfassend auf das Wissen von Spezialisten zurück. In Saint-Mandé waren Antoine Trumel für die Blumen, Charles de La Noué für den Obst- und Gemüsegarten und Jakob Besse-mann für den botanischen Garten zuständig.¹²⁰ Auch scheint nach Fouquets Sturz eigens eine Inventarisierung der Blumen und Pflanzen beauftragt worden zu sein, die jedoch nicht erhalten ist. Erwähnt werden 1661 zudem 200 Orangen-bäume und ein weiterer deutscher Gärtner, genannt »le Fleuriste«.¹²¹ In Vaux-le-Vicomte war die Präsentation der botanischen Erfolge fester Bestandteil der Gartenplanung: In prominenter Lage unmittelbar vor dem Schlossgebäude platzierte Le Nôtre das Parterre des fleurs, dem der Kupfersticher Israël Silvestre als Teil seiner für Fouquet gestochenen Serie von Vaux-le-Vicomte eine eigene Ansicht (mit zweifelsohne imagini-erter Bepflanzung) widmete.¹²² Zu sehen sind Beete in unterschiedlicher Form und Größe mit variierenden Blumenbepflanzungen, dazwischen Raum für umherlaufende Besucher*innen, denen so eine Begutachtung aus nächster Nähe möglich wurde.¹²³

Schmuck, Tafelsilber und Porzellan, aufgrund ihrer wertvollen Materialien oft als Geldanlage genutzt, lassen sich in Fouquets Besitz in variierender Quantität und Qualität nachweisen. Die 1661 inventarisierten Schmuckobjekte finden sich allesamt im

119 Brief von Louis Fouquet an Nicolas Fouquet vom 24. April 1656, in: Fouquet 1862, S. 305–306.

120 Vgl. Howald 2011, S. 44.

121 Zit. nach Terreaux 2015, S. 109.

122 Vgl. Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, OS 2468,03, <https://smb.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=80509&cachesLoaded=true> [22.7.2021].

123 Eine Ansicht des Blumenparterres von Silvestre in Liancourt zeigt ein ähnliches Konzept mit dicht bepflanzten Beeten, zwischen denen Personen Blumen pflücken und im Gespräch gezeigt sind. Vgl. Bibl. nat., Département des Estampes et de la photographie, EST Réserve VE-26 (I), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7741018p> [23.7.2021]. Erwähnenswert ist auch eine Passage in einem lateinischen Lobgedicht auf Schloss Maisons, in dem der Autor Ravaud einen »jardin émaillé par toutes sortes de fleurs, avec lequel ne sauraient rivaliser ni le fertile Hybla, ni le doux Hymette« beschreibt, sowie ein »parterre carré dans lequel la moisson dorée de fleurs, d'innombrables tulipes, richesse des jardins et astres d'une terre radieuse, brillent de leur vêtement rayé.« Ravaud 1643, zit. nach der französischen Übersetzung in Cueille 1999, S. 224.

Récolement von 1665 wieder.¹²⁴ Die Schätzung erfolgte durch drei Experten (Claude Ballin, Philippe Pigeard und Pierre Marcadée)¹²⁵ und erreichte für insgesamt 43 Objekte einen Gesamtwert von 23.664 livres.¹²⁶ Wie im Récolement bereits angekündigt, wurde der größte Teil von Fouquets Schmuck am 18. September 1665 anlässlich der Versteigerungen erneut geschätzt und der Wert mancher Stücke deutlich nach oben gesetzt.¹²⁷ Der neue Gesamtbetrag betrug nun 26.721 livres.¹²⁸ Wirklich wertvolle Objekte finden sich in beiden Schätzungen nur vereinzelt; im Juli werden nur sieben, im September acht Schmuckstücke über 500 livres geschätzt. Mehr als die Hälfte des Gesamtwerts entfällt bereits in der ersten Schätzung auf »une paire de pendants d'oreilles de sept gros diamans chacun«¹²⁹ für 14.000 livres. Insgesamt situiert sich der Wert von Fouquets Sammlung damit im Verhältnis zu anderen Sammlungen im höheren Bereich, so im Vergleich beispielsweise zu dem im Hôtel Lambert 1679 inventarisierten Schmuck für 2.200 livres¹³⁰ oder jenem im Besitz von Maximilien François de Béthune, Duc de Sully, dessen 267 Diamanten 1661 auf 4.000 livres geschätzt wurden.¹³¹ Doch wird Fouquet auch deutlich übertroffen, so etwa von Paul de Louvigny, Valet de chambre du roi, dessen Schmuck auf enorme 22.290 écus d'or – etwa 111.450 livres – geschätzt wird. Auch Claude de Bullions Nachlassinventar verzeichnet mit 13.327 écus d'or (circa 66.635 livres) einen wesentlich höheren Wert.¹³²

124 Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 108r–109v; Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 20r–23v.

125 Bei Claude Ballin (1615–1678) handelte es sich um einen renommierten Goldschmied, der aus einer seit dem 16. Jahrhundert aktiven Familie stammte und später in Diensten von Ludwig XIV. arbeiten sollte. Vgl. G. Campbell 2006, Bd. II, S. 64.

126 Bei einem Objekt (»une monstre à boiste d'or«) stimmen geschriebene Zahl und deren Darstellung in Ziffern nicht überein, sondern zeigen eine Abweichung von 5 livres. Berücksichtigt wurde hier die geschriebene Zahl (75); ansonsten betrüge der Gesamtbetrag 23.659 livres. Vgl. Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 23r.

127 So erreichte bspw. ein »brassellet de dix pierres fines de diverses couleurs« nun 1.100 statt 500 livres; eine »paire d'heur de vellain, couverte de diamans« stieg von 2.400 auf 4.000 livres. Vgl. Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 22r, 21v; Nouvelle estimation des pierreries de Vaux, 1665, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 75.

128 Vgl. Nouvelle estimation des pierreries de Vaux, 1665, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 75–76. Siehe auch Schnapper 1994, S. 220.

129 Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 22r. Der Betrag bleibt im September 1665 unverändert. Vgl. Nouvelle estimation des pierreries de Vaux, 1665, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 75.

130 Vgl. Nachlassinventar von Marie de l'Aubespine 1679, Arch. nat., Min. centr., XII, 178, Transkription von Nicolas Courtin, S. 348.

131 Vgl. Nachlassinventar von Maximilien François de Béthune, Duc de Sully 1661, Arch. nat., Min. centr., LXXXVII, 196, Transkription von Nicolas Courtin, S. 723.

132 Die Angaben beziehen sich auf Laverny 2002, S. 271–272. Für die Gruppe der *commensaux du roi* hat Laverny bezüglich des Schmuckbesitzes einen Durchschnittswert von etwa 350 écus d'or ermittelt, was um die Mitte des 17. Jahrhunderts etwa 1.750 livres entspricht, ein Wert also, den Fouquets Schmuck um ein Vielfaches übersteigt.

Als relativ wertvoll erweist sich das in Vaux-le-Vicomte inventarisierte Tafelsilber. Weniger Nutzgegenstand als Prestigeobjekt, konnte das Tafelsilber effektiv bei Empfängen präsentiert werden und hatte eine hohe Aussagekraft bezüglich Stand und Finanzkraft seiner Besitzer*innen. Die dem Tisch gewidmeten Objekte, meist in *coffres forts* aufbewahrt, werden im Récolement 1665 detailliert erfasst. In Gruppen zusammengefasst, kommen die Objekte auf einen Gesamtwert von 65.731 livres, 86 sols, basierend auf einem Gewicht von insgesamt 2.376 marcs 5 onces.¹³³ Dieser Wert ist im Verhältnis zu dem in anderen Landschlössern inventarisierten Tafelsilber überdurchschnittlich hoch: In Le Raincy und Maisons erreichen die Objekte ein Gewicht um 550 marcs und Schätzungen um 15.000 livres;¹³⁴ noch geringer erweist sich die Schätzung in Wideville mit 9.255 livres für das mit etwa 370 marcs angegebene Tafelsilber.¹³⁵ Dass Vaux-le-Vicomte diese Werte um mehr als das Vierfache übertrifft, ist zweifelsohne im Kontext des unmittelbar vorausgehenden festlichen Empfangs des Hofes zu erklären; indes platziert auch der Vergleich mit dem Tafelsilber in Pariser Hôtels particuliers jenes in Vaux-le-Vicomte deutlich über dem Durchschnitt.¹³⁶

Fouquets in Vaux-le-Vicomte inventarisiertes Porzellan kann hingegen als unbedeutend eingestuft werden. Die 35 Objekte bewegen sich zwischen geringen 3 und 30 livres.¹³⁷ Obwohl einigen mit Silber oder vergoldetem Silber verzierten Stücken ohne Zweifel der Status eines Kunst- und Sammelobjekts zuzuschreiben ist, kann man in Anbetracht ihrer geringen Anzahl kaum von der Existenz einer Sammlung sprechen. Zwar avancierte das Porzellan erst in den 1680er Jahren zu einem beliebten Sammelobjekt, doch auch unter Fouquets Zeitgenossen finden sich bereits echte Porzellanmäzene, angefangen mit Richelieu, der in Paris ein Cabinet mit 386 Objekten besaß.¹³⁸ Auch in Kreisen der neuen Eliten treten beispielsweise Pierre Séguier mit seiner berühmt gewordenen

133 Vgl. Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 24v–26r. Schnapper 1994, S. 220, nennt eine leicht abweichende Summe von 65.683 livres.

134 Vgl. Nachlassinventar von Jacques Bordier 1660, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109, S. 99 (569 marcs 6 onces > 15.283 livres 10 sols); Nachlassinventar von René de Longueil 1677, Arch. nat., Min. centr., CXII, 168, Transkription von Pierre-Yves Louis, S. 4 (557 marcs > 15.039 livres).

135 Vgl. Nachlassinventar von Claude de Bullion 1641, Arch. nat., Min. centr., LI, 259, fol. 45v–46r (369 marcs 3 onces > 9.255 livres 7 sols).

136 Exemplarisch genannt sei das Tafelsilber in den Hôtels Lambert und de La Rivière (zusammengerechnete Werte): Hôtel Lambert (1679): 645 marcs 6 onces > 17.435 livres, vgl. Nachlassinventar von Marie de l'Aubespine 1679, Arch. nat., Min. centr., XII, 178, Transkription von Nicolas Courtin, S. 348; Hôtel de La Rivière (1670): 871 marcs 3 onces > 24.901 livres 17 sols, vgl. Nachlassinventar von Louis de La Rivière 1670, Arch. nat., Min. centr., CV, 835, Transkription von Nicolas Courtin, S. 400. Deutlich übertroffen wird Fouquet von Pierre Séguier, in dessen Hôtel particulier das Tafelsilber auf mehrere Räume verteilt ist. Allein in der Küche, im Office, einem Garde-meuble und dem Cabinet de bois de noyer werden 1672 Objekte im Wert von 84.935 livres 193 sols inventarisiert. Vgl. Nachlassinventar von Pierre Séguier 1672, Arch. nat., Min. centr., XLV, 232, Transkription von Nicolas Courtin, S. 158, 661, 667.

137 Vgl. Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 23v–24r. Das Porzellan wird insgesamt auf 264 livres geschätzt.

138 Vgl. Schnapper 1994, S. 146.

Sammlung¹³⁹ oder Louis Hesselin mit etwa 100 in verschiedenen Räumen verteilten Objekten hervor.¹⁴⁰

Fouquets bildkünstlerische Sammlungen sind am deutlichsten von den dekorativen Ansprüchen der Anwesen in Saint-Mandé und Vaux-le-Vicomte beeinflusst. Dass Sammlung und Ausstattung ineinandergreifen, zeigt sich in Vaux-le-Vicomte bereits am Überhang der Auftragsarbeiten, die den individuellen räumlichen Kontexten besser angepasst werden konnten und erwartungsgemäß verbreiteter waren als Ankäufe.¹⁴¹ Ungeachtet einer gemeinsamen dekorativen Bestimmung variierte der Charakter der Kunstsammlungen in der Zeit erheblich. Wir finden neben den nach Kriterien effiktvoller Außenwirkung gewählten Objekten ebenfalls systematisch angelegte und künstlerisch hochwertige Sammlungen, die mit der festen Dekoration komplexe Verbindungen eingehen konnten. Insbesondere die Galerie in ihrer Funktion als Aufbewahrungs- und Präsentationsort von Sammlungsobjekten veranschaulicht die vielseitigen Verbindungen von Sammlung und fester Ausstattung. Die Sammlungen konnten sich in der reinen Repräsentation erschöpfen, aber ebenso explizit künstlerische Konzepte umsetzen und gemeinsam mit der wandfesten Dekoration vielschichtige Programme transportieren.¹⁴²

Fouquets Kunstsammlungen müssen auf Basis unvollständiger Quellen bewertet werden. Die Druckgraphik wird in den Inventaren nicht näher beschrieben und entzieht sich nahezu vollständig einer Rekonstruktion, wobei zumindest ihr Umfang erwähnenswert ist, da der Sammlung in der Bibliothek in Saint-Mandé ein eigener Raum zugeteilt war. Neben den im Zusammenhang mit der Bibliothek erwähnten druckgraphischen Werken bleibt der einzige Anhaltspunkt eine Sendung einiger Blätter durch Louis Fouquet am 2. August 1655 aus Rom:

»J'ay recherché soigneusement dans Rome toutes les estampes d'architecture, fontaines et palais; je vous les ay envoiés par Saint-Malo et j'en ay fait descrire un mémoire que je vous envoie. Il s'en trouvera encore quelques unes pour les ornements particuliers des maisons.«¹⁴³

139 Séguiers Nachlassinventar sowie jenes seiner Frau verzeichnen Porzellan in verschiedenen Räumen ihres Pariser Hôtel particulier, wobei ein beispielhafter Blick auf ein neben der Galerie gelegenes Cabinet genügt, in dem allein 59 Objekte für einen Gesamtbetrag von 750 livres genannt werden. Vgl. Nachlassinventar von Pierre Séguier 1672, Arch. nat., Min. centr., XLV, 232, Transkription von Nicolas Courtin, S. 657. Im Inventar von Madame Séguier werden 1683 insbesondere in einem »cabinet des cristaux«, einem »cabinet des porcelaines« und einer »galerie des porcelaines« mehrere hundert Objekte aufgeführt. Vgl. Nachlassinventar von Madeleine Fabry 1683, Arch. nat., Min. centr., LI, 435, Transkription von Nicolas Courtin, S. 686–690. Siehe auch die Übersicht bei Schnapper 1994, S. 156–157.

140 Die Objekte werden auf fast 1.400 livres geschätzt. Vgl. Nachlassinventar von Louis Hesselin 1662, Arch. nat., Min. centr., XX, 310, Transkription von Nicolas Courtin, S. 307–315 (zusammengerechneter Wert der einzelnen Objekte).

141 Vgl. Schnapper 1994, S. 9–10.

142 Vgl. ebd., S. 11.

143 Brief von Louis Fouquet an Nicolas Fouquet vom 2. August 1655, in: Fouquet 1862, S. 290.

Die Druckgraphik erscheint also in ihrer Funktion des internationalen Kunsttransfers; Italien ist das von Fouquet bewusst gewählte Vorbild für die Gestaltung seiner Anwesen. Louis Fouquet ließ die ausgewählten, als Inspiration gedachten Werke offenbar um sachkundige Erläuterungen ergänzen. Überliefert sind zudem zahlreiche Porträtstiche von Fouquet, die indes – mit leichten Variationen und von künstlerisch sehr divergierender Qualität – auf wenige Bildquellen zurückgehen.¹⁴⁴

Während Skulpturen und Tapisserien neben ihrer Funktion als Sammelobjekt eine große Rolle in der Ausstattung von Vaux-le-Vicomte spielten, galt dies offensichtlich nicht für Fouquets Gemäldesammlung. Im Schloss wurden fast keine Werke inventarisiert und auch die Wandgestaltungen der Räume verraten keine intendierte Eingliederung von Gemälden, wie es die Raumkonzepte in den Hôtels particuliers von beispielsweise Louis Phélypeaux de La Vrillière oder dem Abbé de La Rivière vorsahen.¹⁴⁵ Fouquets Vater scheint sich kaum für Gemälde interessiert zu haben, so dass Nicolas Fouquet mit dem Aufbau seiner Sammlung Anfang der 1650er Jahre ohne Voraussetzungen begann.¹⁴⁶ Eine verlässliche Rekonstruktion der Gemäldesammlung ist aufgrund der ungenauen Inventarisierungen nur begrenzt möglich. Nachzuweisen sind circa 45 Gemälde in Fouquets Besitz, wovon jedoch nur vierzehn thematisch bestimmt und einem Künstler oder Atelier zugeordnet werden können. Unter jenen Gemälden finden sich neun aus dem Atelier der Familie Bassano, drei von Paolo Veronese, zwei Kopien und zwei Originale von Nicolas Poussin, eine Landschaft von Gaspard Dughet sowie jeweils ein Bild von Jan Brueghel d. Ä., Anthonis Mor und Lambert Sustris.¹⁴⁷ Chantelou erwähnt Poussins *Mannaese* und einen Veronese.¹⁴⁸

Louis Fouquet sandte infolge der hohen Preise nur 26 Gemälde aus Rom, wobei er weniger auf künstlerische Qualität denn auf Größe und dekorative Wirkung Wert legte:

144 Vgl. zu den Porträts von Nicolas Fouquet ausführlich Cordey 1927. Beispielhaft verwiesen sei auf den Stich von Claude Mellan, British Museum, Department of Prints and Drawings, O,6.120, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_O-6-120 [23.7.2021] und jenen von Gilles Rousselet und François Chauveau, Bibl. nat., Département des Estampes et de la photographie, Réserve FOL-QB-201 (57), <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb41504123c> [23.7.2021].

145 Vgl. Schnapper 1994, S. 11–12, 168–170.

146 Das Nachlassinventar seiner ersten Frau Louise Fourché von 1643 nennt keine Gemälde; auch ist vor Louis Fouquets Italienaufenthalt kein wichtiger Ankauf dokumentiert. Vgl. Terreaux 2015, S. 114.

147 Zu den Werken im Einzelnen vgl. Schnapper 1994, S. 223–224; Howald 2011, S. 228–233; Terreaux 2015, S. 114–118, S. 181 im Anhang.

148 Vgl. Fréart de Chantelou 2001, S. 181: »Durant le chemin, j'ai proposé à M. Colbert une pensée [...], qui est de faire faire pour le Roi une tenture de tapisserie sur divers tableaux de M. Poussin qui sont à Paris [...]. Elle serait composée de *Moise exposé sur les eaux*, qui est chez Stella, du *Moise trouvé*, qu'a M. de Richelieu, de la *Manne*, qu'avait M. Fouquet [...]«, sowie S. 243: »L'on a vu ensuite un autre tableau de Paul Véronèse, qui a été à M. Fouquet, où est peinte une *Andromède secourue par Persée*, lequel est bien peint comme le sont la plupart des ouvrages de ce peintre [...]«.

2 Nicolas Fouquets Kunstpolitik im Spiegel seiner Sammlungen

»Comme j'ai prévu que ce seroit un de vos souhaits, je ne cherche que de grands tableaux, propres à grands appartements, et j'y adjoute de moy encore une autre règle que, tant que faire se pourra, ce ne soient que choses prophanes, ou histoires de l'Ancien Testament, qui sont les grands et les beaux sujets des peintres considérables.«¹⁴⁹

Aus der Passage geht zudem hervor, dass Louis vornehmlich Historiengemälde – somit die angesehenste Gattung – suchte. Er gab den Vorzug den »grands peintres tous morts«,¹⁵⁰ konkret aus der Epoche der Renaissance und des frühen 17. Jahrhunderts, ohne Berücksichtigung zeitgenössischer Künstler. In Anbetracht der Tatsache, dass noch nicht einmal die Hälfte der Sammlung näher bestimmt werden kann, bleiben Aussagen zu ihrer Ausrichtung schwierig. Angesichts der Missionen von Louis Fouquet und François de Maucroix¹⁵¹ in Rom ist eine Vorliebe Fouquets für italienische Kunst auszumachen.¹⁵² Werke des venezianischen 16. Jahrhunderts bilden innerhalb der Sammlung das größte Ensemble, wohingegen französische und nordeuropäische Maler zurücktreten. Bei letzteren lässt sich zudem wiederum eine Präferenz für jene Künstler beobachten, die in enger Verbindung mit Italien standen, darunter Nicolas Poussin, Gaspard Dughet, Antonio Moro, Lambert Sustris und Jan Brueghel der Ältere.

Die spärlichen Informationen genügen, um zu erkennen, dass Fouquet in seiner Zeit nicht zu den herausragenden Sammlern von Malerei zu zählen ist. Läuft Mazarins Sammlung mit einem Bestand von 858 Gemälden im Jahr 1661¹⁵³ vollkommen außer Konkurrenz, zeigt auch der Vergleich mit den Gemäldesammlungen anderer hoher Mitglieder der Noblesse de robe, dass Fouquet allenfalls im Mittelfeld zu situieren ist. Es lassen sich zahlreiche Sammlungen benennen, die Fouquet quantitativ und qualitativ weit übertreffen: Das Nachlassinventar von La Vrillière verzeichnete 1681 insgesamt 230 Gemälde.¹⁵⁴ Jean-Baptiste de Bretagne besaß 1650 circa 350 Gemälde¹⁵⁵ und Charles II de Créquy formte während seines Italienaufenthalts 1633/34 eine hochkarätige Sammlung von 160 Werken.¹⁵⁶ Jene, deren Kollektionen weniger umfangreich sind, weisen nicht selten eine hohe Dichte an bekannten Namen auf, die, hätten sie Fouquets nicht überlieferten Teil der Sammlung ausgemacht, wohl kaum der Vergessenheit an-

149 Brief von Louis Fouquet an Nicolas Fouquet vom 23. August 1655, in: Fouquet 1862, S. 295.

150 Brief von Louis Fouquet an Nicolas Fouquet vom 7. März 1656, in: Fouquet 1862, S. 301.

151 François de Maucroix wurde von Fouquet nach Mazarins Tod 1661 mit einer in erster Linie politischen Mission nach Rom geschickt, bestehend insbesondere im Erlangen der Gunst des Neffen von Papst Alexander VII. Die Suche nach Kunstgegenständen, zu der er ebenfalls aufgefordert war, trat offenbar in den Hintergrund. Zumindest sind keine Erwerbungen während seines fünfmonatigen Aufenthalts überliefert. Vgl. Chérueil 1862, S. 144–145; Terreaux 2015, S. 43–44.

152 Siehe auch ebd., S. 115.

153 Vgl. Delumeau 2006, S. 31.

154 Vgl. Schnapper 1994, S. 171.

155 Vgl. ebd., S. 178.

156 Vgl. ebd., S. 158.

heimgefallen wären, insbesondere vor dem Hintergrund des königlichen Interesses an den herausragenden Stücken der Sammlung nach Fouquets Sturz. Die 1644 beschriebene Sammlung von Roger du Plessis, Duc de Liancourt, umfasste beispielsweise nur circa 40 Bilder, vereinte jedoch die begehrtesten Künstler der Epoche.¹⁵⁷ Dasselbe kann für die Kunstsammlung von Louis-Henri Loménie de Brienne gelten, deren etwas mehr als 50 Bilder 1662 ausschließlich von bekannten Künstlern stammten.¹⁵⁸ Nicht zuletzt zeugt die bereits erwähnte Tatsache, dass Fouquet keinen bildenden Künstler protegierte, von einem begrenzten Interesse an Malerei. Auch Auftragsarbeiten für Gemälde lassen sich kaum nachweisen.¹⁵⁹

Von den Skulpturen in Fouquets Besitz geben mehrere Inventarisierungen und Procès-verbaux ein verhältnismäßig aufschlussreiches Bild, trotz im Detail lückenhafter Angaben. Auf Basis der vorhandenen Quellen¹⁶⁰ lassen sich in Fouquets Besitz 1661 etwa 250 mehrheitlich moderne Skulpturen bestimmen, ein Großteil davon Büsten und Köpfe.¹⁶¹ Die vereinzelt vorhandenen Materialangaben lassen darauf schließen, dass die meisten Skulpturen aus Stein waren, gefolgt von einigen Marmorstücken und wenigen bronzenen Objekten.¹⁶² Diese Tendenz bestätigen auch die insgesamt niedrigen Schätzungen der Sammlung, deren Aussagewert jedoch mit Vorsicht betrachtet werden muss. Insbesondere zwischen den Inventarisierungen von 1661 sowie 1665 und einer weiteren von François Girardon aus dem Jahr 1687 sind die Schwankungen der Werte einzelner Objekte frappierend.¹⁶³ Trotzdem zeichnet sich ab, dass Fouquets Sammlung nur vereinzelt herausragende Stücke enthielt – kaum ein Objekt erreicht die mittlere Preisklasse der Skulpturen von Richelieu oder

157 Vgl. ebd., S. 163.

158 Vgl. ebd., S. 243–245.

159 Charles Le Brun wird ein Porträt Fouquets zugeschrieben (seit 1911 in Vaux-le-Vicomte), dessen mittelmäßige Qualität jedoch Fragen zur Autorschaft aufwirft oder umfassende Restaurierungen nahelegt. Le Brun malte zudem ein allegorisches Porträt von Marie-Madeleine de Castille (siehe dazu näher S. 363–367 in der vorliegenden Arbeit). Es ist nicht bekannt, ob diese Werke aus Eigeninitiative oder als Auftragsarbeiten entstanden. Vgl. Terreaux 2015, S. 53–59.

160 Für eine Übersicht der vorliegenden Quellen zu Fouquets Skulpturenbesitz vgl. Terreaux 2015, S. 118.

161 Eine detaillierte Aufstellung und Bewertung des Skulpturenbestands findet sich bei Howald 2011, S. 211–227 (mit einem tabellarischen Überblick S. 217–227) und bei Terreaux 2015, S. 118–121; Doc. 46 im Anhang, S. 182–186. Howald zählt 150 Skulpturen in Vaux-le-Vicomte und 80 in Saint-Mandé; Terreaux geht von mehr als 250 Objekten aus, davon 110 Büsten.

162 Zu den herausragenden Stücken in Fouquets Sammlung zählte die griechisch-antike Bronzestatue des sogenannten »Betenden Knaben« (Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr.), heute in der Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin, Ident.Nr. SK 2, <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=698594> [23.7.2021].

163 So wurden bspw. zwei antike Figuren von Augustus und Tiber in Vaux-le-Vicomte zunächst auf je 600 livres geschätzt, während François Girardon 2.000 livres pro Stück angibt. Vgl. Estimation des bustes de Vaux, 1665, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 71; Mémoire des figures qui sont à Vaux, 1687, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 73.

2 Nicolas Fouquets Kunstpolitik im Spiegel seiner Sammlungen

Mazarin.¹⁶⁴ Der geringe Bestand an antiken Objekten¹⁶⁵ ist nicht auf Fouquets Desinteresse, sondern vielmehr auf die mit dem ausgesuchten und teuren Kunstmarkt einhergehenden Schwierigkeiten zurückzuführen. Antiken waren äußerst begehrt, ebenso wie hiernach entstandene Kopien, die im Wert nicht selten mit den Originalen gleichzogen. Louis Fouquet suchte nach ebensolchen Objekten in Rom:

»Quand aux statues, je ne prendray rien que de l'antique entier, et du moderne fait sur le bel antique et selon les proportions, en sorte que toutes les testes, par exemple, que j'envoyeray se pourront toutes reconnoistre par les habiles, ou sur les médailles ou par les idées des antiques qu'ils auront veus dans Rome.«¹⁶⁶

Mit Blick auf die dekorative Bestimmung der Objekte empfiehlt Louis Fouquet seinem Bruder eine Konzentration auf die Skulptur:

»Je crois qu'il faut que le fort de vostre dépense aille en statues; elles parent incontestablement davantage de grands appartements que de misérables tableaux, dont peu de gens sont capables degouster les beautés.«¹⁶⁷

Louis Fouquet kommen jedoch bald Zweifel an der Notwendigkeit einer hohen Qualität der für den Garten bestimmten Objekte, und so schreibt er am 23. August 1655:

»Entre celles là il y a beaucoup de statues entières. J'ay négligé toutes les médiocres. Mais, considérant qu'il vous en faut beaucoup et pour mettre à l'air, il me survient un nouveau scrupule, qui est de les prendre toutes si fines et si chères pour cet usage, auquel, ce me semble, de passablement bonnes suffiroient.«¹⁶⁸

Nicolas Fouquet scheint solcherart Zugeständnissen zugunsten einer Erhöhung der Quantität nicht widersprochen zu haben, was vermutlich auch auf den zeitlichen Druck zur Fertigstellung der Schlossanlage und finanzielle Einschränkungen zurückzuführen ist.

Angesichts des unvollendeten Zustands von Vaux-le-Vicomte kann eine auf die beweglichen Sammlungen bezogene Abgrenzung zu Fouquets Anwesen in Saint-Mandé nur mit großer Vorsicht unternommen werden. In Vaux-le-Vicomte fällt zunächst der

164 Im Inventar von Saint-Mandé erreicht bspw. kaum ein Objekt 200 livres; die beiden höchsten Schätzwerte liegen bei 500 und 600 livres. Vgl. *Prisée des bustes étant à Saint-Mandé, 1666*, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 61–64. Die Skulpturensammlung in Mazarins Besitz erreichte einen Wert von insgesamt etwa 100.000 livres und situierte sich folglich auf einem ungleich höheren Niveau als jene Fouquets. Vgl. Schnapper 1994, S. 214.

165 Howald 2011 nennt 33 antike Skulpturen (S. 213), Terreaux 2015 etwas mehr als 40 (S. 120).

166 Brief von Louis Fouquet an Nicolas Fouquet vom 2. August 1655, in: Fouquet 1862, S. 288–289.

167 Ebd., S. 288.

168 Brief von Louis Fouquet an Nicolas Fouquet vom 23. August 1655, in: Fouquet 1862, S. 292.

große Bestand an modernen Skulpturen und Auftragsarbeiten auf. Können die modernen Ankäufe in Anbetracht der erwähnten schwierigen Beschaffung von Antiken eine Not- oder Zwischenlösung darstellen, ist bei den Auftragsarbeiten zu vermuten, dass sie im Dienste einer effektiven Einpassung in ein übergreifendes ikonographisches Programm standen. Ebendieses Argument wurde teils zur Erklärung der niedrigen Schätzwerte und wenigen Antiken herangezogen – im Sinne eines im Schloss verwirklichten Gesamtprogramms sei es in erster Linie um eine thematische Anpassung gegangen.¹⁶⁹ Gerade bei den Gartenskulpturen kann jedoch – so viel sei vorausgreifend gesagt – in großen Teilen kein beziehungsweise ein nur loser thematischer Zusammenhang erkannt werden. Über die Auftragsvergabe an namhafte Künstler bemühte sich Fouquet im Garten von Vaux-le-Vicomte jedoch um eine explizite Betonung seines Kunstsinns¹⁷⁰ und zeigte sich hierin durchaus sammlungsorientiert.

Bezogen auf Saint-Mandé ist anzunehmen, dass dort jene Objekte verblieben, die Fouquet vor der Konzentration auf die dekorativen Anforderungen von Vaux-le-Vicomte erworben hatte. Folglich ist dort die Skulpturensammlung im engeren Sinne zu vermuten. Die Mehrheit der Antiken wurde in Saint-Mandé aufbewahrt; zudem finden wir mit Galerie und Salon explizit der Sammlungsrepräsentation gewidmete Orte, wo Büsten und Statuen in Verbindung mit anderen Objekten präsentiert wurden. In den Inventaren finden sich kaum Präzisierungen zu jenen Werken, jedoch übersteigt die Mehrheit der Objekte nicht den Wert von 120 livres und die Schätzwerte beispielsweise der Büsten sind mit 10 und 20 livres teils so außerordentlich gering,¹⁷¹ dass selbst unter Berücksichtigung der Umstände von Fouquets Sturz nicht von einer künstlerisch anspruchsvollen Sammlung ausgegangen werden kann. Fouquets Skulpturensammlung ist somit eine vergleichsweise durchschnittliche Qualität zu attestieren. Die wenigen herausragenden Stücke in seinem Besitz können nicht über die Menge der unbedeutenden, offenbar rein dekorativ gedachten Objekte hinwegtäuschen. Vermutlich sollte die sehr heterogene Sammlung langfristig eine künstlerische Aufwertung erfahren; 1661 jedoch stand sie noch weit hinter den Kollektionen von Richelieu und Mazarin zurück.

Mehr noch als die Skulptur ist die Tapiserie als Nutz- und Sammelobjekt im Kontext der Raumausstattungen von Vaux-le-Vicomte und damit im Rahmen anschließender Kapitel zu betrachten. Das väterliche Erbe scheint auf diesem Gebiet bedeutender gewesen zu sein: François Fouquet war bereits an der Gründung der *Manufacture de haute-lisse de la Savonnerie* 1627 beteiligt und besaß sechs Tentures und etwa 20 Tapisseries, wenn auch von geringer Qualität, den Schätzwerten nach zu urteilen.¹⁷² Fouquets Sammlung war im zeitgenössischen Vergleich zwar umfangreich, jedoch mit nur

169 Vgl. bspw. Howald 2011, S. 146.

170 Vgl. Krause 1994, S. 50.

171 Vgl. *Prisée des bustes étant à Saint-Mandé*, 1666, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 61–64.

172 Vgl. Terreaux 2015, S. 22.

wenigen wertvollen Einzelstücken. Die Gründung einer eigenen Tapisseriemanufaktur kann hingegen als tatsächlich herausragendes Unternehmen gewertet werden und verweist auf langfristige Ambitionen bezüglich einer exklusiven und personalisierten Tapissierproduktion auf höchstem Niveau.

Was lässt sich aus der Betrachtung von Nicolas Fouquets Sammlungen und mäzenatischen Aktivitäten schließen? Zweifelsohne hat Fouquet deren politisch-gesellschaftlichen Nutzen verstanden und seine Bemühungen seit Beginn der 1650er Jahre im Zuge eines Zuwachses an Vermögen, Macht und Einfluss sowie mit Blick auf seine weiteren politischen Ambitionen stetig intensiviert. Der Sammler Fouquet widmete sich allem, was im zeitgenössischen Sinn unter dem Begriff der *curiosités* gefasst wurde. Vor dem Hintergrund von Fouquets offensichtlichen Bestrebungen, mit den ersten Ministern auch auf kulturellem Gebiet gleichzuziehen, forderten solche Sammelaktivitäten zeitlichen Aufwand, Geld und Kontakte und so erstaunt es nicht, dass nicht alle Gebiete mit gleicher Intensität verfolgt wurden. Hingegen überrascht es durchaus, dass gerade die bildkünstlerischen Sammlungen in den Hintergrund treten. Denn während Fouquet in der Literaturförderung tatsächlich zu den wichtigsten Mäzenen seiner Zeit gezählt werden muss, tritt er im Bereich der bildenden Kunst hinter zahlreichen großen *curieux* seiner Epoche zurück.

Ende der 1650er Jahre ist Fouquets Sammelverhalten kaum losgelöst von den dekorativen Ausstattungsbedürfnissen zu sehen, welche die Errichtungen von Saint-Mandé und Vaux-le-Vicomte mit sich brachten. Die Dekoration der Anwesen hat das Sammeln gefördert, beschleunigt, teils bedingt und seine Ausrichtung in großem Maße bestimmt. Hierbei verschwimmen nicht selten die Grenzen zwischen purer Dekoration und künstlerisch anspruchsvollem Sammelobjekt. Generell kann die Aussage Schnappers unterschrieben werden, Fouquet sei in den 1650er Jahren kein »véritable curieux«¹⁷³ gewesen – zu wenig herausragende künstlerische Objekte finden wir in seinem Besitz, zu wenig Wertvolles, zu wenig Kohärenz und Systematik in seinen Sammlungen. Es zeigen sich die in der Zeit üblichen Herangehensweisen, doch sowohl in Quantität als auch in künstlerischer Qualität bleibt Fouquet weit hinter Richelieu und Mazarin zurück, wird zudem von zahlreichen weiteren Protagonisten der Finanz- und Staatselite übertroffen. Auffallend ist, dass Fouquet sich ausgezeichnet darauf verstand, zahlreiche Experten für den weiteren Ausbau seiner Sammlungen einzusetzen und ebenso in seiner Künstlerauswahl einen Sinn für die bedeutenden Persönlichkeiten seiner Epoche bewies. Das Prinzip von *conspicuous consumption*¹⁷⁴ scheint dennoch ein explizit künstlerisches Interesse überwogen zu haben. Nun wird man angesichts der künstlerischen Qualität, Innovation und Einheitlichkeit der Schlossanlage von Vaux-le-Vicomte nicht behaupten wollen, Fouquet habe sich nur geringfügig für bildende Kunst interessiert.

173 Schnapper 1994, S. 228.

174 Vgl. Veblen 1994, S. 43–62. Veblen verdeutlichte, dass demonstrativer Konsum ebenso wie demonstrativer Müßiggang (*conspicuous leisure*) als Teil von außenwirksamen Strategien zu Generierung und Untermauerung von Status und Sozialprestige genutzt werden.

2 Nicolas Fouquets Kunstpolitik im Spiegel seiner Sammlungen

Gerade Le Bruns Innendekoration führt einen dezidiert künstlerischen Anspruch vor Augen. Dass Sammler und Schlossbesitzer sich in diesem Punkt so schwer vereinen lassen, führte bislang meist zu ihrer Überblendung, liegt eine Erklärung für diese Diskrepanz schließlich nicht unmittelbar auf der Hand. Im Blick behalten werden müssen verschiedene zusammenspielende Faktoren: Fouquets Konzentration galt in den späten 1650er Jahren der weiteren Ausgestaltung von Saint-Mandé und dem Bau von Vaux-le-Vicomte, womit angesichts seiner politisch zunehmend instabilen Position Zeitdruck und große finanzielle Belastungen einhergingen, die nicht zuletzt an den Schulden deutlich werden, die nach Fouquets Sturz bekannt wurden. Die Bedingungen des Kunstmarktes verlangten jedoch gerade Ausdauer, Zeit und Geld, wollte man hochwertige Sammlungen aufbauen. Vor diesem Hintergrund mögen sich Zugeständnisse in den bildkünstlerischen Sammlungen zumindest in Teilen erklären. Zudem blickte Fouquet 1661 auf ein kaum acht Jahre dauerndes sammlerisches Engagement in elitären Kreisen zurück – die weitere Entwicklung seiner Sammlungen und ihre Präsentationen wären von Interesse gewesen.

3 VAUX-LE-VICOMTE IM SPANNUNGSFELD VON DECORUM UND FUNKTIONALER AUSRICHTUNG EINER REPRÄSENTATIVEN MAISON DE PLAISANCE

3.1 Vaux-le-Vicomte in der zeitgenössischen Bewertung

Vaux-le-Vicomte bietet ein anschauliches Beispiel für Wahrnehmung und Bewertung der Baupraxis des neuen Adels. In der Rezeption seit dem 17. Jahrhundert geht der Verweis auf die Außergewöhnlichkeit des Schlosses vielfach mit der Darstellung von Fouquet als anmaßendem Minister einher, dem seine standesbedingten Grenzen – auch in Form seiner künstlerischen Repräsentation – nicht bewusst gewesen seien. In denselben Kontext fällt auch das viel bemühte Bild des eifersüchtigen Königs, der im Anblick einer seine eigenen Anwesen in den Schatten stellenden Schlossanlage voll Neids zu drastischen Mitteln greift, um sich des Rivalen zu entledigen und dessen Künstler für sich zu vereinnahmen.¹⁷⁵ Fouquets Geschichte hat in ihrer langen Tradierung zahlreiche fiktive Ausschmückungen erfahren, jedoch ist die Wahrnehmung einer Diskrepanz zwischen Schlossanlage und gesellschaftlichem Status ihres Besitzers bereits in den zeitgenössischen Stellungnahmen angelegt.

Im Rahmen von Fouquets Prozess formuliert die Anklage, geführt von einer anlässlich ins Leben gerufenen *Chambre de justice extraordinaire*,¹⁷⁶ eine Missachtung des *Decorum* explizit aus:

»Ces dépenses domestiques, qui se montent durant huit années six mois à la somme de ... ont quelque chose de monstrueux, elles choquent l'honnesteté & la bien-seance: & s'il est vray qu'elles soient blâmées dans la maison d'un Prince, comment les peut-on excuser en la personne d'un Censeur & d'un Magistrat?«¹⁷⁷

175 Das Motiv des eifersüchtigen Königs findet sich teils gar im Kontext einer Konkurrenz um Louise de La Vallière, zu Beginn der 1660er Jahre auf dem Weg, Mätresse Ludwigs XIV. zu werden. So heißt es bspw. in der *Histoire de la Bastille*: »Tel était l'objet sur lequel le roi et le surintendant avaient les yeux fixés, et sur lequel aussi ils avaient des prétentions égales. Louis XIV lut dans les yeux de Fouquet, et, reprenant toute sa jalousie qu'il avait un instant oubliée, il appela à lui le duc de Saint-Aignan et lui dit d'aller porter à Dartagnan l'ordre de venir arrêter Fouquet.« Arnould/Alboize de Pujol/Maquet 1844, Bd. III, S. 332. Chérueil bezieht Le Bruns Werk in Vaux-le-Vicomte mit ein: »Louis XIV fut, dit-on, frappé et irrité d'un tableau allégorique, où cet artiste [d.i. Le Brun] avait placé le portrait de mademoiselle de la Vallière.« Chérueil 1862, Bd. II, S. 222–223.

176 Zum Verlauf des Prozesses gegen Fouquet vgl. Petitfils 1998, S. 385–451.

177 Fouquet 1696, Bd. VI, S. 162. Siehe auch Brattig 1998, S. 41.

Für den Anklagepunkt der Veruntreuung öffentlicher Gelder (*pécumat*) lieferten Fouquets Anwesen und insbesondere Vaux-le-Vicomte einen sichtbaren Beweis. Luxus und Verschwendung kommunizierten sich in der prachtvollen und unverhohlenen kostspieligen Schlossanlage, so dass man von der Zurschaustellung unverhältnismäßiger Ambitionen und einer darin gesehenen Missachtung königlicher Superiorität eine direkte Verbindung zwischen Fouquets Schlossbau und der ihm widerfahrenden Ungnade herstellte. Madame de La Fayette beschreibt Vaux-le-Vicomte als »une chose qui marquoit si fort le mauvais usage des Finances«. ¹⁷⁸ Jean Chapelain äußert sich entsprechend in einem Brief an Madame de Sévigné: »N'estoit-ce pas assés de ruiner l'Estat et de rendre le Roy odieux à ses peuples par les charges énormes dont ils estoient accablés, et de tourner toutes ses finances en despenses impudentes et en acquisitions insolentes qui ne regardoient ni son honneur ni son service [...]»? ¹⁷⁹ »Ses dépenses prodigieuses à Vaux suffisoient pour sa condamnation«, ¹⁸⁰ schreibt der Abbé de Choisy; Vaux-le-Vicomte sei »un lieu qui se pouvoit dire une preuve parlante de la dissipation des Finances.« ¹⁸¹ Gourville zitierend erwähnt Choisy ebenfalls den König: Dieser sei »piqué de la magnificence de Vaux, qui effaçoit de bien loin Fontainebleau, & toutes les autres Maisons Royales [...]«. ¹⁸² Auch Madame de Motteville verweist auf Fouquets Sturz als Folge seiner »grands desseins pour l'établissement de sa fortune & de sa faveur, qu'il vouloit conduire à leur fin. Ses hautes pensées le firent tomber dans le précipice, & l'excès de son ambition fut la source de ses malheurs.« ¹⁸³ Roger de Bussy-Rabutin schließlich schlägt den Bogen zu jener Gruppe der *gens d'affaires*, deren luxuriösem Lebensstil Ludwig XIV., mit Fouquet beginnend, ein Ende habe bereiten wollen. ¹⁸⁴

In den *Instructions du Dauphin*, deren Entstehung mit Ludwig XIV. in Verbindung gebracht werden kann, ¹⁸⁵ findet zwar Fouquets Baupraxis nur am Rande Erwähnung,

178 La Fayette 1720, S. 69.

179 Chapelain 1883, Bd. II, S. 154.

180 Choisy 1727, Bd. I, S. 111.

181 Ebd., S. 169.

182 Ebd., S. 171.

183 Motteville 1723, Bd. V, S. 225. Ähnlich beschreibt Antoine Arnauld Fouquets »état de gloire si haut que, du comble où il était élevé, il semblaient voir les autres si bas qu'il ne les pouvait reconnaître [...] à peine nous regarda-t-il; et madame sa femme ne nous parut ni moins froide ni plus civile.« Arnauld 2008, S. 532.

184 »[...] Sa Majesté, qui avait résolu de chastier le luxe des gens d'affaires, & de commencer à faire un exemple par celui-cy [d.i. Fouquet] [...]«. Bussy-Rabutin 1696, Bd. III, S. 93.

185 Die Fragmente der *Instructions*, später als Mémoires von Ludwig XIV. publiziert, wurden tatsächlich von Octave de Périgny und Paul Pellisson verfasst. Während die Passagen zu den Jahren 1666–1668 von Ludwig XIV. durchgesehen wurden, ist dies für die Jahre 1661–1662 nur zu vermuten. Diese Fragmente, so lässt sich festhalten, »nous donnent des idées approuvées par le roi, mais en aucun cas on ne peut avancer qu'on y trouve la pensée exacte et bien moins encore le style de Louis XIV.« Esmonin 1927, S. 451.

3.1 Vaux-le-Vicomte in der zeitgenössischen Bewertung

doch wird auch hier das Bild des undankbaren und zu ambitionierten Emporkömmlings bemüht, der seine immensen Ausgaben nicht begrenzte und die Macht an sich zu reißen versucht hatte, folglich von der Staatsraison aufgehalten werden musste.¹⁸⁶ Schließlich zeigt der Bericht von Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg anlässlich seiner 1667 erfolgten Besichtigung von Vaux-le-Vicomte, dass die zu diesem Zeitpunkt von den Schlossführern präsentierten Erklärungen eine Verbindung zwischen den Deckenmotiven und Fouquets Ungnade herstellten.¹⁸⁷ Auch Friedrich I. selbst bezeichnet Vaux-le-Vicomte gleich zu Beginn seiner Beschreibung als »ein recht Königliches gebäude.«¹⁸⁸

Entbehrte Fouquets Repräsentation in zeitgenössischer Sicht ganz offenbar der Legitimation, zeugt dies noch nicht von der Außergewöhnlichkeit Vaux-le-Vicomtes, sondern spiegelt zunächst die generelle Ablehnung gegenüber den Aufsteigern und im Besonderen den Financiers. Memoiren und Briefe, die Schriften der Fronde sowie literarische Verarbeitungen in Satire und Komödie zeigen, dass Fouquets außenwirksame Demonstration von Status und Vermögen im Milieu des neuen Adels kein Einzelfall und bereits seit der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts Gegenstand massiver Kritik war. Diese richtete sich in erster Linie gegen die Schnelligkeit des sozialen Aufstiegs, dessen meist ausschließlich finanzielle Basis und den sich anschließenden außenwirksamen kostspieligen Lebensstil.¹⁸⁹ Das entstehende stereotypisierte Bild des Financiers hatte das ganze Jahrhundert hindurch Bestand.¹⁹⁰ Besonders anschaulich wird es in der Literatur der Fronde, die scharfzüngig die typischen Werdegänge der Aufsteiger beschreibt,¹⁹¹ vom beruflichen Einstieg in die Finanzwelt über die Vorteilsbeschaffung durch gezielte Heiraten bis hin zur Imitation des adeligen

186 Vgl. Louis XIV 1992, S. 87–88. Siehe auch Steinkamp 2007, S. 184–185.

187 Vgl. die folgende Passage zum Deckengemälde der Chambre des Muses im Appartement Fouquets: »[...] [F]erner war an allen ecken der decke ein adler gemahlet auf welchen ein eichhorgen (So FOUQVET in seinem Wappen hatt) sitzt mit dieser uberschrift QUO NON ASCENDET, darbey wurde REFERRET, daß als Es der König einmahl gelesen hatte Er darauf gesaget a PIGNEROLE [...].« Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg 2019, Bd. I, S. 57–58.

188 Ebd., S. 57.

189 Bayard fasst zusammen: »On constate que les financiers sont riches; on proclame que cette fortune démesurée provient des vols qu'ils ont commis dans les fonctions qu'ils exercent puisqu'ils sont < sortis de rien >; on en déduit que de là naissent tous les malheurs de l'État qui les répercute sur toutes les classes de la société – avant tout le peuple – et qu'il faut éliminer les fauteurs de troubles.« Bayard 1986, S. 20.

190 Vgl. insbesondere den dritten Teil »Les financiers dans le royaume« bei Bayard 1988, S. 297–449.

191 Vgl. bspw. das von Arnauld d'Andilly anonym veröffentlichte Pamphlet *La Vérité toute nue* (1652), worin zahlreiche Financiers für ihre Verschwendungen angeklagt werden: »[I]e serais trop long si ie voulais nommer tous ceux qui ont fait comme en vn moment tant de fortunes prodigieuses, et ce grand nombre de Partisans et de Traitants sortis de la lie du peuple, dont les noms n'ont esté connus que par la somptuosité de leurs festins, le luxe de leur train et de leurs meubles, la magnificence de leurs bastimens et les cris qu'ont poussez iusques au ciel les aizez, la pluspart mal aizez, dont ils ont rauy le bien.« Andilly 1853, S. 409.

Lebensstils. Auch die Praxis der genealogischen Fälschungen¹⁹² wird zum Gegenstand von Hohn und Persiflage.¹⁹³ Der Vorwurf der unrechtmäßigen Bereicherung, der während der Fronde sowohl gegenüber der Gruppe der Financiers als auch bezogen auf Kardinal Jules Mazarin laut wurde,¹⁹⁴ richtete sich bald gegen die gesamte Robe und wurde gattungsübergreifend von den Literat*innen aufgegriffen. Das Missverhältnis zwischen bürgerlicher Herkunft und adeligem Anspruch erschien nicht nur unangemessen, sondern barg über das Motiv der fehlenden bürgerlichen Einsicht in die Vergeblichkeit äußerlicher Legitimierungsversuche viel Potential für Komik und Satire. Zu den wiederkehrenden literarischen Themen gehören alle denkbaren Ausprägungen der *prétentions sociales*, die das Maß des Schicklichen überschreiten.¹⁹⁵

Erwartungsgemäß geht es auch in den Bewertungen der Schlossanlagen vorrangig um die mit deren Erscheinung nicht kompatible Familienhistorie, nicht selten Spekulationen über die Herkunft des immensen Reichtums nach sich ziehend. Zahlreiche Erwähnungen von Landsitzen im Besitz der Staats- und Finanzeliten lassen sich zum Beispiel bei Tallemant des Réaux nachlesen: Pierre Jeannin habe »basty et desbasty je ne sçay combien de fois ses maisons«¹⁹⁶ und Jacques Bordiers Schloss in Raincy sei »une des plus grandes folies qu'on puisse faire.«¹⁹⁷ Im während der Fronde entstandenen *Catalogue des partisans* rücken die Surintendants des finances ins Blickfeld: »Bordier fils d'un Chandelier [...] a fait faire son bastiment qui luy couste plus de quatre cens mille liures [...], sans compter sa maison de Paris, les beaux meubles & plusieurs autres biens qu'il possede«;¹⁹⁸ Particelli d'Émery habe »diuerty & destourné les deniers du Roy pour les appliquer à son profit, [...] fait de grandes & considerables acquisitions, basty des Palais somptueux, tant à la Ville qu'aux Champs ornez

192 Der verbreitete Versuch aufgestiegener Familien, sich bedeutsame Ahnen und eine weit zurückreichende Familiengeschichte zu erfinden, konnte auch für Nicolas Fouquet nachgewiesen werden. Siehe S. 38 in der vorliegenden Arbeit.

193 Vgl. die Beispiele aus der Literatur der Fronde bei Carrier 2004, S. 516, 576–579.

194 Vgl. ebd., S. 383–389. Die Kritik setzte sich bis ins 18. Jahrhundert fort. So beklagte bspw. Frémin 1702 die Verstöße gegen die *bienséance* in der Privatarchitektur, in der eine »fortune trop prompte pour être légitime« (S. 55) ostentativ nach außen getragen werde. Siehe auch Röver 1977, S. 82.

195 Dass sich die satirische Literatur des 17. Jahrhunderts gegenüber den Financiers noch verhältnismäßig milde zeigte, ist insbesondere in deren Verbindung mit dem königlichen Machtapparat sowie einem Abhängigkeitsverhältnis zahlreicher Literaten zu sehen. Man denke bspw. an Paul Scarron, der nicht nur von Fouquet protegert wurde, sondern sich über ihn zudem auf undurchsichtige finanzielle Geschäfte einließ. Vgl. Tzonev 1977, S. 44–48.

196 Tallemant des Réaux 1960–1961, Bd. I, S. 538.

197 Ebd., Bd. II, S. 180. Bordiers Schloss rief gar handgreifliche Proteste hervor: Am 12. August 1647 wurden auf Initiative von Louis d'Astarac, Vicomte de Fonttrailles, die Fensterscheiben zerstört. Vgl. Cojannot 2012, S. 225; Moureyre 2013b.

198 *Catalogue des partisans* 1649, S. 4.

3.1 Vaux-le-Vicomte in der zeitgenössischen Bewertung

d'immeubles pretieux, dont l'estimation est presque impossible [...].«¹⁹⁹ Die niedrige Herkunft wird stets in Opposition zu den suspekten Reichtümern gesetzt, so auch bei Pierre Le Camus: »Le Camus [...] a fait bastir vne superbe maison à Colombe, qui luy reuiendra à plus de cent mille escus, & possede plusieurs autres grands biens, quoy qu'ils ne soit que fils d'un Notaire.«²⁰⁰ Kommentiert werden zudem die Assimilierungsversuche an den alten Adel, wie in folgender Beschreibung zum Abbé de La Rivière:

»Louis Barbier, abbé de La Rivière [...] était d'une naissance obscure, et de simple maître d'école s'était élevé [...] à la dignité de ministre d'État. Il était entré dans la maison de Monsieur en qualité de chapelain, et il avait tellement étudié l'humeur de son maître, qu'il s'était emparé de son esprit. [...] L'ambition était la règle de toutes les actions de l'abbé de La Rivière [...].«²⁰¹

Nicolas Fouquets Fall ist im Kontext dieser kritisierten Überschreitungen des Decorum besonders aufschlussreich, denn seine im Gefängnis verfasste Verteidigungsschrift ermöglicht einen Blick auf die Perspektive des Bauherrn. Fouquet erweist sich in seiner Argumentation ganz dem Geist der Epoche der mächtigen *premiers ministres* zugehörig, in offensichtlicher Verkennung der künftigen Regierungsprinzipien des jungen Ludwig XIV. So ruft er, um seine Zurschaustellung von Macht und Reichtum zu legitimieren, prominente Minister und Vorgänger im Amt der Surintendance des finances auf, deren repräsentative und aufwendige Schlossbauten nicht das Missfallen des Königs ausgelöst hatten:

»Henry le Grand a-t-il trouvé quelque chose à dire que M. de Sully eust fait bâtir non seulement un superbe Château, mais une Ville entière? qu'il eust des biens si considerables, dont jouit encore à present sa Maison? Qu'auroient dit mes Ennemis, si dans le cœur du Royaume j'avois étably une Souveraineté & fait battre Monnoye, comme a fait ledit Sieur de Sully? C'estoit Henry le Grand neanmoins qui l'a veu & l'a souvert.

Le feu Roy n'a-t-il pas laissé jouir M. le Maréchal d'Effiat de ses biens & des grands bastimens qu'il a faits en Auvergne, & à Chilly? l'un & l'autre n'avoient pas plus de bien que ma Femme & Moy, lors que je suis entré dans l'administration des Finances, sans parler de plusieurs autres Sur-Intendants qui leur ont succédé.«²⁰²

199 Ebd., S. 7.

200 Ebd., S. 5. Siehe auch die Aussagen zur Herkunft von Macé I. Bertrand de La Bazinière: »La succession de la Baziniere ne doit pas estre exempte d'une legitime recherche, sa naissance & la condition de laquais où il a esté esleué, ne pouuant pas luy auoir donné les auantages d'une si grande fortune, que celle où il est mort.« Ebd., S. 14.

201 *Mémoires secrets pour servir à l'histoire du XVII^e siècle*, Bd. I, 1643–1668, S. 59.

202 Fouquet 1696, Bd. V, S. 341–342. Siehe auch Cordey 1924, S. 14.

Die Anklage hob in Fouquets Prozess in erster Linie auf eine persönliche Bereicherung mittels der königlichen Finanzen ab²⁰³ und präsentierte Vaux-le-Vicomte als den sichtbaren Beweis, hierbei den palastgleichen und außenwirksamen Charakter betonend:

»On a trouvé pour plus d'un million de bien en la maison de Vaux, en pierreries, en vaisselle d'argent, en tapisseries, & en d'autres meubles, sans compter le revenu de la Terre, le Château, les Bâtimens, les Peintures, les Jardins, les Canaux, les Fontaines, les Cascades, & une infinité d'autres embellissemens d'une dépense prodigieuse, & qui d'une maison tres-commune, ont fait un Palais si magnifique, qu'il attire maintenant la curiosité, l'admiration, & en même temps l'étonnement & l'indignation de toute la France.«²⁰⁴

Die in die Gestaltung von Saint-Mandé und Vaux-le-Vicomte investierten Summen werden von Fouquet selbst mehrfach als zu hoch eingestanden. So benennt er »un grand éclat, & une ostentation affectée de mes grands biens, de mes grandes acquisitions, & de mes excessives dépenses«,²⁰⁵ die jedoch nichts als »brillant trompeur«²⁰⁶ gewesen seien. Von seiner hohen Position und seinem wachsenden Wohlstand habe er sich zu mehr hinreißen lassen als ursprünglich vorgesehen.²⁰⁷

Zu seiner Rechtfertigung dominieren in den *Défenses* im Wesentlichen zwei Argumente: Das erste betrifft die mit seiner politischen Funktion verbundene Notwendigkeit, seine Kreditwürdigkeit mittels einer Prosperität versprechenden Repräsentation zu erhalten,²⁰⁸ die sich somit im Interesse von König, Monarchie und Volk legitimiert. Fouquet verkehrt damit die Anklage in ihr Gegenteil. Man habe ihm vorgeworfen,

203 So heißt es z.B. seitens der Anklage: »Il faut encore ajouter, que c'est un double crime d'abuser des Finances du Roy, & de les convertir à son usage particulier pendant le desolation, & la calamité publique, & de sacrifier un million d'ames innocentes au luxe, à l'avidité, à la profusion d'un particulier.« Fouquet 1696, Bd. VI, S. 131.

204 Ebd., S. 135. Auch Saint-Mandé sei nichts als eine »roture d'environ douze mil livres en fonds« gewesen und Fouquet habe daraus »une demeure si superbe, & avec tant d'ornemens & d'enceintes« gemacht, »que les sommes qui y ont esté dépensées, excèdent celles des plus hautes entreprises«. Ebd., S. 138.

205 Fouquet 1696, Bd. V, S. 323. Vgl. ähnliche Aussagen auch in Bd. XVI, S. 91–92.

206 Ebd., Bd. V, S. 323.

207 »Le grand revenu dont j'ay jouï à cause de ma charge, à cause des biens de ma femme, à cause de droits que j'ay acquis à bon marché, les grands appointemens de la Surintendance, & quelques gratifications que le Roy m'a faites, ont esté cause que j'ay fait le dessein plus grand que je n'avois eu intention d'abord«. Ebd., Bd. IX, S. 124–125. In Bd. XI erwähnt Fouquet ein »grand maniment d'argent«, eine »facilité d'emprunter«, eine »jouissance de grands revenus« und den »éclat d'un grand employ«, die ihn zu den übermäßigen Ausgaben verleitet hätten. Vgl. ebd., Bd. XI, S. 321–322. Dieselben Argumente führt er für die hohen Ausgaben für den Unterhalt des Hauses an: »[L]e poste où j'estois, les grands revenus dont j'ay jouï, la facilité d'emprunter, & mon humeur trop liberale, m'y ont engagé.« Fouquet 1696, Bd. IX, S. 132.

208 Insbesondere im Milieu der Financiers hatte man verstanden, wie wichtig die außenwirksame Präsentation von Vermögen und ein entsprechender Lebensstil waren, um das Vertrauen der Klienten zu gewinnen. Vgl. Bayard 1995, Abschnitt 19–20.

3.1 Vaux-le-Vicomte in der zeitgenössischen Bewertung

»que je n'ay pû faire ces acquisitions & dépenses, sans me servir du bien du Roy; au lieu qu'il est certain & prouvé [...] que c'est sa Majesté qui s'est servie du mien, & de mon crédit.

Les dépenses de l'Estat n'eussent pû estre faites, ni les deniers fournis à temps, pour les besoins & necessitez plus urgentes, si je ne les eusse fait fournir; & je n'eusse pas pû les faire fournir, si l'apparence de mon bien, la dépense, l'éclat, la liberalité, joints à l'observation inviolable de mes paroles, ne m'en eussent donné le crédit.«²⁰⁹

Mit dem zweiten Argument insistiert Fouquet beständig darauf, dass er das Schloss an Mazarin oder, nach dessen Tod, an eine Person aus der königlichen Familie habe verkaufen wollen, da eine gleichzeitige Unterhaltung von Vaux-le-Vicomte und der bretonischen Insel Belle-Île finanziell langfristig unmöglich gewesen wäre. In der geplanten Übergabe an ein Mitglied der königlichen Familie – genannt werden mehrfach Monsieur, der Bruder des Königs, aber auch der König selbst²¹⁰ – rechtfertigt sich die Notwendigkeit einer Gestaltung im Sinne des zukünftigen Besitzers: »[A]yant intention de faire passer cette Terre à Monsieur, ou à M. le Cardinal [...]; il faloit proportionner les embellissemens à ce dessein pour leur en donner envie [...].«²¹¹ Der Maßstab für die Gestaltung von Vaux-le-Vicomte orientierte sich also unmissverständlich an einer königlichen Maison de plaisance. Gerade im Kontext des Prozesses müssen die von Fouquet dargelegten Verkaufspläne mit Vorsicht bewertet werden, scheinen sie doch vor allem dem Bemühen des Angeklagten um Minderung seines Strafmaßes geschuldet. Die personalisierte Ausstattung und Fouquets Ambitionen auf einen weiteren Aufstieg lassen den Plan eines Verkaufs von Vaux-le-Vicomte tatsächlich äußerst unwahrscheinlich erscheinen. Der Verweis auf die Ausrichtung der Schlossgestaltung an einem königlichen Anspruchsniveau kehrt in den *Défenses* indes noch in anderer Form

209 Ebd., Bd. V, S. 324. Siehe auch Bd. VI, S. 123: »Si j'ay fait de la dépense, le Roy en a profité, & je me suis ruiné pour me donner plus de credit à le servir«. Zum Argument des Vorteils für Staat und Volk vgl. auch ebd., Bd. IX, S. 130: »[M]ais si on compare ces defauts avec les services que j'ay rendus, on trouvera que l'estat a profité de tout, c'est à dire & des services & des defauts mêmes, puisque ma dépense a contribué à mon crédit pour le Roy, que mon credit a soutenu les affaires, & que ma dépense est retournée au peuple, mais non pas les tresors de ceux qui ont donné lieu à la persecution qui m'est faite.« Weitere Beispiele in Bd. IX, S. 321–322 und Bd. VI, S. 155.

210 So erwähnt er »deux expediens pour se defaire avantageusement de cette Maison, l'un estoit de disposer M. le Cardinal [...], l'autre, de la remettre entre les mains du Roy pour la donner à Monsieur par supplément d'appanage, qui peut-estre auroit eu à gré de s'accommoder d'une maison bien bastie & assez ornée entre les voisinages de Paris & Fontainebleau.« Ebd., Bd. XVI, S. 92. Eine ähnliche Aussage findet sich auf S. 90: »[Fouquet] A dit [...] qu'il est vray que les dernieres années il y a fait faire une tres-grande dépense, [...] avoir esté obligé de prendre pour son établissement en Bretagne & Belle-Isle, pource que se trouvant necessité de vendre ladite terre de Vaux pour ne pouvoir conserver les deux ensemble, il jugeoit bien qu'il luy seroit impossible en l'estat qu'estoit ladite Maison commencée sur un grand dessein, & demeurant imparfaite, de s'en defaire entre les mains d'aucuns particuliers, de sorte qu'il a creu devoir achever de la mettre en estat de la faire desirer ou par M. le Cardinal, ou par quelqu'un de la Maison Royale.«

211 Ebd., Bd. VI, S. 138. Weitere Beispiele in Bd. IX, S. 126–127; Bd. XVI, S. 91.

wieder: Als eine der wichtigsten und sinnstiftenden Funktionen des Landschlusses wird der Empfang des Königs und weiterer ranghoher Persönlichkeiten hervorgehoben, was im folgenden Kapitel vertieft werden soll.

3.2 Das Schloss als Empfangsort

Mehrfach äußert sich Fouquet zu der mit seiner Position als Surintendant verbundenen Verpflichtung des Empfangs hochstehender Persönlichkeiten, wofür er einen angemessenen Rahmen benötigt habe. Zu gegebenem Anlass ließ er in Paris und Saint-Mandé aufbewahrte Möbel nach Vaux-le-Vicomte transportieren,²¹² formulierte zudem seine Intention, die dortige Möblierung und Ausstattung weiter auszubauen, um den Ansprüchen der empfangenen Personen genügen zu können, ungeachtet des Kostenaufwands:²¹³

»[T]out ce que nous avons de meubles considerables ma Femme & Moy fut porté à Vaux [...]; Et pource que le Roy m'ayant fait l'honneur de m'avertir [...] qu'il desiroit que la Reine d'Angleterre, Monsieur & Madame y fussent receus; & depuis sa Majesté même, la Reine Mere, & toute la Cour ayant fait dessein d'y venir, je fus obligé, pour les recevoir, d'y faire porter tous les meubles que j'avois, & d'en acheter encore.

Toutes les années precedentes, on sçait que leurs Majestez ou Monsieur le Cardinal, des Ambassadeurs, & d'autres personnes [...] y estoient receuës; en sorte que je fus contraint d'incommoder mes affaires pour avoir de la vaisselle & des meubles, dix fois au-delà de ce que j'en eusse eu sans ces ordres frequens, & sans que je croyois devoir rendre au Roy le respect le plus grand que je pouvois, & que je faisois chose agreable à sa Majesté, de m'aquiter honorablement de toutes ces choses, quoy qu'elles me fussent onereuses.«²¹⁴

212 In einem Mémoire nach Fouquets Sturz wird auf den Abtransport der Möbel nach Vaux-le-Vicomte hingewiesen: »Je ne parle point des meubles, ustensiles, qui ne sont pas ici (à Saint-Mandé) fort considerables. Nous n'y trouvons ni or, ni argent, ni pierreries, ni même vaisselle d'argent, qu'en fort petit nombre, le surplus ayant été porté à Vaux lors du grand festin, à ce que les serviteurs nous disent.« Mémoire adressé au chancelier Séguier sur Fouquet par le conseiller d'état De La Fosse (6 octobre 1661), n° 709, t. XXXII, fol. 145, zit. nach Chérueil 1862, Bd. I, S. 487.

213 Auch bezüglich der Funktion seines Anwesens in Saint-Mandé führt Fouquet dieses Argument an und betont, sich mit seiner Ausstattung im Rahmen des Üblichen bewegt zu haben: »[J]'estois dans un poste de grand éclat, j'estois visité des personnes des plus considerables du Royaume, j'ay voulu accommoder une maison pour les recevoir, j'y ay fait un jardin, & je l'ay accompagné des agrements ordinaires qui sont dans les autres maisons.« Fouquet 1696, Bd. IX, S. 123–124.

214 Ebd., Bd. VI, S. 138. In Bd. IX, S. 132, erwähnt er neben Mazarin, König, Königinmutter und Königin auch »la Reine d'Angleterre, & la Reine de Suede, & M.de Fuensaldagne, & M.Pimentel, & grand nombre de personnes de consideration«, an denen Ausstattung und Ausgaben ausgerichtet werden mussten.

3.2 Das Schloss als Empfangsort

In diesem Kontext sieht Fouquet gar einen Griff in die Staatskasse gerechtfertigt: »Toutes ces dépenses, dis-je, estant excessives en elles-mêmes [...]; & seroient plutôt des excuses legitimes, si j'avois pris sur le bien du Roy, dequoy soulager ces grandes surcharges.«²¹⁵ Als eine Selbstverständlichkeit beschreibt Fouquet zudem seine Bemühungen um den schönen Schein, um ein Verbergen aller Unordnung seines Hauses in Erwartung des königlichen Besuchs: »[N]'aurois-je pas deu faire tous mes efforts pour prevenir le temps de sa venuë, cacher & oster une partie de la confusion, & mettre les lieux en estat de paroître plus agreables aux yeux de sa Majesté?«²¹⁶ Fouquet war daran gelegen, das Ausmaß der laufenden Arbeiten am Schloss möglichst geheim zu halten und so kann vermutet werden, dass er die frühen Empfänge in Vaux-le-Vicomte noch nicht aktiv initiierte,²¹⁷ doch definierte sich langfristig gerade hierin eine der Hauptfunktionen des Schlosses. Denn was Fouquet als eine Dienstleistung mit großen Verpflichtungen darstellte, war in der Realität wesentliches Ziel eines jeden Staatsdieners. Ein Besuch des Königs auf dem eigenen Landschloss bedeutete eine Gunstbezeugung, für die man weder Kosten noch Mühen scheute; er bot der politischen Elite die Gelegenheit der Profilierung und Förderung des weiteren Aufstiegs. Dies hatte im 17. Jahrhundert bereits Tradition: So lässt sich schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts eine Blüte neu errichteter Anwesen ambitionierter Untertanen beobachten, die König und Hof – zu diesem Zeitpunkt noch ohne feste Residenz und die überwiegende Zeit auf Reisen – anzuziehen versuchten, um ihre Karriere voranzubringen. Monique Châtenet konnte für die Zeit der letzten Valois von Karl VIII. (Beginn der Regentschaft 1483) bis zur Ermordung von Heinrich III. (1589) die hohe Bedeutung solcher Besuche aufzeigen, so insbesondere unter Franz I. und intensiver noch unter Heinrich II.²¹⁸ Die Bemühungen, den König zu empfangen, spiegeln sich spätestens seit den 1540er Jahren in der geographischen Anordnung der neu erbauten Anwesen an durch den König häufig frequentierten Routen.²¹⁹ Die Gestaltung der Schlösser blieb davon nicht unbeeinflusst, wie die Rückgriffe auf ein königliches

215 Ebd., Bd. VI, S. 155–156.

216 Ebd., Bd. IX, S. 126–127. Dort heißt es weiter: »Qui est-ce qui n'en oste pas la connoissance autant qu'il peut, & s'il vient quelque personne de consideration le voir, qui ne fasse toutes sortes de diligences pour cacher avec soin tout ce qui luy est possible du desordre de sa maison; cela est si naturel que je ne sçay pas seulement comme on ose relever ces bagatelles & faire paroître ces billets« (S. 127).

217 Darauf weisen u. a. überlieferte Anweisungen Fouquets an seinen Verwalter Bénigne Courtois hin, die laufenden Arbeiten am Schloss möglichst diskret voranzutreiben und vor der Saison der vermehrten Reisen aufs Land fertigzustellen. Vgl. Ebd., Bd. IV, S. 265–266; vielfach zitiert, u. a. bei Brattig 1998, S. 40; Howald 2011, S. 140. Siehe zu den frühen Empfängen auch Lafage 2015, S. 29–31.

218 Vgl. Châtenet 2002, S. 315.

219 Anne de Montmorency bspw. besetzte gezielt den Norden von Paris, wo er mit Chantilly, Anet, Fère-en-Tardenois, Écouen, Joinville und Vallery die wichtigsten Stationen zwischen der Normandie und der Champagne besaß. Seine Bemühungen waren nicht umsonst: In weniger als dreizehn Jahren empfing er Heinrich II. insgesamt 37 Mal. Vgl. Châtenet 2002, S. 259–260.

Formenrepertoire und Ende des 16. Jahrhunderts die Einrichtungen von für den König reservierten Raumfolgen zeigen.²²⁰

Im 17. Jahrhundert behielt der Besuch des Königs bei seinen Untertanen einen hohen Stellenwert. Hiervon zeugen die zahlreichen Erwähnungen der aufwendig organisierten Empfänge in den Gazetten,²²¹ die für eine mediale Verbreitung der königlichen Gunstbezeugung sorgten. Das Privileg wurde vornehmlich einem kleinen Kreis von hohen Mitgliedern des Staatsapparats zuteil, wie eine Auswertung der in den Gazetten seit den 1640er Jahren erwähnten Empfänge des Königs und weiterer ranghoher Persönlichkeiten offenbart. Mehrfache Empfänge auf ihren Landschlössern richteten neben Nicolas Fouquet Jacques Bordier, Henri Coiffier de Ruzé d'Effiat, Michel Particelli d'Émery, Armand-Jean de Vignerot du Plessis, Duc de Richelieu, Jacques Tubeuf, Séraphin de Mauroy, René de Longueil und Hugues de Lionne aus. An der Spitze steht mit weitem Abstand Louis Hesselin, in dessen Schloss Chantemesle in Essonne zwischen 1650 und 1661 mindestens zwanzig Empfänge dokumentiert sind.²²² Bedacht werden muss indes auch, dass sich die Anzahl der Erwähnungen in den Gazetten maßgeblich an den finanziellen Zuwendungen an die Verfasser orientierte. So werden beispielsweise die Longueils, von deren Protektion Jean Loret profitierte, in nahezu jedem Jahrgang der *Muze historique* in teils panegyrischer Überschwänglichkeit berücksichtigt – Loret zeigte sich erkenntlich.²²³ Auch Fouquet zählte ab Mitte der 1650er Jahre zu Lorets wichtigsten Förderern,²²⁴ was sich in einer entsprechend häufigen Erwähnung seiner Familie und ausführlichen Beschreibungen der in seinen Schlössern ausgerichteten Empfänge spiegelt. Einzig die bei Hesselin stattfindenden Festlichkeiten werden von Loret mit vergleichbarer Aufmerksamkeit bedacht.

Die für das Anwesen auf dem Land sinnstiftende Bedeutung der Besuche lässt sich bis in das mittlere Bürgertum nachvollziehen. Ein anschauliches Beispiel liefert der Schriftsteller Valentin Conrart, der in seinem Haus in Paris regelmäßig Literaten und Gelehrte, indes keine Personen höheren Ranges empfing. Letzteres strebte Conrart in seinem 1654 erworbenen Anwesen in Athis-sur-Orge an: Die für seine Verhältnisse

220 Vgl. ebd., S. 263–296.

221 Entsprechende Berichte finden sich in der von Théophraste Renaudot 1631 gegründeten *Gazette de France* und der von Jean Loret seit 1650 herausgegebenen *Muze historique*. Verweise auf wichtige Empfänge bis 1661 auch bei Rath 2011, S. 202–203 und Howald 2011, S. 174–175. Einen Überblick über die Aufenthalte des Königs auf den Landschlössern seiner Untertanen geben zudem die *Itinéraires* von Ludwig XIII. und Ludwig XIV. in: Aubais/Ménard 1759, Bd. I, S. 119–165. Siehe auch die Datenbank *Les itinéraires royaux (Moyen Âge – XIX^e siècle)* auf Cour de France.fr, <https://cour-de-france.fr/bases-de-donnees/bases-de-donnees-publiees-par-cour-de-france-fr/les-itineraires-royaux/?lang=fr> [23.7.2021].

222 Hesselin richtete in Chantemesle bereits seit den frühen 1640er Jahren regelmäßig Empfänge aus, die 1655–1656 ihren Höhepunkt erreichten. Neben dem König empfing er zahlreiche höfische Persönlichkeiten aus dem In- und Ausland. Vgl. Weil-Curiel 2001, S. 276–280.

223 Vgl. Loskoutoff 2006, S. 730–735.

224 Vgl. Jaumann 2004, S. 418.

3.2 Das Schloss als Empfangsort

beachtliche Investition zielte offenkundig nahezu ausschließlich auf die Schaffung eines der Aristokratie angemessenen Empfangsortes, denn weder profitierte Conrart von Einnahmen noch nutzte er einen Titel zur Manifestation des sozialen Aufstiegs. Vielmehr reichte offenbar die über den Landsitz mögliche Inszenierung eines höheren Status und eine auf diesem Weg kommunizierte Assimilation an aristokratisch-elitäre Kreise.²²⁵

Die Empfangsfunktion des Landschlusses ist auch im Hinblick auf die Interaktionen von Raumfunktionen, Bewegungsabläufen und Ausstattung aufschlussreich.²²⁶ Angesprochen sind damit in erster Linie die Kategorie des Zeremoniells und darin festgeschriebene Handlungsmuster, die maßgeblich zu einer Hierarchisierung der einzelnen Räume und folglich auch zu deren Gestaltung beitrugen. Architektur und Ausstattung konnten die Bewegung leiten und spielten gerade für den Übergang zwischen den räumlichen Einheiten, so beispielsweise von Außen- zu Innenraum, sowie für Blick- und Bewegungsrichtungen eine wichtige Rolle.²²⁷ In der Forschung rückten zeremonielle Abläufe und ihre wechselseitigen Beziehungen mit dem Raum zunehmend als Strategien symbolischer Kommunikation in Form von Zeichensystemen ins Blickfeld, als solche essentielle Gestaltungsmittel frühneuzeitlicher Herrscherrepräsentation und politischer Ordnung.²²⁸

Entsprechende Untersuchungen beschäftigen sich mehrheitlich mit königlichen oder fürstlichen Residenzbauten, heben somit auf ein höfisches Zeremoniell ab, das auf fest definierte und traditionell überlieferte Strukturen zurückgreifen konnte.²²⁹ Trotz stetem und oftmals gezielt gesuchtem Wandel spielten für das Hofzeremoniell

225 Vgl. Bung 2013, S. 297–298; Schapira 2003, S. 244–245.

226 Eine solche Betrachtung stützt sich auf einen mehrdimensionalen Raumbegriff, wie er insbesondere von den Geistes- und Kulturwissenschaften entwickelt wurde. So setzten in den 1980er Jahren eine generelle Thematisierung des Raumbegriffs (*spatial turn*) und eine Problematisierung der Repräsentationsformen von Raum (*topographical turn*) ein, im Zuge derer über eine differenzierte Erfassung kultureller, sozialer und mediengebundener Räumlichkeit eine Analyse und Beschreibung raumkonstitutiver Elemente gefordert wurde. Über die Abkoppelung des sozialen vom geographischen Raum hinaus postulierten insbesondere die Sozialwissenschaften eine durch individuelles Handeln erfolgende soziale Konstruktion von Raum. Räume und in ihnen stattfindende Handlungen erweisen sich als ein Interdependenzgeflecht, dessen Entschlüsselung neben der topographischen Erscheinung die Eigenschaft des Raumes als Ausdruck und Bühne gesellschaftlicher Interaktionsprozesse berücksichtigen muss. Vgl. überblickend Dünne/Günzel 2006; Günzel 2007; Bering/Rooch 2008, Bd. II.

227 Vgl. Schütte 2003, S. 134–135.

228 Vgl. näher die Einleitung bei Reinking 2008, insbesondere S. 9–43. Das Interesse an der Interaktion von architektonischen sowie zeremoniellen Raumordnungen und der Konstituierung und Ausübung von Herrschaft steht maßgeblich in der Tradition von Norbert Elias, dessen Überlegungen diesbezüglich trotz inzwischen berechtigt angeführter Kritik (vgl. die Beiträge in Opitz 2005) noch immer als grundlegend gelten können, interpretierte er schließlich erstmals höfische Prachtentfaltung in einem funktionalen Sinn als notwendige Komponente zur herrschaftlichen Repräsentation und Rangerhaltung. Vgl. Elias 1969; Reinking 2008, S. 22–24.

229 Vgl. Weddigen 2006, S. 13.

traditionelle Überlieferungen eine zentrale Rolle²³⁰ und blieb das Ziel der »Darstellung, Ausformung, Ausübung und Erhaltung von Macht«²³¹ unverändert. In diesem Kontext gewonnene Erkenntnisse können auf ein ministerielles Landschloss und die dort stattfindende Konstituierung von Räumen nur begrenzt übertragen werden, differieren schließlich nicht nur Ausgangspunkt und Traditionen, sondern ebenso Zielsetzung und Zielgruppe. Zu verweisen ist zunächst auf den fließenden Charakter zwischen öffentlicher und privater Funktion, in deren Spannungsfeld sich die zwar in »privatem« Rahmen initiierte, jedoch eindeutig öffentlich ausgerichtete Bauaufgabe einer *Maison de plaisance* bewegte.²³² Das Landschloss stellte zu gegebenem Anlass eine situative Öffentlichkeit her,²³³ an die sich die repräsentative Ausstattung und ihre rezeptionsästhetischen Diskurse richteten. Der Empfang hochrangiger Personen oder des Königs machten zeremonielle Regelungen erforderlich, doch ist fraglich, inwieweit hierbei auf ein höfisches Zeremoniell zurückgegriffen wurde. So ist zu vermuten, dass angesichts fehlender verbindlicher Traditionen die Gestaltung des Ereignisses in großen Teilen dem Gastgeber oblag und entsprechende Spielräume gegeben waren, die eine Demonstration eigener Ansprüche und Statuszuweisungen erlaubten.

Die konkrete Annäherung an den Ablauf eines Empfangs auf einem Landschloss steht vor zahlreichen methodischen Schwierigkeiten, die in erster Linie der lückenhaften Quellenlage geschuldet sind. Denn kann in der Beschäftigung mit einem königlichen Residenzschloss auf zahlreiche schriftliche Überlieferungen in Form von privaten oder öffentlichen Berichten zu Empfängen, Einzügen und Feierlichkeiten sowie auf zeremonielle Handbücher zurückgegriffen werden, stellt sich die Quellenlage zu den von den Untertanen ausgerichteten Festlichkeiten ungleich schwieriger dar. Eigenständige Festbeschreibungen in dem hier interessierenden Zeitraum existieren nur vereinzelt,²³⁴ ebenso wie überlieferte Beobachtungen in Form von Briefen oder Tagebucheinträgen. Poetische Evokationen können nur sehr hypothetisch auf die Realität

230 Vgl. bspw. die Neuausrichtung des Zeremoniells unter Heinrich IV. als erstem Bourbonen, bei der man neben zahlreichen Neuerungen auch umfassend an das Zeremoniell der Valois anknüpfte. Vgl. Châtenet 2008, S. 21–22.

231 Weddigen 2006, S. 3.

232 Der Begriff der »Öffentlichkeit« ist in seiner Anwendung auf die Frühe Neuzeit viel diskutiert und von dem Habermas'schen Verständnis von Öffentlichkeit als Instrument politischer Partizipation und Emanzipation abgegrenzt worden; ebenso wurde die antithetische Gegenüberstellung von »bürgerlicher« und »repräsentativer« Öffentlichkeit zurückgewiesen. »Öffentlichkeit« wird in der Frühen Neuzeit mehrheitlich nicht als kollektiver Akteur, sondern als eine durch Kommunikationsakte konstituierte Sphäre verstanden. Vgl. überblickend Schnurr 2009, S. 11–47. Zu den Schwierigkeiten der rückwirkenden Anwendung des begrifflichen Gegensatzpaares »privat – öffentlich« vgl. Moos 1998, S. 161–192.

233 Zum Phänomen von räumlich und sozial begrenzten Teilöffentlichkeiten oder situativen Öffentlichkeiten in der Frühen Neuzeit siehe die Einleitung bei Rau/Schwerhoff 2004, S. 18.

234 Neben André Félibiens Festbeschreibung zu Vaux-le-Vicomte ist vor allem jene zum Empfang von Christina von Schweden in Chantemesle bei Louis Hesselin zu nennen. Vgl. L'Escalopier 1656.

3.2 Das Schloss als Empfangsort

übertragen werden; auch sind die zahlreichen Festberichte in *Muze historique* und *Gazette de France* ob ihrer schematisierten Form für eine Rekonstruktion konkreter Handlungsabläufe mit Vorsicht zu verwenden. In groben Zügen geben sie zumindest einen Eindruck der Charakteristika eines typischen Festablaufs: Nach einer *collation* folgten Zerstreungen, bestehend aus Theater- und Ballettaufführungen, Konzerten, Bällen und Feuerwerk, deren Aufwand je nach den finanziellen Möglichkeiten des Gastgebers variierte und die üblicherweise an verschiedenen Schauplätzen in Innen- und Außenraum stattfanden. Große Aufmerksamkeit widmet die *Muze historique* stets den Banketten. Exquisitität, Vielfalt und Kostspieligkeit der aufgetragenen Speisen waren den detaillierten Aufzählungen nach zu schließen Gegenstand größter Bemühungen; man strebte nach Überfluss und Extravaganz, um die Gäste zu beeindrucken. Hinzu kamen aufwendige Büffetaufbauten und die Demonstration materiellen Prunks über kostbares Geschirr und Tafelsilber.²³⁵ Auch die theatralischen Aufführungen und Feuerwerke, oft in Verbindung mit inszenierten Wasserspielen, standen ganz im Zeichen möglichst effektvoller Überraschungsmomente. Nicht selten zog ein erfolgreicher Empfang des Königs einen zweiten Besuch nach sich.²³⁶ Die politische Dimension der Feste und ihre wesentliche Rolle für den weiteren Aufstieg des Gastgebers verdeutlichen sich in den im Anschluss oftmals erfolgenden Beförderungen.²³⁷ In *Muze historique* und *Gazette de France* ist die Beschreibung des Ortes selbst nur selten Gegenstand des Interesses, sieht man von kurzen, tendenziell austauschbaren Verweisen auf Schönheit und Außergewöhnlichkeit der Schlossanlagen ab.

Zeitgenössische Reiseberichte können zwar im Hinblick auf die Beschreibung und Bewertung des Gesehenen äußerst aufschlussreich sein, doch fand die Besichtigung der Landschlösser mehrheitlich in einem inoffiziellen Rahmen statt. Der Zugang erfolgte üblicherweise in Abwesenheit des Schlossbesitzers, jedoch unter Aufsicht und Führung eines für das Anwesen zuständigen Concierge.²³⁸ Teils scheint man das den

235 Das reiche und aufwendig inszenierte Büffet war auch bei den durch den König ausgerichteten Festlichkeiten stets ein zentrales Element und Hoheitszeichen. Vgl. Quaeitzsch 2010, S. 50–51.

236 Vgl. bspw. die Reaktion auf den Empfang des Königs bei Pierre Séguier in Paris: »Le 29 du mois dernier, le Roy ayant fait dire au Chancelier de France, qu'il estoit si content de la réception qu'il lui avoit faite, que Sa Majesté desiroit qu'il lui donnast le lendemain, Bal & à souper [...].« *Gazette* Nr. 19 (6. Februar 1655), S. 150. Ein weiteres Beispiel bietet der Besuch von Monsieur bei Séraphin de Mauroy: »Le 8 de ce mois, Monsieur Frère vniqve du Roy, se souvenant des bons traitemens qu'il a receus chez le sieur de Mauroy Intendant des Finances, alla voir la maison de S. Oüyn.« *Gazette* Nr. 72 (14. Juni 1653), S. 571.

237 Ein anschauliches Beispiel liefert Jacques Bordier: Zu Beginn der Errichtung seines Schlosses Le Raincy 1643 war er noch ein einfacher Secrétaire du conseil, arbeitete indes systematisch an seinem Aufstieg und pflegte eine Nähe zu Michel Particelli d'Émery, der etwa zeitgleich zur Beendigung von Bordiers Schloss im Jahr 1648 Surintendant des finances wurde. Im Sommer desselben Jahres empfing Bordier nicht nur zweimal den König, sondern auch die Maréchale de La Meilleraye, deren Mann zu diesem Zeitpunkt die Surintendance gemeinsam mit Particelli ausübte. Bereits ein Jahr später, am 11. Juni 1649, wurde Bordier Intendant des finances. Vgl. Cojannot 2012, S. 225.

238 Vgl. Chambrier 2011, S. 404.

»touristischen« Besuchen inhärente Potential medialer Verbreitung umfassend genutzt zu haben, wie das Beispiel des viel besichtigten Schlosses Richelieu zeigt. Zahlreiche Berichte geben dort einen festen Besichtigungsablauf wieder, der die repräsentativen Appartements einschloss und insbesondere bei den Räumlichkeiten Richelieus auf eine Begehung in richtiger Reihenfolge Wert legte.²³⁹ Eine direkt im Schloss untergebrachte Druckerei verkaufte zwei Stichserien unterschiedlichen Formats von Jean Marot,²⁴⁰ deren Funktion zwischen Erinnerungs-, Sammlungs- und Studienobjekt changierte.²⁴¹ 1676 komplettierte ein von dem damaligen Concierge Benjamin Vignier eigens für das Schloss verfasster Besichtigungsführer den durchdachten Umgang mit den Besucher*innen.²⁴² In Vaux-le-Vicomte hingegen scheinen aufgrund von Fouquets Sturz und der danach erfolgenden Vernachlässigung des unvollendeten Schlosses nur wenige Besucher tatsächlich vor Ort gewesen zu sein.²⁴³

Seit Mitte der 1650er Jahre empfing Fouquet regelmäßig: In Saint-Mandé fand am 25. Mai 1656 ein Empfang für große Teile des Hofes statt, am 13. August folgte der Onkel Ludwigs XIV., Gaston d'Orléans, am 28. September gab Fouquet in Melun ein Bankett für Christina von Schweden. Im November 1657 empfing er den König gemeinsam mit Mazarin. In Vaux-le-Vicomte ist am 25. Juni 1659 ein erster Besuch Mazarins belegt; es folgten am 17. Juli 1659 der König und seine Mutter sowie etwa ein Jahr später im Juli 1660 der König mit Maria Theresia auf dem Rückweg von ihrer Hochzeit in Saint-Jean-de-Luz. Am 12. Juli 1661 kam die englische Königinwitwe Henrietta Maria in Begleitung ihrer Tochter, der Duchesse d'Orléans, und deren Mann Philippe d'Orléans. Am 17. August 1661 schließlich fand für König und Hof das große Fest in Vaux-le-Vicomte statt, das im Zusammenhang mit dem kurz darauf folgenden Sturz Fouquets nachhaltige Berühmtheit erlangen sollte.²⁴⁴

239 Nach dem Tod des Kardinals geben die Berichte eine freiere Besichtigung wieder. Das Bemühen um eine auch über die gezielte Wegführung erreichte Selbstinszenierung trat unter seinem Großneffen, Armand-Jean de Vignerot du Plessis, Duc de Richelieu, in den Hintergrund. Vgl. Chambrier 2011, S. 405.

240 Vgl. *Le magnifique chasteau de Richelieu, en general et en particulier [...]*, <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/19971> [23.7.2021]. Siehe auch Deutsch 2015, Cat. n 30 und Cat. n°31, S. 427–436.

241 Vgl. ebd., S. 101.

242 Vgl. Vignier 1676.

243 Hervorzuheben ist der Besuch von Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg im Rahmen seiner Grand Tour im Jahr 1667 sowie jener von Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg in den 1670er Jahren (siehe S. 28, Anm. 46 in der vorliegenden Arbeit).

244 Auch Hochzeiten aus Fouquets Familie fanden in Vaux-le-Vicomte statt: Am 26. September 1659 wurde die Hochzeit von Fouquets Nichte Marie-Madeleine Hay de Couëllans mit Charles Louis de Simiane-Claret gefeiert; am 3. Mai 1660 folgte die Hochzeit von Fouquets Bruder Gilles Fouquet mit Anne d'Aumont und am 8. Mai 1661 jene von Louis de Maupeou, Neffe eines Onkels von Fouquet, mit Antoinette de Catelan. Die Empfänge in Vaux-le-Vicomte sind ausführlich genannt bei Cordey 1924, S. 107–112, Howald 2011, S. 175–177, und Bordier 2013, S. 165. Vereinzelt weichen die dort genannten Daten leicht voneinander ab.

3.2 Das Schloss als Empfangsort

Das Fest ist über diverse Quellen außergewöhnlich gut dokumentiert und stellt für die Forschung hierin eine glückliche Ausnahme dar. Eine umfangreiche Legendenbildung hat indes ihre Spuren hinterlassen, ließ sich das Ereignis schließlich als Veranschaulichung par excellence für Fouquets vermeintliche Ausschweifungen und die folgenreiche Eifersucht des Königs heranziehen. So scheinen bereits 1667 die über das Fest kolportierten Informationen den Ausschlag für einen Besuch von Vaux-le-Vicomte gegeben zu haben, als die Grand Tour von Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg vorbereitet wurde. In einer vor der Reise von Anton Finck – der Friedrich I. begleiten sollte – 1665 oder 1666 verfassten landeskundlichen Abhandlung wird ein ganzer Abschnitt dem »BANQUT [sic] DEM KÖNIG VON M^R FOUQUET GEHALTEN«²⁴⁵ und seinem angeblich unglaublichen Ablauf und Überfluss gewidmet.²⁴⁶

Neben einer detaillierten Evokation von André Félibien, die vermutlich – wie auch die beiden Abhandlungen zum Innenraum – im Auftrag Fouquets entstand, erhielt das Fest je einen Beitrag in *Muze historique* und *Gazette de France*; außerdem wird der Festablauf in einem Brief von Jean de La Fontaine an François de Maucroix geschildert.²⁴⁷ Von zwei weiteren Gästen – einem venezianischen Gesandten sowie dem päpstlichen Nuntius – sind ebenfalls kurze Aussagen in brieflicher Form überliefert.²⁴⁸ In dem hier interessierenden Zusammenhang ist Félibiens Text ohne Zweifel der aufschlussreichste. Er konstruiert und beschreibt die Reaktionen von König und Hof, wodurch er die rezeptionsästhetische Vollendung des Ereignisses liefert. Konzipiert als eine von deskriptiven Passagen durchbrochene Erzählung, lässt sich Félibiens Text in eine Schilderung des Ortes und eine Konstituierung des Raumes unterteilen. Auch auf sprachlicher Ebene werden mittels Verben der Fortbewegung und eines Tempuswechsels zwischen Vergangenheit und Präsens dynamische Erzählung und Deskription voneinander abgesetzt. In seinem Aufbau folgt der Text dem chronologischen Festablauf und der Bewegung des Königs, worüber die Räume der Schlossanlage sukzessive erschlossen werden.²⁴⁹ Die

245 Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg 2019, Bd. II, S. 154.

246 »Alß der König letztmahls alhier [d. i. Vaux-le-Vicomte] von MR FOUQUET TRACTIRET worden, wird ungleublich berichtet, von Vielheit Silbern vndt MASSIV güldenen SERVICEN, auch verspürhten übermuthen in Tractamenten vnd CONFECTUREN. Wann es wahr, was mann erzehlet, soll mann den Hoff bey abschieds-nehmung des Abends, gleichsam einer fackel an der andern stehend mit dem köstlichsten Wein v. CONFECTUREN biß an die Vber-fahrt der SEINE aufgewartet haben, so mehr alß drey stunden von VEAU ist.« Ebd.

247 Vgl. Félibien, *Relation des magnificences* 1999, S. 31–33; Loret 1877, Bd. III: *Muze historique*, Livre XII, Lettre XXXIII (20. August 1661), S. 391–393; *Gazette* Nr. 99 (18. August 1661), S. 798; La Fontaine 1991, S. 522–527. Die genannten Quellentexte wurden von Gaëlle Lafage als Ergänzung von Lafage 2015 online publiziert. Vgl. <https://www.chateauversailles-recherche.fr/francais/ressources-documentaires/corpus-electroniques/corpus-raisonnes/sources-des-fetes-et-des-306/la-reception-du-roi-par-nicolas.html> [23.7.2021].

248 Vgl. die beiden Briefe des venezianischen Botschafters Alvise Grimani vom 16. und 27. August 1661 (Bibl. nat., Département des manuscrits occidentaux, Ms. It. 1850, fol. 358–359, 372–373) sowie den Brief des päpstlichen Nuntius Celio Piccolomini vom 12. August 1661 (Arch. nat., 129 MI 117).

249 Vgl. Germer 1997b, S. 163–165.

Ziele von Félibiens Festbeschreibung lagen darin, das Rezeptionsverhalten des Publikums nachträglich zu konstruieren, die Erinnerung zu lenken und das stattgefundenere Ereignis zu verbreiten. Als wichtigste Reaktion galten den Autor*innen solcher Festbeschreibungen generell das Erstaunen und eine anschließende Bewunderung.²⁵⁰

Die Vorbereitung des Festes lag in der Verantwortung von Charles Le Brun, Giacomo Torelli und vermutlich Louis Hesselin,²⁵¹ deren Kompetenzbereiche nicht präzise voneinander abgegrenzt werden können.²⁵² Der Ablauf des Abends sei kurz rekapituliert: Ludwig XIV. kam aus Fontainebleau gegen 18 Uhr in Vaux-le-Vicomte an. Sein Weg führte über die beiden Vorhöfe in die Innenräume und anschließend in den Garten. Bei Einbruch der Nacht kehrte man für das Festmahl in die Schlossräume zurück. Anschließend fand die Aufführung von Molières Stück *Les Fâcheux* wiederum im Garten statt, gefolgt von einem Feuerwerk und einem weiteren unerwarteten Feuer-spektakel auf dem Rückweg zum Schloss, wo der Empfang mit einer kleinen Mahlzeit beendet wurde.

Die Ankunft des Königs und sein Aufenthalt in den Innenräumen werden bei Loret kurz erwähnt,²⁵³ während La Fontaine direkt mit der sich anschließenden Promenade im Garten einsetzt.²⁵⁴ Félibien präzisiert, der König habe sich im Schloss ausgeruht,²⁵⁵ doch findet eine wahrscheinliche Besichtigung der Räume bei keinem der Autoren nähere Erwähnung. Am Spaziergang im Garten nahm vermutlich die gesamte anwesende höfische Gesellschaft teil.²⁵⁶ Félibien schildert als Einziger den genommenen Weg, der trotz eines vermeintlich zufälligen Charakters – dem Wunsch des Königs folgend –, offenbar einem festen Ablauf unterworfen war, wobei die Gartengestaltung und besonders die Wasserspiele maßgeblich an der Bewegungsführung beteiligt waren. Der König begann seinen Weg auf der zentralen Achse bis zum Wasserbassin am Ende der Allee. La Fontaine erwähnt mit »la Cascade, la Gerbe d'eau, la Fontaine de la Couronne, et les Animaux«²⁵⁷ alle wichtigen Orte, die von Ludwig XIV. und seinem Gefolge passiert

250 Vgl. Quaeitzsch 2010, S. 14.

251 Loret verweist auf Hesselins Beteiligung an Fouquets Fest: »Aux apareils d'icelle Feste; / Où l'Ingénieux Hensselin, / Aux sumptüozitez enclin, / Pour à ce Grand Fouquet complaire, / Se rendit, aussi, nécessaire.« Loret 1877, Bd. III: Muze historique, Livre XII, Lettre XXXIII (20. August 1661), S. 393. Torelli wird von La Fontaine erwähnt. Vgl. La Fontaine 1991, S. 524.

252 Mehrere Quittungen haben sich zu den Festvorbereitungen erhalten. Vgl. Cordey 1924, S. 219–220, 234–236. Siehe auch Lafage 2015, insbesondere S. 62–63, 110–115 sowie <https://www.chateauversailles-recherche.fr/IMG/pdf/4-1.pdf> [23.7.2021].

253 »Le Monarque, en suite, et le reste / De sa Cour ravissante et leste, / Ayant traversé la Maizon, / De tous bien garnie à foizon, / Pour y faire chère plénière.« Loret 1877, Bd. III: Muze historique, Livre XII, Lettre XXXIII (20. August 1661), S. 391.

254 Vgl. La Fontaine 1991, S. 523.

255 Vgl. Félibien, Relation des magnificences 1999, S. 31: »Les meubles sont splendides et somptueux dans les appartemens et Leurs Majestez s'y reposèrent jusqu'à ce que le soleil fut baissé.«

256 La Fontaine spricht von »toute la cour« (La Fontaine 1991, S. 523).

257 Ebd., S. 523.

3.2 Das Schloss als Empfangsort

wurden. Zwei Kaskaden, so Félibien, »arrêtèrent sa veüe et sa promenade«²⁵⁸ und »cent jets d'eau de plus de trente cinq pieds de hauteur de chaque côté faisoient qu'on marchoit dans une allée comme entre deux murs d'eau«.²⁵⁹ Es wird offensichtlich, dass die Gartenarchitektur die scheinbar absichtslose Bewegung in eine gezielte Richtung lenkte, unterstützt durch sonore und visuelle Effekte der verschiedenen Wasserspiele. Die zentrale Achse stellte im Garten ein wesentliches Erschließungsmoment dar – vielfach ging hier dem Körper das Auge voraus,²⁶⁰ wobei die Wasserspiele zu einer Begrenzung von Blick und Bewegung beitrugen.²⁶¹ Nach Félibien überquerte die Gesellschaft den Kanal über eine Brücke und konnte von dort die gesamte Schlossanlage in idealer Weise überblicken. Bei Einbruch der Dunkelheit, so Loret, kehrte man für ein Festmahl ins Schloss zurück.²⁶²

Die den Quellen zu entnehmenden Informationen zu den Innenräumen sind spärlich, vermutlich, da der Zugang einem privilegierten Kreis vorbehalten war, dem die Autoren nicht angehörten. Der König speiste in seiner *Chambre*, wo Félibien nur kurz verweilen konnte, »n'aïant pas voulu m'embarrasser dans la chambre du roy et voulant profiter de l'ordre que Mr le surintendant avoit donné.«²⁶³ Sein Platz war erwartungsgemäß nicht an der Seite der königlichen Familie; er äußert sich jedoch nicht näher zum Aufenthaltsort des Hofes. Diesbezüglich findet sich bei Loret ein Verweis im Rahmen des zweiten Banketts, das unmittelbar vor der Abfahrt von König und Hof²⁶⁴ eingenommen wurde: »Puis on passa, sans faute nule, / Au travers d'un grand Vestibule, / Où la Cour colationna, / Et, tout soudain, s'en retourna.«²⁶⁵ Entsprechend einer räumlich gespiegelten zeremoniellen Rangfolge zeigt sich die Abstufung von der *Chambre* des Königs zu dem einer größeren Zahl der Gäste zugänglichen Vestibül. Die eingeschränkte Zugänglichkeit der Innenräume wird von Loret bestätigt, dem offenbar der Zutritt, trotz persönlicher Kontakte, verwehrt war:

258 Félibien, *Relation des magnificences 1999*, S. 32.

259 Ebd.

260 Vgl. Jöchner 1995, S. 478, 482–483.

261 Auch M. de Scudéry 1973, Bd. X, vermittelt diesen Aspekt: »[...] ce grand iardin est entre deux bois, qui arrestent agreablement les yeux« (S. 1128); »[...] l'allée [...] a deux agreables ruisseaux gazonnez, avec des jets d'eau de distance en distance, qui sont si proches les vns des autres, que cela semble vne balustrade de cristal, qui regne des deux costez de cet allée« (S. 1130).

262 »Enfin, le temps se faizant noir, / On prit congé du Promenoir; / Et passant dans d'autres Régales, / On fut dans de fort riches Sales [...].« Loret 1877, Bd. III: *Muze historique*, Livre XII, Lettre XXXIII (20. August 1661), S. 392.

263 Félibien, *Relation des magnificences 1999*, S. 32.

264 Choisy beschreibt abweichend einen im Garten stattfindenden Ball: »Le théâtre étoit dressé dans le Jardin, & la décoration étoit ornée de fontaines véritables, & de veritables orangers: & il y eut ensuite un feu d'artifice, & un bal, où l'on dansa jusqu'à trois heures du matin.« Choisy 1727, Bd. I, S. 170. Choisy verfasste seine *Memoiren* indes erst in den 1680er Jahren und folglich mit einigem zeitlichen Abstand.

265 Loret 1877, Bd. III: *Muze historique*, Livre XII, Lettre XXXIII (20. August 1661), S. 393.

3 Vaux-le-Vicomte im Spannungsfeld von Decorum

»Je ne sçay par quelle raison / Je n'entray point dans la Maizon / Aux endroits où sont les Peintures, / Les Ameublemens, les Tentures, / Et cinq cens autres raretez, / Qu'on y va voir de tous côtez; / Cela me mit, presque, en dérouté: / J'ay-là quelques amis, sans doute, / Mais ils avoient lors sur les bras / Trop d'affaires et d'embaras.«²⁶⁶

Zugang zu den Innenräumen hatte stets eine fest umrissene Gruppe privilegierter Gäste, zu denen insbesondere die Mitglieder des Königshauses und ihre Vertrauten, wichtige Vertreter aus Klerus und Amtsadel sowie ausländische Diplomaten zählten. Im Rahmen eines gestaffelten Klientensystems erweiterte sich diese Runde über ein heterogenes und sich stets neu zusammensetzendes, bis in das Kleinbürgertum reichendes Publikum, das sich je nach aktueller Positionierung Zutritt zu den Veranstaltungen verschaffen konnte.²⁶⁷

Die hierarchisierten Funktionen der Innenräume bestätigen sich in weiteren Empfangsberichten. Ein Beispiel liefert jener der *Gazette* zum Empfang von König, Königin, Monsieur und Mazarin sowie einer Reihe ranghoher Persönlichkeiten in Schloss Richelieu durch Armand-Jean de Vignerot du Plessis, Duc de Richelieu, im Juni 1650. Detailliert gibt Théophraste Renaudot die Sitzordnung während des Essens wieder, bei der erwartungsgemäß der Rang der Personen mit dem Repräsentationsgrad des ihrem Tisch zugewiesenen Raumes korrelierte. Auch die Raumausstattung wird teils berücksichtigt, jedoch nimmt Renaudots erzählerische Detailfreude mit der Bedeutung der Gäste ab. Der König speiste im Beisein von unter anderem Mazarin und Monsieur im Salon am Ende der Galerie im ersten Obergeschoss, wobei Renaudot sowohl die Wanddekoration der zuvor durchquerten Galerie als auch die Antiken im Salon hervorhebt.²⁶⁸ Der König wurde durch die Orte der Sammlungspräsentation geführt, in denen zudem das Erbe des Kardinals präsent war, an das der Duc de Richelieu anzuknüpfen versuchte. Während die Königin in einer »grand'salle« – offenbar ebenfalls im Obergeschoss – platziert war,

266 Ebd. Auch bei anderer Gelegenheit berichtet Loret von einem ihm verwehrten Zugang, so bei einem Empfang des Königs in Berny durch Hugues de Lionne, wo er nicht in den Ballsaal gelangt: »[...] un grand Bal / Dans une très-superbe Sale, / Et, dudit Lieu, la capitale; / Où tout fut beau, tout éclatant, / Mais où je n'entray pas, pourtant, / A cause que Messieurs les Gardes / [...] me repoussèrent un peu fort«. Auch an der abschließenden *collation* kann er nicht teilnehmen: »dont, non plus je ne vis rien«. Die restlichen Ereignisse finden im Garten statt und sind Loret problemlos zugänglich. Vgl. ebd., Livre X, Lettre XX (24. Mai 1659), S. 58.

267 Vgl. näher Quaeitzsch 2010, S. 36–40. Die Erkenntnisse bei Quaeitzsch beziehen sich auf die verschiedenen Personenkreise, die Zugang zu den höfischen Festen erhielten, können jedoch in ähnlicher Form auch für die Veranstaltungen der Untertanen vermutet werden, wo die Auswahlkriterien für eine Teilhabe wahrscheinlich ähnlichen Kategorien unterworfen waren. Die Entfernung zu Paris mag den exklusiven Kreis indes von vornherein stärker eingeschränkt haben.

268 »Le festin estant dressé dans le salon, qui est vne petite sale ronde au bout d'vne longue galerie contenant toutes les victoires du Roy défunt: ce salon en forme de dome de dix toises de diametre, soustenu de plusieurs colonnes de marbre & porphyre de diverses couleurs, & orné des plus belles antiques que le défunt Cardinal Duc y ait pû faire transporter d'Italie & des autres païs estrangers, dont le reste de cette maison majestüeuse est aussi rempli.« *Gazette* Nr. 107 (18.–20. Juni 1650), S. 950. Zur Ausstattung der Galerie (1627–1636) mit insgesamt zwanzig Darstellungen siegreicher Schlachten unter Richelieu und Ludwig XIII. vgl. Kirchner 2009, S. 261.

3.2 Das Schloss als Empfangsort

befanden sich die einzeln aufgezählten Tische der restlichen Gesellschaft mehrheitlich im Erdgeschoss desselben Flügels. Die Beschreibung dieser Räume bleibt summarisch.²⁶⁹

In Vaux-le-Vicomte lassen sich Anzahl und Platzierung der Anwesenden im August 1661 nur spekulativ erfassen.²⁷⁰ Zwischen den beiden Mahlzeiten fand die Aufführung von Molières Stück *Les Fâcheux* im Garten »en bas de l'allée des sapins [...] et sous la grille d'eau«²⁷¹ in aufwendiger Kulisse statt.²⁷² Ebenso wie das sich anschließende Feuerwerk stand sie im Zeichen der Effektsteigerung und einer ständigen illusionären Umdeutung des realen Raumes. Übereinstimmend berichten die zum Fest schreibenden Autoren von einem sich öffnenden Felsen und sich verlebendigen Statuen und Bäumen, zudem von beeindruckenden Lichteffekten der Feuerspektakel.²⁷³ Félibien fasst die wundersame Atmosphäre zusammen:

»[...] [O]n se promène entre deux murs d'eau, on marche sous une voûte de feu, les rochers s'ouvrent, les arbres se fendent et la terre marche: on voit des danses, des ballets, des mascarades et des comédies. On voit des fleurs, on voit des batailles, on voit la nuit et le jour en même temps, on entend la plus douce harmonie du monde [...]«²⁷⁴

269 Die »Seigneurs« aus dem Gefolge Mazarins sowie des Duc de Richelieu saßen in einer »grand' salle basse sous la galerie dorée, lambrissée & pavée de marbre blanc & noir en échiquier«; die »Filles de la Reyne« wurden in einer »grande antichambre, sous le logement de Sadite Eminence«, die »femmes de Chambre de la Reyne« in einer »chambre haute fort bien parée« (offenbar im Obergeschoss) und die »Gentils-hommes« wieder in einer »autre grand'sale au bout de celle où estoit la table du Marquis« (im Plan von Marot handelt es sich vermutlich um die Salle du commun) bedient. Vgl. Gazette Nr. 107 (18.–20. Juni 1650), S. 951–953. Siehe auch den *Plan du chasteau et de la principale cour de Richelieu* in Marot, Richelieu o. J., entstanden 1656–1659, <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idviewer/19971/23> [23.7.2021].

270 Die in der Sekundärliteratur kursierenden Zahlen entbehren überzeugender Quellen und bleiben hypothetisch. Petitfils 1998, S. 356, nennt im Kontext des Festes 80 Tische, etwa 30 Büffetaufbauten, 1440 *serviettes*, 6000 *assiettes*, 432 *plats* und ein Service *en vermeil*. Howald 2011, S. 281, Anm. 35, geht auf Basis des üblichen Gefolges der anwesenden Personen aus dem Königshaus sowie der eingeladenen Minister, Botschafter und Militärs von insgesamt etwa 500 Gästen aus. Bordier vermutet eine Verteilung der Gäste auf alle Räume im Erdgeschoss und errechnet eine Höchstzahl von 190 Personen. Vgl. Bordier 2013, S. 166–167. Lafage 2015, S. 113, nennt hingegen mehrere hundert Gäste. Eventuell stehen die im Récolement 1665 gemeinsam inventarisierten Sitzmöbel und Tische in einem Zusammenhang zu dem großen Empfang: 82 *fauteuils* und *chaises* werden auf 246 livres, 24 *sièges pliants* auf 60 livres, vierzehn Tische auf 112 livres geschätzt. Vgl. Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 27v, 30v.

271 La Fontaine 1991, S. 524.

272 Vgl. Molière 2010, Bd. I, S. 147–194. Das Stück gilt als Molières erste *comédie-ballet*, mit Choreographien und Musik von Pierre Beauchamp (außer einem Tanz von Jean-Baptiste Lully). In der charakteristischen Interludienstruktur verbanden sich Musik, Tanz und Schauspiel in inszenatorischer Vielfalt und schuf Molière ein neues Format, das sich nicht dem bestehenden System der Gattungen zuordnen ließ. Die von Fouquet an Molière für die Aufführung gezahlte Summe ist nicht überliefert. Vgl. Haitzinger 2008, S. 114–115. Zu den Figurentypen in den *Fâcheux* siehe Wasserbäch 2017, S. 87–90.

273 Vgl. insbesondere Félibien, *Relation des magnificences* 1999, S. 32–33; La Fontaine 1991, S. 524; Loret 1877, Bd. III: *Muze historique*, Livre XII, Lettre XXXIII (20. August 1661), S. 392. Siehe auch Lafage 2015, S. 62–63, 84, 113–114.

274 Félibien, *Relation des magnificences* 1999, S. 33.

3 Vaux-le-Vicomte im Spannungsfeld von Decorum

Die Konzentration lag in Vaux-le-Vicomte auf dem Außenraum, während die Innenräume aus der illusionistischen Inszenierung ausgeschlossen blieben. In ähnlicher Form lässt sich dies im Rahmen des von Hugues de Lionne im Mai 1659 in Schloss Berny ausgerichteten königlichen Empfangs feststellen. Renaudot beschreibt in der *Gazette* detailliert die ephemeren Architekturen im Garten und die wertvollen Objekte, die anlässlich des Festes präsentiert wurden:

»Il y avoit quatre Sales artistement constrüites de feüillages, avec des festons, corniches, frises, & tous les autres ornemens de l'Architecture: où estoient dressées autant de Tables, sur des estrades élevées d'un pied, & couvertes de riches Tapis de Turquie [...]. Il y avoit aussi des Dais au dessus, garnis de festons, avec plusieurs Chandeliers de Cristal: & dans le fonds de ces Sales, de grands Bufets, chargez de Bassins, de Vases, & d'autres Pièces d'argenterie vermeil doré, toutes cizelées & embellies de figures en relief [...].«²⁷⁵

Auch bei diesem Empfang gab es ein ephemeres Theater am Ende einer langen Allee mit überdimensionalen Pyramiden und einem Portikus, wodurch der Garten in einen beeindruckenden architekturellen Raum verwandelt wurde:

»Au bout de ces Sales, on en trouvoit vne autre, accommodée de la mesme manière, où estoit dressé le Théâtre pour la Comédie & pour le Balet, encor avec vn Dais au dessus du lieu où devoient estre Leursdites Majestez: &, à l'issuë d'une longue allée de pallissades, se découvroyent plusieurs Pyramides d'une hauteur si excessive, qu'elles surpassoyent de beaucoup les plus grands arbres, avec vn vaste Portique de la Corintienne, dont les proportions estoient si parfaitement observées, que les plus habilles Architectes n'y auroyent pu rien trouver de contraire aux régles de leur Art.«²⁷⁶

Nicht immer traten die Innenräume hinter dem Außenraum zurück. Im Falle des Empfangs von Christina von Schweden in Chantemesle im September 1656 durch Louis Hesselin wurden die Innenräume umfassend einbezogen. Die Visite des Schlosses fand im Rahmen einer Aufführung statt, während derer realer und theatralischer Raum verschwammen und Kulisse und Schlossdekoration ineinander übergingen. Szenen- und Perspektivwechsel gingen mit der räumlichen Bewegung der Gäste einher, einzelne Räume wurden spektakulär in Szene gesetzt oder erschienen unerwartet hinter verschwindenden Kulissen.²⁷⁷ Die Verbindung zum Außenraum war fließend, indem beispielsweise in einer am Ende einer dunklen Enfilade auftauchenden »grande Chambre qui parut ornée d'un lict à Alcoue & autres embellissemens«²⁷⁸ der Blick sofort weiter

275 Gazette Nr. 63 (o.D.), S. 496.

276 Ebd., S. 496–497.

277 Vgl. die ausführliche Beschreibung des Festablaufs bei L'Escalopier 1656.

278 Ebd., S. 6.

3.2 Das Schloss als Empfangsort

auf ein »grand & spacieux parterre«²⁷⁹ geleitet wurde, wo sich die Aufführung unter Einbeziehung von Grotten und Wasserspielen fortsetzte. Die gezielte Verwischung der Grenzen zwischen Realität und Illusion verfehlte ihre Wirkung nicht. So ersehnt Christina am Ende,

»avec impatience le lendemain pour se renouveler le plaisir des beaux objets que les tenebres luy auoient cachez, & dont il nous suffira de dire, Qu’apres qu’on les a bien considerez, on se défie de ses propres yeux, & on doute si ce qu’on a veu est vne verité ou vne illusion.«²⁸⁰

Landsitze boten einen dankbaren Rahmen für aufwendige räumliche Inszenierungen, doch auch in Paris waren entsprechende Bemühungen üblich, wie beispielsweise die Berichte zu den königlichen Besuchen im Hôtel particulier von Pierre Séguier im Januar 1655 und im Februar 1656 offenbaren.²⁸¹ Beschrieben wird jeweils ein ausgedehnter Weg durch die Räume des Hôtels, den Séguier seine Gäste nehmen ließ. Mazarin habe alle Appartements besichtigt, heißt es in der *Gazette* am 29. Januar 1655,²⁸² und auch der König legte eine lange Strecke zurück, »passans au travers de deux gra[n]des anti-chambres, au devant d’vne tres belle chapelle, puis par vn fort agréable cabinet, & ensuite par vne longue galerie, [...] ils [d. s. der König und Monsieur] entrèrent dans vne spacieuse chambre, où les attendoit le souper.«²⁸³ Nach dem Souper führte der Weg zum Ball wiederum durch ein anderes, noch nicht gesehenes Appartement.²⁸⁴ Die *Muze historique* und zwei junge holländische Aristokraten auf Bildungsreise berichten zum Empfang des Königs ein Jahr später Ähnliches.²⁸⁵ Letztere erläutern ausführlich die Ankunft einiger »dames«: »[Séguier] les faisoit passer de la sale du bal en la galerie, et de là en ses chambres. [...] Après qu’il eust ainsi reçu toutes les invitées et qu’il leur eust fait parcourir sa maison pour leur en faire voir toute la magnificence, le bal se commença à l’arrivée du Roy.«²⁸⁶ Loret betont ebenfalls den absichtsvoll langen Weg, den die Gesellschaft nach dem Essen – unter Bewunderung der Ausstattung – bis in

279 Ebd.

280 Ebd., S. 8–9.

281 Vgl. Nexon 2010, S. 84.

282 »Son Eminence, qui se retira sur le milieu du Bal, apres avoir visité tous les appartemens préparez pour recevoir vne si auguste compagnie.« *Gazette* Nr. 19 (6. Februar 1655), S. 150.

283 Ebd.

284 »Après le souper, Leursdites Majestez retournèrent au Bal par vn autre appartement: où, dans vne Alcove, Elles furent délicieusement diverties par vn concert des plus harmonieux.« Ebd., S. 151.

285 Das Gefolge der Königin aß bei diesem Empfang an einem anderen Ort als der König: »le souper, où la Duchesse de Mercoeur, la Dame & la Damoiselle de Mancini, la Comtesse de Flex Dame d’Honneur de la Reyne, les Dames d’Honneur de la Princesse Royale, & les Filles de la Reyne, furent traitées à vne table séparée, & dans vn autre Appartement.« *Gazette* Nr. 27 (26. Februar 1656), S. 215.

286 Villers/Potshoek 1862, S. 409–410.

den Ballsaal zurücklegte.²⁸⁷ Ganz offenkundig war es integraler Bestandteil des Festablaufs, die Innenräume und ihre Ausstattung bestmöglich vorzuführen.²⁸⁸ Dazu passt das wiederkehrende Motiv der Beleuchtung der Räumlichkeiten als Voraussetzung für ihre Wahrnehmung. Loret berichtet von »plus de trois cens flambeaux«,²⁸⁹ die im Hôtel particulier von Séguier für eine außergewöhnliche Helligkeit sorgten. Auch die beiden holländischen Besucher greifen den Aspekt auf:

»[...] [P]our la quantité de lustres qu'il y avoit en sa sale, en sa galerie et en toutes ses chambres, on eust dit qu'il avoit voulu monstrier qu'il y avoit moyen de produire icy-bas une lumière qui, au milieu de la nuit, pouvoit faire une clarté aussi grande que celle du soleil.«²⁹⁰

Die *Gazette* erwähnt bei Séguier bereits 1655 zahlreiche »lustres & plaques«²⁹¹ sowie eine »clarté répa[n]duë par toute la sale«²⁹² und betont 1656 ebenfalls mehrfach die Lüster und ihre Wirkung.²⁹³ Auch bei dem erwähnten, von Lionne ausgerichteten Empfang des Königs im Schloss von Berny war nach Einbruch der Dunkelheit nicht nur der Garten taghell,²⁹⁴ sondern auch die Innenräume wurden erleuchtet, um die Möblierungen zur Geltung zu bringen:

»Le dedans n'estans pas moins éclairé par quantité de Lustres, les Meubles qui avoyent esté admirez de jour, eurent à lors vn tel éclat qu'ils sembloient surpasser tout ce que la plus grande magnificence auroit pû offrir aux yeux depuis le Carrousel.«²⁹⁵

287 »Toutes ces Personnes illustres, [...] / Traversans des endroits fort beaux, / Tant cabinets, que galeries, / Où dorures, tapisseries, / Et maint autre rare ornement, / Eclatoient merueilleusement, / Et qu'en passant ils admirèrent; / Enfin, dans la sale arivèrent.« Loret 1877, Bd. II: Muze historique, Livre VII, Lettre IX (26. Februar 1656), S. 163.

288 Das Bemühen um ein Einbeziehen möglichst vieler Räumlichkeiten über das Verteilen des Essens und der »Entertainment«-Objekte findet man auch in anderen Festbeschreibungen, so bspw. zu Chantemesle. Vgl. ebd., Livre VI, Lettre XLV (13. November 1655), S. 121–122.

289 Ebd., Livre VII, Lettre IX (26. Februar 1656), S. 163.

290 Villers/Potshoek 1862, S. 409.

291 Gazette Nr. 19 (6. Februar 1655), S. 150.

292 Ebd.

293 Vgl. »l'éclat de cette Maison, par tout éclairée de Lustres de Cristal & de Miroirs«; »tous ces beaux Lustres, qui éclairoyent vn si superbe Lieu«. Gazette Nr. 27 (26. Februar 1656), S. 215.

294 »Alors, la nuit estant survenüe, trois cent Chandeliers de Cristal formèrent vn nouveau jour des plus brillans [...].« Gazette Nr. 63 (o. D.), S. 498. Die Erhellung der Szenerie in Berny wird auch von Loret hervorgehoben: »[...] deux cens lustres, en l'air / Que malgré la nuit, assez sombre, / Aussi vray que je vous le dy, / Il faizoit clair comme à midy.« Loret 1877, Bd. III: Muze historique, Livre X, Lettre XX (20. Mai 1659), S. 58.

295 Gazette Nr. 63 (o. D.), S. 503.

3.2 Das Schloss als Empfangsort

Die Bedeutung der Lichteffekte bestätigt sich in Vaux-le-Vicomte. Nahezu alle Berichte zum königlichen Empfang im August 1661 heben hervor, dass das abendliche Feuerspektakel mit einem Mal alles taghell erscheinen ließ. Auch die Beleuchtung des Ortes spielte eine wesentliche Rolle, betont insbesondere durch den venezianischen Botschafter Alvise Grimani;²⁹⁶ die *Gazette* erwähnt die »clarté de grand nombre de flambeaux«²⁹⁷ und Félibien beschreibt auf dem Gesims des Schlossgebäudes aufgestellte Laternen, die »une confusion d’obscurité et de lumière qui surprenoit la veüe«²⁹⁸ hervorriefen.²⁹⁹ Erwähnenswert sind in diesem Kontext auch die im Erdgeschoss aufgehängten Lüster, deren Zahl mit dem repräsentativen Grad des Raumes zunimmt, und die im Récolement von 1665 in einer eigenen Kategorie gruppiert und geschätzt wurden.³⁰⁰ Die Sichtbarkeit der Ausstattung war so für alle repräsentativen Räumlichkeiten garantiert.

296 In Alvise Grimani's Brief vom 27. August 1661 heißt es: »luminato il Palazzo di Earei e lumi, dentro e fuori, così sparse statue luminose per li giardini, e fontane, e parue più cen luantesino« (Bibl. nat., Département des manuscrits occidentaux, Ms. It. 1850, fol. 372v).

297 *Gazette* Nr. 99 (18. August 1661), S. 798.

298 Félibien, *Relation des magnificences* 1999, S. 33.

299 Noch bei Guillet de Saint-Georges findet sich im Kontext des Festes im August die Beschreibung einer Le Brun zugeschriebenen »représentation d’une lune qui jetoit une lumière si éclatante à mesure qu’elle s’élevoit sur l’horizon, que le roi et toute la cour demeurèrent longtemps surpris d’un spectacle si nouveau [...]«. Vgl. Guillet de Saint-Georges 1854, S. 20–21.

300 Vgl. Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 26r–27r.

4 DAS SCHLOSS IM SPIEGEL DER LITERATUR: ANSÄTZE LITERARISCHER VERMITTLUNG IM UMKREIS VON VAUX-LE-VICOMTE

Drei literarisch-beschreibende Texte entstanden vor Fouquets Sturz zu Vaux-le-Vicomte. Madeleine de Scudéry fügte eine Beschreibung des Schlosses in den 1660 veröffentlichten fünften Band ihres Romans *Clélie* ein, André Félibien verfasste zwei fiktive Briefe zu den Deckengemälden in Chambre und Antichambre von Fouquets Appartement und Jean de La Fontaine arbeitete an dem umfangreichen und unvollendet gebliebenen Werk des *Songe de Vaux*. Die beiden letztgenannten wurden vor Fouquets Sturz nicht mehr publiziert.³⁰¹ Alle Schriften fungieren nicht nur als wichtige zeitgenössische Quellen zum inhaltlichen Verständnis des Ausstattungsprogramms, sondern sind als Teil eines durchdachten Konzepts zur Verbreitung und Vermittlung von Vaux-le-Vicomte und dort visualisierter Inhalte zu begreifen. Diese Aufgabe lösen die Autor*innen in unterschiedlicher Form, lassen die Schlossanlage im Rückgriff auf verschiedene literarische Gattungen zum Gegenstand topisch-ekphrastischen Kunstlobs werden und vermitteln die distinktiven Strategien ihres Förderers. Zahlreiche intertextuelle Verweise lassen vermuten, dass die Texte als zusammengehöriges Korpus geplant und parallel zur Entstehung der Schlossanlage in Auftrag gegeben worden waren.³⁰²

Die Wirkung der literarischen Evokationen von Vaux-le-Vicomte ist bis heute ungebrochen. Jeder der drei Texte bot der Rezeption einen Fundus von Erklärungen, Zitaten und Veranschaulichungen, auf die in nahezu jeder Beschäftigung mit der Schlossanlage zurückgegriffen wurde. Während André Félibien und Madeleine de Scudéry den verborgenen Sinn der allegorischen Deckengemälde auflösten und einen Eindruck der ursprünglichen Gartengestaltung gaben, tauchte Jean de La Fontaines poetische Schilderung das Schloss in eine Atmosphäre am Rande des Surrealen und zeichnete einen Ort der freien literarischen Entfaltung. Es lässt sich feststellen, dass die Texte eine ihrer wesentlichen Aufgaben – die gezielte Lenkung der Rezeption Vaux-le-Vicomtes und dort allegorisch verbildlichter Inhalte im Sinne Nicolas Fouquets – bis heute erfolgreich erfüllen. Neben einer panegyrischen Lesart lassen sich in allen Texten weitere literaturtheoretische Ebenen beschreiben, die vor der Folie von Vaux-le-Vicomte entwickelt werden und ein facettenreiches Abbild von in der Zeit relevanten Diskursen sowie den literarischen Interessen der einzelnen Autor*innen geben.

Während die konkreten inhaltlichen Auseinandersetzungen ausführlicher im Rahmen der jeweiligen Kapitel zu den einzelnen Räumen thematisiert werden, sollen im

301 Siehe S. 25, Anm. 33 in der vorliegenden Arbeit.

302 Zur Verbindung zwischen den drei Texten siehe auch Dowling 1999, S. 107–109.

Folgenden die Zielsetzungen, literarischen Strategien und Traditionen der einzelnen Texte einfürend besprochen werden. Eine erste wesentliche Frage betrifft das Verhältnis von Bild und Text. Die Herausforderung der medialen Übertragung lösen die Autor*innen differierend, wobei das Verhältnis der Künste untereinander bei allen zum Thema erhoben wird. Während sich bei Félibien die Horaz'sche *ut-pictura-poesis*-Formel sowohl als textimmanenter Anspruch durch die Beschreibung zieht als auch bezogen auf Le Bruns Malereien explizit thematisiert wird,³⁰³ problematisiert Scudéry wiederholt die Herausforderungen einer gelungenen Architekturbeschreibung und präsentiert sich selbst über diverse Bescheidenheitsformeln als Autodidaktin. Auf diese Weise kann sie sich dem Bewertungsmaßstab einer fachlichen Kunstbeschreibung entziehen und zugleich ein breites, künstlerisch nicht zwangsläufig gebildetes Publikum adressieren. La Fontaine verwendet ein ganzes Kapitel auf einen Paragone der Künste,³⁰⁴ den er vor dem Hintergrund der sich stellenden Aufgabe der Schlossbeschreibung inszeniert.

Zu bedenken ist, dass die Schriften zu Vaux-le-Vicomte ihre Leser*innen nicht zwangsläufig auf einen tatsächlichen Besuch des Schlosses vorzubereiten hatten, wie dies auf zahlreiche später zum Schloss von Versailles verfasste Texte zutreffen sollte. Seit die königlichen Appartements in Versailles im Zuge der Erklärung des Schlosses zum offiziellen Regierungssitz 1682 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden waren, war es erklärter Teil der literarischen Aufgabe, die Besucher*innen auf das zu Sehende angemessen vorzubereiten. Zugleich durfte in der vorausgreifenden Evokation des Ortes das Original in seiner tatsächlichen Wirkung nicht übertroffen werden.³⁰⁵ Die Maßstäbe waren diesbezüglich für Vaux-le-Vicomte anders gesetzt, wurden dort schließlich nur ausgewählte Gäste und eine breitere Öffentlichkeit einzig anlässlich größerer Festlichkeiten empfangen. Zudem bedingte die geographische Lage in weiterer Distanz zu Paris eine geringe Frequenz privater oder »touristischer« Visiten. Den Texten musste es folglich stärker darum gehen, Pracht und Außergewöhnlichkeit des Ortes jener großen Gruppe anschaulich werden zu lassen, die das Schloss (voraussichtlich) nicht betreten würde.

Textkorpus und Schloss entstanden gleichzeitig. Von den Autor*innen erforderte dies Kreativität im Umgang mit dem unvollendeten Zustand und verweist auf Fouquets Intention, die Beschreibungen zeitnah zur offiziellen Präsentation von Vaux-le-Vicomte zu publizieren. Vermutlich waren die Literat*innen einem ähnlichen Zeitdruck wie die

303 Siehe auch Teil III, Kapitel 3.3 (Grenzen der Lesbarkeit? Zeitgenössisches Bildverständnis und künstlerische Strategien der Vermittlung) in der vorliegenden Arbeit.

304 Vgl. La Fontaine 1967, II: L'Architecture, la Peinture, le Jardinage, et la Poésie harangent leurs Juges, et contestent le prix proposé, S. 91–122. Siehe auch Teil III, Kapitel 3.1 (Paragone der Künste) in der vorliegenden Arbeit.

305 Vgl. Schneider 2004, S. 199, 212–213.

am Bau des Schlosses beteiligten bildenden Künstler ausgesetzt.³⁰⁶ In einem möglichst dichten Zeitraum wollte Fouquet seinem neuen Repräsentationsobjekt und der dort vermittelten Botschaft maximale mediale Aufmerksamkeit verschaffen und die Erwartungen erfüllen, die der bereits 1660 erschienene Text von Scudéry erzeugt hatte. Auch mehrere intertextuelle Verweise zwischen Scudéry, Félibien und La Fontaine sind im Kontext einer angestrebten Vernetzung der Texte zu sehen. Gerade der Erfolg von Scudérys Romanen in der Pariser Gesellschaft garantierte eine weite Verbreitung und es muss ganz im Interesse Fouquets gewesen sein, den Bekanntheitsgrad der beiden anderen Schriften voranzutreiben. Auszugehen ist zudem von der Absicht einer umfassenden visuellen Verbreitung der Schlossanlage, die mit den von Fouquet in Auftrag gegebenen Stichen von Israël Silvestre zum Garten³⁰⁷ bereits vor 1661 begonnen worden³⁰⁸ und zweifellos auch für einige Deckenmalereien im Erdgeschoss angedacht war.³⁰⁹ Die Texte hätten so ihre bildlichen Gegenstücke erhalten.

306 Félibien spielt auf den Faktor der begrenzten Zeit an: »Mais comme la description d'une si grande maison, est un ouvrage qui merite bien qu'on y employe plus de temps qu'à faire une simple lettre, je tâcheray [...] de vous faire une Image la plus ressemblante qu'il me sera possible d'une Chambre de ce Palais [...]«. Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 35.

307 Von Silvestre haben sich mehrere Zeichnungen des Gartens zur Vorbereitung seiner Stichserie erhalten. Die schließlich gestochenen Blätter umfassen Ansichten von Hof- und Gartenseite sowie einen Plan der Gesamtanlage. Vgl. Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, OS 2468,01–13: <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1841433> [23.7.2021], <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1841434> [23.7.2021], <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1841441> [23.7.2021], <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1853772> [23.7.2021], <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1853774> [23.7.2021], <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1841435> [23.7.2021], <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1841436> [23.7.2021], <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1853795> [23.7.2021], <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1841437> [23.7.2021], <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1841438> [23.7.2021], <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1841439> [23.7.2021], <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1841440> [23.7.2021], <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=920912> [23.7.2021].

308 Aus der Korrespondenz von Christiaan Huygens, der die Vorlagen bei Silvestre gesehen hat, kann geschlossen werden, dass Silvestre seine Zeichnungen zwischen 1659 und 1661, die Stiche jedoch erst nach Fouquets Sturz zwischen 1664 und 1666 anfertigte. Der Umfang des Auftrags übertraf deutlich Silvestres bisherige Stichserien von Landschlössern. Vgl. *Ausst. Kat. Paris* 2018, S. 70–74; siehe auch Weber 1985, S. 266–268; Moulin 2014b, S. 16; Kerspern 2017.

309 So kann in einer Rötzelzeichnung von Charles de La Fosse des Zentralbilds in der *Chambre des Muses* eine Vorlage für einen Stich vermutet werden. Vgl. *Musée du Louvre, Département des Arts graphiques*, INV 30082, recto, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020207868> [23.7.2021]. Siehe auch B. Gady 2010, S. 378–379. Auch vom Zentralbild in der *Antichambre d'Hercule* existiert eine Claude Nivelon zugeschriebene Rötzelzeichnung, wahrscheinlich ebenfalls als Stichvorlage entstanden. Vgl. *Musée du Louvre, Département des Arts graphiques*, INV 30154, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020207941> [23.7.2021]. Siehe auch Beauvais 2000, Bd. I, S. 59. Erhalten hat sich zudem eine

Die formale Vielfalt des Textkorpus diente nicht nur dazu, breite Leserschaften zu erreichen, sondern erhöhte auch dessen panegyrische Wirkung. Denn die durch die unterschiedlichen Gattungen suggerierte Vielfalt betrifft insbesondere die literarische Form, weniger den Inhalt. Zwar setzen die Autor*innen leicht abweichende Schwerpunkte in der Wahl der beschriebenen Teile der Schlossanlage, doch gleichen sie sich in ihren wesentlichen Aussagen und Leitmotiven. Die intendierte Rezeption wurde so in nahezu völliger Übereinstimmung übermittelt, während die variierenden formalen Einfassungen eine Wahrnehmung als einfache Wiederholung verhinderten. Auf subtile Art und Weise ließen sich so den Leser*innen wenige, aber wesentliche Leitlinien zu Vaux-le-Vicomte einprägen.³¹⁰

Die Zielgruppe der Texte lässt sich am eindeutigsten für Scudéry und La Fontaine präzisieren. Scudérys Romanzyklus der *Clélie*, in den sie ihre Beschreibung zu Vaux-le-Vicomte einfügte, konnte vor allem mit dem vertrauten Kreis der Pariser Salons rechnen. In der *Clélie* spiegeln sich dessen literarische Praktiken und finden sich zahlreiche verschlüsselte Porträts von real existierenden Personen und Orten, deren Dechiffrierungen für die zeitgenössische Leserschaft den Reiz der eigenen Wiedererkennung bereithielten. Ein großer Teil des enormen Erfolgs Madeleine de Scudérys ist ohne Zweifel auf jenes literarische Spiel um die Fiktionalisierung der eigenen Lebenswirklichkeit zurückzuführen.³¹¹ Zudem erreichte Scudéry, schon durch die im Kontext der Salons präsenten divergierenden sozialen Konstellationen,³¹² eine hohe Bandbreite sozialer Gruppen. Neben dem inneren Zirkel ihrer eigenen mondänen Welt, der sich aus gehobenem Bürgertum, Literat*innen und Adeligen zusammensetzte, brachten ebenso die hocharistokratischen Salonzirkel ihrem Werk großes Interesse entgegen. Die weiteren Kreise bezogen den König und den gesamten Hof mit ein. Gerade die Passage zu Vaux-le-Vicomte in der *Clélie* erscheint in ihrer Verschlüsselung überaus durchsichtig konzipiert und auf einfache Wiedererkennung angelegt. Eine ausführliche Beschäftigung mit dem Wappentier Fouquets und die zahlreichen Verweise auf seine Person dürften auch wenig informierte zeitgenössische Leser*innen kaum vor Identifikations-schwierigkeiten gestellt haben.

Kopie in mehreren Teilen von Le Bruns Entwurf für die Kuppel des Grand Salon, vermutlich aus Le Bruns Atelier, die eventuell auf eine spätere Reproduktion zielte. Vgl. Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 30061.1–5, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020207842> [23.7.2021], <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020207843> [23.7.2021], <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020207844> [23.7.2021], <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020207845> [23.7.2021], <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020207846> [23.7.2021]. Dies gilt ebenso für eine Kopie der Muse Polymnia in der Chambre des Muses, vgl. Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 30358, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020208146> [23.7.2021].

310 Vgl. Germer 1997b, S. 179–180.

311 Vgl. Baader 1986, S. 79–80. Zu den von Scudéry adressierten Lesergruppen vgl. Bung 2013, S. 81.

312 Zur sozialen Heterogenität im Salon vgl. Bung 2013, S. 89–94.

Eine sich ähnlich zusammensetzende Leserschaft wie bei Scudéry lässt sich auch für Jean de La Fontaine beschreiben, wobei der Autor seinen Text implizit an ein literarisch gebildetes Publikum adressierte. Die poetisch-galante Leichtigkeit des *Songe* ist für die gebildeten Leser*innen angereichert mit einer Vielzahl an Anspielungen und Rekursen auf literarische Traditionen seit der Antike. La Fontaine verfolgte damit einen hohen, explizit literarischen Anspruch und vermied das Gebiet der Kunstbeschreibung im engeren Sinne fast vollständig.³¹³ Diese bleibt eindeutig Félibiens Fachgebiet – seine Kennerchaft wird ihm über einen Verweis bei Scudéry ausdrücklich zugestanden:

»En effet, ie n'ay iamais rien veu de si beau que ce qu'un fort honneste homme a escrit sur ce sujet là; car il fait voir les choses qu'il décrit, & quoy qu'il employe presque tous les termes de l'art, son discours ne laisse pas d'estre clair, fleury, eloquent & naturel.«³¹⁴

Félibien verstehe es, so Scudéry, eine fachlich anspruchsvolle Beschreibung in eine allgemein zugängliche und verständliche Form zu bringen. Die Gruppe, an die sich eine solche Abhandlung richtete, ist wesentlich schwieriger zu fassen als diejenige der anderen beiden Autor*innen.³¹⁵ Stellungnahmen zu kunsttheoretischen Debatten der Zeit und die Auseinandersetzung mit technisch-künstlerischen Aspekten von Le Bruns Deckenmalereien sprachen eine gebildete Leserschaft an, ohne jedoch – wie von Scudéry betont – ein Spezialistentum zu verlangen. Dass sich Félibien bewusst an einen erweiterten Adressatenkreis richtete, der neben Künstler*innen auch interessierte Laien einbezog, verdeutlichte er nachdrücklich in seinen späteren Schriften, so insbesondere in den *Entretiens*.³¹⁶ Auch angesichts ihrer inhaltlichen Zugänglichkeit ist bei den nicht mehr veröffentlichten Briefen zu Vaux-le-Vicomte von einer vorgesehenen Publikation im handlichen Kleinformat und mit dem Ziel einer hohen Verbreitung auszugehen, ähnlich zahlreicher später zum Schloss von Versailles erscheinenden Beschreibungen.³¹⁷

Alle genannten Texte sind nicht nur Beispiele literarischer Verarbeitungen visueller Konzepte, deren Rezeption sie beeinflussten, sondern sie können darüber hinaus wesentlich zu einem Verständnis des zeitgenössischen Umgangs mit allegorischen Bildprogrammen und deren künstlerischer Genese beitragen. So wurde bezogen auf die Ausstattung des Florentiner Palazzo Vecchio und Giorgio Vasaris zugehöriger Beschreibung auf die Fluidität der Entstehung des Bildprogramms hingewiesen, dessen

313 La Fontaine grenzt seinen Text explizit von einer historischen Abhandlung ab, »car une longue suite de descriptions historiques seroit une chose fort ennuyeuse [...]«. La Fontaine 1967, S. 56 (*Avertissement*).

314 M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1115.

315 Félibien adressierte seine fiktiven Briefe an einen nicht näher präzisierten *Monsieur*, hinter dem sich sicherlich nicht der Bruder des Königs verbarg, wie von Goldstein 2008, S. 112, vermutet – vielmehr kann die Anrede als allgemeine Wendung verstanden werden. Siehe auch Germer 1997a, S. 261–262; Thuillier 1999b, S. 19.

316 Vgl. ebd., S. 19; Kernbauer 2011, S. 31–32.

317 Vgl. Schneider 2004, S. 195–196.

vorläufigen Abschluss Vasaris Begleittexte markierten.³¹⁸ Ebendieser Aspekt findet sich sowohl bei Félibien als auch bei La Fontaine explizit thematisiert. So schreibt Félibien in seinem ersten Brief: »Il est vray que quand vous verrez cet ouvrage, vous direz asseurement que pour le rendre aussi recommandable à la postérité que ceux de ces anciens Peintres, Il n'auroit besoin que d'une plume qui sceust le louer aussi dignement qu'il le merite.«³¹⁹ Dies greift La Fontaine in ähnlicher Form auf: »[M]ais se peut-il faire que vous ignoriez [...]«, fragt die Muse der Poesie, »ce que mon Art a de commun avec Vaux? La dernière main n'y sera que quand mes louanges l'y auront mise [...]«³²⁰ Die Aufgabe der Texte, das künstlerische Werk zu vollenden und für die Nachwelt festzuschreiben, ist auch im Rückbezug auf die Kunstwerke selbst zu beleuchten, zeugt sie schließlich von einer Skepsis bezüglich deren eindeutigen bildimmanenten Lesbarkeit und Wirkung. Ein präziser Bildsinn wurde offenbar erst durch das Textkorpus generiert und war in den Bildprogrammen nicht zwangsläufig angelegt. Weiterhin ist zu bedenken, dass der Zugriff auf eine allegorisch-mythologische Bildsprache vor der zunehmend exklusiven Vereinnahmung einzelner Themen durch Ludwig XIV. allen offenstand. Die Interpretationshoheit musste folglich in jedem individuellen Fall eingefordert werden. Dies knüpft an die im Kontext der Festkultur beschriebenen Versuche an, über nachträgliche Festberichte die Ereignisse einem exklusiven Zugriff zu unterwerfen. Solche Versuche lassen sich auch für die Bemühungen der neuen Eliten um eine außenwirksame und personalisierte Inanspruchnahme heterogen verwendeter Bildzeichen in den Ausstattungsprogrammen vermuten.³²¹

4.1 André Félibien

Auf Basis einer Passage im *Journal des sçavans* wurde als Beginn der Verbindung zwischen André Félibien und Nicolas Fouquet das Jahr 1653³²² angesetzt und eine Vermittlung über gemeinsame Bekannte angenommen, hinter denen sich eine Vielzahl von

318 An der Entstehung der Ausstattung des Palazzo Vecchio waren im Laufe eines Jahrzehnts zahlreiche Personen beteiligt und es wurde kein schriftlich vorliegendes Programm rigide umgesetzt, ein Phänomen, das sich an zahlreichen weiteren Fallbeispielen der Zeit beobachten lässt. Vgl. Jonietz 2012.

319 Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 40.

320 La Fontaine 1967, S. 110–111. Siehe auch Titcomb in La Fontaine 1967, S. 121–122.

321 Tatsächlich wurde die Machtinszenierung Ludwigs XIV. im Rahmen von Festlichkeiten von den Anwesenden keineswegs so einheitlich wahrgenommen, wie die Beschreibungen suggerieren. Vielmehr sah das Publikum in den momenthaften Ereignissen eine Möglichkeit, sich über eine ausgiebige Selbstdarstellung der königlichen Vereinnahmung von Bildzeichen entgegenzustellen. Die Festberichte dienten auch der nachträglichen Wiedergewinnung einer Deutungshoheit, die der König im Zuge des performativen Aktes zumindest teilweise eingebüßt hatte. Vgl. Quaeitzsch 2010, S. 308–310.

322 Vgl. *Le Journal des Sçavans*, Ausgabe vom 28. November 1695, S. 460–461. Siehe auch Dowling 1999, S. 70; Thuillier 1999b, S. 16; Howald 2011, S. 163. Germer hält ihre Begegnung Ende der 1650er Jahre in

4.1 André Félibien

Personen verbergen kann.³²³ Unter Fouquets Protektion veröffentlichte Félibien 1660 seine erste kunsttheoretische Schrift, *De l'origine de la peinture et des plus excellens peintres de l'Antiquité*.³²⁴ Sich seinem Förderer erkenntlich zeigend, stellte Félibien dem Text eine kurze Panegyrik voran: Die beiden Protagonisten der *Origine*, Pymandre und ein namenlos bleibender Erzähler, besuchen Vaux-le-Vicomte und kommentieren in einem Gespräch rückblickend das Gesehene. Der konkreten Beschreibung der Schlossanlage galt Félibiens Interesse nicht – gerade einmal einen Absatz widmete er einer knappen Aufzählung der Besichtigungsetappen, die den Innenraum und den Garten mit seinen Terrassen, Parterres und Wasserspielen einschließen. Ikonographische Themen oder künstlerische Techniken bleiben unerwähnt.³²⁵ Jedoch schließt sich eine zwar kurze, aber dafür umso interessantere Bewertung an, in der zahlreiche Leitlinien des späteren literarisch-panegyrischen Diskurses um Vaux-le-Vicomte angelegt sind. Bereits die für die *Origine* gewählte literarische Form sollte Félibien beibehalten: Alle seine mit Vaux-le-Vicomte in Verbindung stehenden Texte wurden in Form fiktiver Briefe an einen namenlosen *Monsieur* verfasst.³²⁶ Der Brief als eine in der Zeit verhältnismäßig offene und wenig normierte Gattung ließ dem Autor literarische Entfaltungsmöglichkeiten. Dies kam Félibien entgegen, da er nicht auf eine allgemein etablierte literarische Form zurückgreifen konnte, in der er Panegyrik, Kunstpolitik und Kunsttheorie mit Ausrichtung auf eine über Spezialistenkreise hinausgehende Leserschaft verbinden konnte.³²⁷ Speziell für die in seine Briefe eingebundene Lobpreisung Fouquets stellte die Adressierung an eine anonyme Person zudem eine wichtige Objektivierungsinstanz dar. Denn die Vermeidung der direkten Nennung von Fouquets Namen konnte die Brisanz der teils an die Grenzen der *bienséance* gehenden Lobpreisungen nur bedingt mildern; die über die Briefform suggerierte Authentizität verlieh den Ausführungen eine höhere Glaubwürdigkeit.³²⁸

Félibien wiederum profitierte von dem Rahmen, den Fouquet und dessen Schloss seinen kunsttheoretischen Ausführungen bot, denn er lieferte dem in Kunstfragen

zeitlicher Nähe zu Félibiens mit Vaux-le-Vicomte in Verbindung stehenden Schriften für wahrscheinlicher. Vgl. Germer 1997b, S. 135.

323 Am wahrscheinlichsten erscheint eine Vermittlung über Madeleine de Scudéry, Charles Le Brun oder die Marquise du Plessis-Bellière. In Frage kommt auch Marie Françoise Angélique du Val, die im Zirkel von Madame Fouquet verkehrte. Félibien hatte in Diensten ihres Vaters François du Val, Marquis de Fontenay-Mareuil, als Sekretär gearbeitet. Vgl. Germer 1997b, S. 135–136; Dowling 1999, S. 76–80.

324 Vgl. Félibien 1660.

325 Vgl. ebd., S. 13–17. Typologisch handelt es sich um eine Dedikation. Vgl. Germer 1997b, S. 141.

326 Vgl. zu dieser Adressierung S. 97, Anm. 315 in der vorliegenden Arbeit.

327 Vgl. Kirchner 2006, S. 387.

328 Die über die Briefform suggerierte Komplizenschaft zu den Adressat*innen findet sich bereits in der als unmittelbares Vorbild zu verstehenden Beschreibung von Girolamo Teti zum Palazzo Barberini, die in sechs Briefen eine Gelehrtenkorrespondenz inszenierte. Als wirkmächtiges und prestigereiches Modell sind zudem die Villenbriefe von Plinius dem Jüngeren zu erwähnen. Vgl. Tetius 2005; Plinius 2014, 2,17 (Laurentinum) sowie 5,6 (Tusci).

offiziell als Amateur einzustufenden Autor ein schützendes Bezugssystem in einem um 1660 noch ausschließlich von Künstlern dominierten Gebiet.³²⁹ Auch auf inhaltlicher Ebene nimmt die *Origine* einige spätere Topoi vorweg, so in der Erhebung zeitgenössischer französischer Schlossbauten über jene Italiens. Vaux-le-Vicomte sei eine »entreprise singuliere«³³⁰ – eine Qualifizierung, die sich bis heute halten sollte. Der Paragone mit Italien, in den insbesondere Le Brun mit seinen Deckengemälden trat, wurde zu einem Leitmotiv sowohl bei Félibien als auch bei Madeleine de Scudéry. Zudem findet sich in der *Origine* bereits der Verweis auf die Tugend und Intelligenz Fouquets, dank derer Le Bruns künstlerisches Genie in Vaux-le-Vicomte erstmals einen angemessenen Rahmen zu seiner Entfaltung und der Schaffung großer Werke erhalten habe.³³¹ Dieses später von Claude Nivelon aufgegriffene Bild³³² ist folglich bei Félibien bereits angelegt.

Die auf Fouquet bezogene Eloge ist in der *Origine* differenziert ausgearbeitet und geht über das Schema einer einfachen Dedikation hinaus. Zunächst schließt der Autor von der herausragenden Schlossanlage auf die »grandeur d'esprit«³³³ ihres Besitzers, Fouquet damit als eigentlichen Urheber einsetzend. Fouquet wird zu einem generösen und selbstlosen Minister stilisiert, der – anders als andere »Personnes puissantes«³³⁴ – seine Reichtümer und Fähigkeiten ganz in die Dienste des Allgemeinwohls stellt. So auch seine Bautätigkeit:

»Il semble que tout ce qu'il a ne soit point à luy, & on peut dire qu'il bastit moins pour sa satisfaction particuliere que pour celle du public. [...] Et comme il [d. i. Fouquet] n'attache ses pensées qu'aux choses hautes, il méprise la possession des richesses comme des choses basses, quand elles n'ont point d'autre prix que celuy que l'opinion commune leur donne [...].«³³⁵

Félibiens Text liest sich vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Ablehnung der Repräsentationsformen der Aufsteiger wie eine Rechtfertigung der in Vaux-le-Vicomte visualisierten Reichtümer. Nicht auszuschließen ist zudem ein persönliches Interesse Fouquets, den von Colbert seit 1657 intensiv betriebenen Diskreditierungen und Vorwürfen der Gelderveruntreuung entgegenzutreten. Hervorzuheben ist, dass *le public* als externe, legitimierende Instanz des Schlossbaus einbezogen wird. Die lexikalische Bedeutung des Begriffs oszilliert um die Jahrhundertmitte zwischen *Staat, Gesellschaft*

329 Vgl. Germer 1997a, S. 263.

330 Félibien 1660, S. 15.

331 »Car comme il arriue rarement, que les plus sçauans hommes trouuent des emplois où ils puissent faire paroistre l'excellence de leur genie [...].« Ebd., S. 16–17.

332 Vgl. Nivelon 2004, S. 249.

333 Félibien 1660, S. 14.

334 Ebd., S. 15.

335 Ebd., S. 15–16.

und *Öffentlichkeit* und bezeichnete folglich Bereiche, deren Trennung gerade erst im Entstehen begriffen war.³³⁶ Félibien stellt einen Zusammenhang zwischen Schlossbau und öffentlichem Interesse her – sei es in direktem Bezug auf eine gesellschaftliche Öffentlichkeit oder über den Umweg des im Interesse der Allgemeinheit handelnden Staates – und bedient damit das Bild des idealen Staatsdieners, der seine Eigeninteressen zurückstellt. Bereits Richelieu hatte in seinem *Testament politique* die Bedeutung einer solchen Zurücknahme persönlicher Interessen beschworen und in diesem Sinne gute und schlechte Staatsdiener einander gegenübergestellt.³³⁷ Auch während der Fronde wurde der Verweis auf die Instanz der Öffentlichkeit häufig und insbesondere seitens des Parlaments angeführt,³³⁸ wobei nach der Niederschlagung der Unruhen dieses sogenannte öffentliche Interesse kaum mehr von einer absolutistischen Machtkonzentration auf das Königshaus zu trennen war. Félibiens Bezugnahme auf *le public* ist im selben Kontext zu sehen wie Fouquets beschriebene Ausrichtung der Schlossgestaltung auf die Empfänge wichtiger Gäste, die der Kreditakquise, folglich dem Gleichgewicht des Staatshaushalts, folglich dem Allgemeinwohl dienen sollte.³³⁹ Félibiens Koppelung der Bautätigkeit an *le public* deutet auf die für die Aufsteiger charakteristische enge Bindung an ihre Staatsfunktionen hin, die für die künstlerische Repräsentation die nötige Legitimation liefern sollte.³⁴⁰

Es scheint, als habe Fouquet mit dem Fortgang der Arbeiten von den für ihn schreibenden Literat*innen eine intensivere Beschäftigung mit seinem Schloss eingefordert, wie aus Félibiens ersten Sätzen seines Briefs zur *Chambre des Muses* hervorgeht: »J'apprens par votre dernière Lettre que vous n'êtes pas entièrement satisfait de ce que je vous ay escrit touchant la maison de Vaux. Vous auriez souhaité peut estre que je me fusse estendu davantage à descrire ce qu'il y a de plus remarquable, & principalement

336 Im 16. Jahrhundert und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist die Bedeutung von *public* noch breit gefasst und kann neben der allgemeinen »öffentlichen Sache« im Sinne von »res publica« bspw. den Staat und Staatsschatz oder auch die gesamte Gesellschaft der Staatsangehörigen bezeichnen. Vgl. Nolte 1995, S. 161.

337 »[...] [L]a plûpart des Malheurs qui sont arrivez à la France ont été causez par le trop grand attachement que beaucoup de ceux qui ont été employez à l'Administration ont eu à leurs propres Intérêts au préjudice de ceux du Public.
Les uns ont toujours suivi les Intérêts du Public, qui par la force de leur nature les ont tirez à ce qui s'est trouvé le plus avantageux à l'Etat.
Et les autres accommodant toutes choses ou à leur utilité ou à leur caprice, les ont souvent détournez de leur propre Fin, pour les conduire à celles qui leur étoient ou plus agréables ou plus avantageuses.«
Richelieu 1688, Bd. II, S. 15.

338 Anschauliche Beispiele für die Berufung auf »le public« oder »le bien public« finden sich bspw. in den Memoiren des Kardinal de Retz, der zahlreiche seiner Handlungen mit dem Wohl der Öffentlichkeit rechtfertigt und sich immer wieder als *homme du publique* in Szene setzt. Vgl. die Beispiele in Watts 1980, S. 178–180.

339 Siehe S. 76–80 in der vorliegenden Arbeit.

340 Siehe auch Germer 1997b, S. 142.

les belles Peintures dont elle est ornée [...]»³⁴¹ Offenbar hatten sich Fouquets Vorstellungen seit der Publikation der *Origine* hin zu einem wesentlich detaillierteren und vielschichtigeren literarischen Umgang mit Vaux-le-Vicomte konkretisiert. Die Deckenmalereien in Fouquets Appartement, die Félibien nun zum Gegenstand nahm, konnten eine Vielzahl von Funktionen erfüllen: Sie lieferten eine Vorlage für die panegyrische Inszenierung Fouquets, zeugten von Vaux-le-Vicomte als Ort künstlerischer Innovation und gaben Félibien einen Ausgangspunkt für die Weiterentwicklung seiner Form der kunsttheoretischen Literatur. Ob von Félibien langfristig weitere Abhandlungen dieser Art geplant waren, muss unklar bleiben, jedoch verweist das Herausgreifen einzelner Deckengemälde nicht auf ein auf Vollständigkeit zielendes Konzept.³⁴² Dass nur Räume aus Fouquets Appartement Beachtung finden, erklärt sich nur bedingt aus deren früherer Vollendung,³⁴³ sondern unterstreicht vielmehr die panegyrische Bestimmung der Texte im Sinne ihres Auftraggebers.

In ihrem formalen Aufbau orientieren sich die beiden Briefe zu Antichambre und Chambre an der antiken Rhetorik. Unterteilt in *inventio*, *dispositio* und *executio* präsentiert Félibien Ikonographie und Deutung der Malereien sowie deren formale Anordnung und künstlerische Umsetzung.³⁴⁴ Beide Briefe funktionieren auf verschiedenen Lese-Ebenen und behandeln, explizit und implizit, eine Vielzahl von Themen. Sie sind Bildbeschreibung für die unkundigen Leser*innen, transportieren Stellungnahmen zu kunsttheoretischen Diskursen der Zeit, verorten Vaux-le-Vicomte im Verhältnis zur Kunst der Antike und Italiens, sind Fundament für die Inszenierung von Nicolas Fouquet als königstreuem Politiker und generösem Mäzen und würdigen Charles Le Brun als ausführenden Künstler. Kunsttheoretische Problemstellungen erfahren umfassende Beachtung: So berühren die Briefe den Umgang mit Perspektive und Proportion, die Horaz'sche Formel des *ut pictura poesis*, strukturelle Analogien des künstlerischen Bildaufbaus zum literarischen Epos, Diskussionen um die Wirkungsweisen vielfiguriger Deckenmalerei, den Wettstreit zwischen *anciens* und *modernes* sowie das Wettstreiten Frankreichs mit Italien. Neben der künstlerisch-technischen Expertise von Le Brun fokussieren beide Briefe insbesondere den Bezug des Bildprogramms zum Auftraggeber sowie die geschichtliche Einordnung von Vaux-le-Vicomte. Das über die Entschlüsselung der Bildprogramme entwickelte Profil von Fouquet antizipiert dessen wei-

341 Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 35.

342 Es ist ebenso wenig ausgeschlossen, dass Félibien an einem größeren Werk zu Vaux-le-Vicomte arbeitete, aus dem die beiden Briefe einen Ausschnitt darstellten. Dies wurde von Jacques Thuillier vermutet, auch, da der Autor selbst seine Schriften als »échantillon« bezeichnet und feststellt, man müsse ein »livre entier« schreiben, um Vaux-le-Vicomte angemessen zu erfassen (vgl. Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 35). Eventuell habe Félibien vorab die Wirkung seiner Texte erproben wollen. Vgl. Thuillier 1999b, S. 18–19.

343 Matthew Dowling schätzt die Entstehungszeit der fiktiven Briefe Félibiens auf das Ende des Jahres 1659. Vgl. näher Dowling 1999, S. 109–115.

344 Vgl. Germer 1997b, S. 151.

4.1 André Félibien

teren Aufstieg. Wiederum wird dabei das Bild des idealen Staatsdieners evoziert, dessen Erfolg auf seiner charakterlichen Stärke und seinen in königlichen Diensten erbrachten Leistungen aufbaut. Der Adel der Tugend ersetzt den Rekurs auf die familiäre Tradition. Die Verknüpfung der Gemälde mit der Person Fouquets erfolgt bei Félibien in regelmäßigen, oft repetitiven Einschüben. Fouquet liefert nicht nur den Leseschlüssel für das Bildprogramm, sondern er wird – wie bereits in der *Origine* – an den Ursprung alles in Vaux-le-Vicomte Entstehenden gesetzt. Gleich bedeutender Herrscher der Antike liefert er den Stoff, der den Künstlern zum anregenden Gegenstand werden kann:

»[...] [Q]uand on travaille encore plus pour la Gloire que pour sa fortune, & que l'on a pour Maistre & pour Juge de son Ouvrage, une Personne dont les hautes qualitez le rendent le dispensateur de cette Gloire: Il est vray, dis-je, qu'un sçavant Homme prend plaisir à déployer toutes les forces de son esprit pour produire quelque chose d'extraordinaire.«³⁴⁵

Fouquets herausragende Persönlichkeit ermöglicht herausragende Kunstwerke. Diesen Gedanken fortführend wird er zu einer alles überstrahlenden Inspirationsquelle erhoben:

»Et la maniere dont il traite tout le monde & fait cas des personnes de merite, a des charmes qui surpassent encore de beaucoup ceux de ces belles Peintures dont je parle. C'est par là qu'il augmente le courage des excellens Hommes qui luy sacrifient leurs veilles; Et il semble que les Lumieres de son Esprit se respandent sur Ceux qui l'approchent, & qu'elles leur communiquent de leur chaleur pour leur faire executer dignement ce que l'on voit aujourd'huy de plus beau & de plus relevé dans les Arts & dans les Sciences.«³⁴⁶

Es zeigt sich hier ein Argumentationsmuster, das Félibien bereits zwei Jahre nach Fouquets Verhaftung für die Repräsentation Ludwigs XIV. weiterverfolgen sollte. In seiner Analyse von Le Bruns Gemälde *Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre*³⁴⁷ definiert er den König als »premiere cause de tout ce que l'on voit aujourd'huy d'illustre & de grand.«³⁴⁸ Das Gemälde sei »moins une production de son [d. i. Le Brun] art & de sa science, qu'un effet des belles idées qu'il a receües de V. M. quand elle luy a commandé de travailler pour elle.«³⁴⁹ Ludwig XIV. erscheint als inspirative Quelle am Ursprung

345 Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 41.

346 Ebd.

347 Das Gemälde entstand 1660–1661 und befindet sich heute in den Sammlungen des Schlosses von Versailles, INV MV 6165, <http://collections.chateauversailles.fr/#e1994bf5-e506-4ad6-8e69-220f1283ed43> [23.7.2021].

348 Félibien 1663, S. 4. Zu Le Bruns Gemälde und Félibiens zugehörigem Text vgl. näher Kirchner 2013.

349 Félibien 1663, S. 4. Ludwig XIV. sollte auch in der künstlerischen Konzeption des Parterre d'Eau im Garten von Versailles zum Ursprung aller Wirkungen stilisiert werden. Vgl. Schneider 2011.

des hervorgebrachten Kunstwerks, während Le Brun nur die Rolle des Ausführenden zugestanden wird.

Nicolas Fouquet bildet auch den Ausgangspunkt für Vaux-le-Vicomtes geschichtliche Bedeutung. Als Maßstab dient die Antike. Félibien thematisiert über diverse bei Plinius überlieferte Anekdoten, die dem gebildeten Publikum geläufig gewesen sein dürften, eine Reihe von künstlerischen Herausforderungen³⁵⁰ und lässt Vaux-le-Vicomte in direkte Konkurrenz mit den antiken Werken treten. Explizit ausformuliert wird der Glaube an die Überlegenheit der eigenen Epoche,³⁵¹ womit er sich im Kontext der *Querelle des anciens et des modernes* als den *modernes* zugehörig erweist.³⁵² Die antiken Errungenschaften stellt Félibien nicht infrage, doch erfährt Vaux-le-Vicomte insofern eine Überhöhung, als sich dort das Können aller antiken Maler vereine und Le Brun die Antike teils zu übertreffen vermöge.³⁵³ Dies gelinge ihm weniger aufgrund eines intensiven Studiums der antiken Werke, als wiederum dank der von Fouquet ausgehenden Inspiration und Förderung.³⁵⁴

4.2 Madeleine de Scudéry

Ende der 1650er Jahre konnte Madeleine de Scudéry bereits auf einen beachtlichen literarischen Erfolg zurückblicken. Insbesondere seit der unter dem Namen ihres Bruders, des Schriftstellers Georges de Scudéry, erfolgten Veröffentlichung des zehn Bände umfassenden Schlüsselromans *Le Grand Cyrus* (1649–1653) war ihre Autorschaft in der Pariser Gesellschaft ein offenes Geheimnis. Ihre Verbindung zu Nicolas Fouquet entstand vermutlich über ihren engen Freund Paul Pellisson, der, nachdem er lange Jahre zu ihrem Freundeskreis gehört und die *samedis* ihres Salons stetig frequentiert

350 Sich auf Plinius beziehend zitiert Félibien Parrhasios' Fähigkeit der täuschenden Relief- und Körperdarstellung; Appelles' Fähigkeit, Alexander zu porträtieren; Euphranor, der seine Figuren als genährt von Fleisch, jene von Parrhasios dagegen als genährt von Rosensaft beschrieb und letzteren Kraft und Majestizität absprach. Vgl. Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 40–41. Le Bruns Musen hingegen vereinten Anmut und Kraft: »Et je ne croy pas que les chairs, ny les roses de la Grece donnassent un teint plus vif, ny une meilleure nourriture, que les viandes & les fleurs de Vaux.«

351 Vgl. ebd.

352 Vgl. zur *Querelle* Fumaroli 2001, S. 7–218.

353 Félibien bringt das Beispiel von Thimantes, der den Schmerz von Agamemnon nicht habe darstellen können und ihn folglich mit verdecktem Gesicht malte; ebenso wird Leonardo da Vinci genannt, der sein Abendmahl unvollendet ließ, da er das Gesicht von Christus nicht würdig habe wiedergeben können. In der Darstellung der Leidenschaften triumphiere Le Brun über beide: »[...] sans se servir de l'artifice de Thimante, ny quitter le pinceau comme Leonard, il [d. i. Le Brun] ait osé entreprendre & achever un Ouvrage, où il avoit à représenter un Homme deifié.« Félibien, *Troisième relation* 1999, S. 46. Aufgezählt werden zudem die künstlerischen Errungenschaften von Apelles, Zeuxis, Euphranor, Parrhasios und Timanthes, denen Le Brun in nichts nachstehe. Vgl. ebd., S. 45–46.

354 Siehe auch Germer 1997b, S. 160–161.

4.2 Madeleine de Scudéry

hatte, 1657 als Sekretär in die Dienste Fouquets trat.³⁵⁵ Als Ort der Kontaktvermittlung ist ebenfalls der Salon der Marquise du Plessis-Bellière in Betracht zu ziehen, in dem Pellisson, Scudéry und Fouquet regelmäßig zu Gast waren. 1657, kurz nach dem Eintritt Pellissons in Fouquets Dienste, ließ Fouquet auch Madeleine de Scudéry eine jährliche Pension zukommen. Scudéry sollte sich nach Fouquets Verhaftung in Form mehrerer Petitionen bei Colbert für Hafterleichterungen und Fouquets Freilassung einsetzen.³⁵⁶

Die *Clélie* ist der zweite große Romanzyklus von Madeleine de Scudéry, den sie zwischen 1654 und 1660 in insgesamt zehn Bänden wiederum unter dem Namen ihres Bruders veröffentlichte. Die Handlung ist in das republikanische Rom verlagert und schildert die Geschichte der jungen Clélie, die kurz vor ihrer Hochzeit von ihrem Geliebten Aronce getrennt wird, den sie erst am Ende des Romans nach zahlreichen abenteuerlichen Erlebnissen wiedersieht. Um diesen Erzählstrang herum werden vielfältige literarische Kleinformen entwickelt, die in keiner tieferen Beziehung zum eigentlichen Geschehen stehen, aber die »moralischen und ästhetischen Normen der eigenen Zeit«³⁵⁷ spiegeln.

Die Beschreibung von Valterre, fiktiver Name für Vaux-le-Vicomte, findet sich im fünften Teil der *Clélie* und ist die vorletzte Abhandlung ihrer Art.³⁵⁸ Insgesamt zwölf weitere Beschreibungen von real existierenden Schlössern, Anwesen oder Gärten wurden in den Roman eingefügt,³⁵⁹ wobei jene von Vaux-le-Vicomte mit einem Umfang von 52 Seiten die mit Abstand längste darstellt. Die Evokation realer Schlossanlagen, die sich in den letzten drei Bänden der *Clélie* zwischen 1657 und 1660 verdichten, ist auch in Scudéry's eigenem Werk in dieser Form ohne Vorläufer. Es scheint, als habe sich ihr diesbezügliches Interesse mit der Einbindung in den literarischen Kreis um Fouquet verstärkt.³⁶⁰ Die Besitzer*innen der beschriebenen Anwesen stammten aus dem direkten Lebensumfeld von Madeleine de Scudéry und waren allesamt dem hohen Bürgertum und neuen Adel zugehörig. Für die Romanhandlung der *Clélie* haben die Beschreibungen keine entscheidende Funktion; offenbar ging es hauptsächlich um das Brillieren in einer literarischen Form, um die Herausforderung, einen präzisen Ort und

355 Vgl. zu Paul Pellisson, Madeleine de Scudéry und ihrem literarischen Kreis im Umfeld von Fouquet Niderst 1976, S. 353–448; Howald 2011, S. 160–162.

356 Scudéry verfasste u. a. eine *Elegie sur le sujet de la disgrâce de Monsieur F.*, in der sie Fouquets Unschuld betonte; in: *Recueil de quelques pièces nouvelles et galantes*, 1663, S. 145–148, vgl. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k745869/f151.item.zoom> [23.7.2021].

357 Grimm 2006, S. 181.

358 Vgl. zur Evokation von Vaux-le-Vicomte bei Scudéry auch Dowling 1999, S. 99–106, der insbesondere die Bezüge zu Félibiens Text darlegt.

359 Mindestens die Hälfte jener Beschreibungen kann mit einem realen Ort identifiziert werden. Es handelt sich ausnahmslos um zeitgenössische Bauten. Eine Liste aller Identifizierungsvorschläge der Sekundärliteratur findet sich bei Morlet-Chantalat 1994, S. 581. Siehe auch Morlet-Chantalat 1978, S. 103–104.

360 Vgl. Morlet-Chantalat 1978, S. 107.

seine Eigenheiten zu veranschaulichen. Zugleich ergab sich vielfach eine enge Verbindung zum Porträt der jeweiligen Besitzer*innen.³⁶¹

Vor Scudéry's Hintergrund der Salonkultur und dort spielerisch praktizierter literarischer Übungen lassen sich die Beschreibungen als literarische Aufgabe präzisieren, deren Reiz in der realen Existenz des Objekts lag. Die literarische Handlung wurde in einen den Leser*innen bekannten Erfahrungsraum verlegt und setzte sich deren Urteil so auf besondere Weise aus. Während die Referenz einerseits einer Überhöhung des zum literarischen Gegenstand erhobenen Ortes diente, verschaffte sie andererseits dem Text einen Geltungsanspruch, der in die empirische Realität hineinreichte und sich am Grad der Authentizität bemaß.³⁶² Vielfach erheben die Protagonist*innen des Romans die Herausforderung einer gelungenen Beschreibung selbst zum Thema, indem sie teils in einem gegenseitigen Rivalitätsverhältnis inszeniert werden und um die bessere Fähigkeit des Beschreibens wetteifern.³⁶³ Auch finden sich den Passagen vorangestellte Hinweise auf die Unmöglichkeit, das Gesehene angemessen in den Text zu übersetzen.³⁶⁴ Damit bedient Scudéry übliche Bescheidenheitstopoi, einerseits zu lesen im Rahmen ihrer fehlenden Kennerschaft auf dem Gebiet der Architekturbeschreibung, andererseits notwendig für die weibliche und zudem bürgerliche Autorin. Ihre Reflexionen erstrecken sich bis in sprachliche Feinheiten, so in der Betonung einer korrekten Nutzung architektonischer *termini technici*: Der Erzähler Merigene äußert die Befürchtung, der Aufgabe einer gelungenen Beschreibung nicht gerecht werden zu können, »car ie craindrois de renuerser vn peu l'ordre de l'Architecture.«³⁶⁵ Mehr noch als eine laienhafte Darstellung ohne architektonische Termini wird jedoch deren falsche Anwendung in versuchter Kennerschaft kritisiert. Als ein Negativbeispiel wird ein Mann »qui se piquoit de bel esprit«³⁶⁶ geschildert, der sich allein um der Außenwirkung willen einer Fachsprache bediente, die er nicht beherrschte. Madeleine de Scudéry legitimiert auf diesem Wege ihre zwangsläufig dilettantische Architektureroberflächung und erhebt zum wesentlichen Ziel ihrer Beschreibungen, nicht ein reales Abbild, sondern eine anschauliche Idee oder Atmosphäre des Ortes zu vermitteln, um die Vorstellungskraft anzuregen.³⁶⁷

361 Vgl. ebd., S. 104–106.

362 Trotz der außerliterarischen Referenz bleibt der literarische Ort selbstredend stets ein Imaginationsraum, ein Konstrukt innerhalb des literarischen Systems. Vgl. Rose 2012, S. 39–58.

363 Zum Beispiel im Falle des Anwesens der Marquise du Plessis-Bellière in Charenton. Vgl. M. de Scudéry 1973, Bd. IX, S. 878, 889–890.

364 Vgl. bspw. die der Beschreibung von Valentin Conrarts Domizil in Athis vorangestellte Bemerkung: »Mais pour executer mon dessein, il faut que ie vous die que Carisatis est vn lieu si charmant, & si agreable, qu'on ne peut le représenter parfaitement.« M. de Scudéry 1973, Bd. IV, S. 796.

365 Ebd., Bd. IX, S. 479.

366 Ebd.

367 Den Sinn der eingeschobenen Ortsbeschreibungen ließ Scudéry ihre Protagonisten auch in der 1669 erschienenen *Promenade de Versailles* diskutieren. Für Glicere sind die Beschreibungen nichts als

4.2 Madeleine de Scudéry

Umfang und Detailtreue der Beschreibung von Vaux-le-Vicomte unterscheiden sich deutlich von den anderen Schloss- und Gartenbeschreibungen der *Clélie*. Zudem lässt die umfassende Eloge des Ortes in Verbindung mit einem überhöhenden Porträt von Fouquet einen deutlich panegyrischen Ansatz erkennen, der sich in Scudéry's anderen Beschreibungen nicht in vergleichbarer Intensität findet.

In Anbetracht der präzisen Schilderung ist davon auszugehen, dass Madeleine de Scudéry Vaux-le-Vicomte tatsächlich besucht hat. Ohne Zweifel kannte sie zudem Vorzeichnungen Le Bruns, auf die sie für die noch nicht ausgeführten Werke zurückgriff, weshalb ihre Beschreibung teils die in den finalen Ausführungen vorgenommenen Änderungen nicht berücksichtigt.³⁶⁸ Am offensichtlichsten wird dies in ihrer Evokation des nicht ausgeführten Deckengemäldes des Grand Salon. Im Gegensatz zu La Fontaine, der seinen Rückgriff auf bildliche Quellen offen eingesteht,³⁶⁹ schweigt Madeleine de Scudéry über ihre imaginierten Ergänzungen des Gesehenen. Offenbar ging es ihr um eine möglichst realistische Vorwegnahme der unvollendeten Teile, wenn sie auch am Ende ihrer Beschreibung eine Art Absicherung ob eventueller Abweichungen zwischen Text und Objekt einfügte:

»Il ne faut pourtant pas vous imaginer que ie vous aye décrit toutes les beautez de ce lieu là, car ie suis assuré que i'en ai oublié beaucoup; & puis à dire la vérité, Valterre n'est encore qu'en son enfance, [...] & il y aura autant de difference de ce qu'il est aujourd'huy, à ce qu'il sera vn iour [...].«³⁷⁰

Die Darstellung von Vaux-le-Vicomte ist in ein Gespräch zwischen den Protagonisten Amilcar, Teanor und Emilius zu den Vorzügen einzelner Länder eingebunden. Amilcar glaubt nicht an Vollkommenheit, denn: »Si bien que comme il faudroit cent beautez

eine störende Unterbrechung des Erzählflusses: »[...] mon esprit cesse d'agir dès que je trouve vne description qui l'arreste [...].« M. de Scudéry 1669, S. 8. Telamon entwickelt eine ausführliche Gegenargumentation, die zunächst die Bewahrung der beschriebenen Orte für die Nachwelt anführt, ebenso wie die darüber mögliche Würdigung ihrer Erbauer: »Il ne faut pas s'imaginer [...] qu'on décrive toûjours les lieux & les bastimens pour l'amour d'eux-mesmes [...]; c'est bien souvent autant pour ceux qui les ont aimez ou qui les ont fait bastir.« Ebd., S. 11. Anschließend zentriert sich die Diskussion auf die Frage nach der Berechtigung der Poesie im Verhältnis zur Historie, eine Beschreibung zu verfassen. Neben dem Verweis auf eine reiche Tradition, spricht Scudéry der Poesie die Fähigkeit der Idealisierung auf Basis der Wahrscheinlichkeit zu. Ebendies bleibe der Historie aufgrund ihrer Wahrheitsverpflichtung versagt. Vgl. ebd., S. 17–20. Siehe auch Krause 2002, S. 84–87; Quaeitzsch 2010, S. 261–262.

368 Siehe auch Morlet-Chantalat 1978, S. 108.

369 La Fontaine verweist auf die von ihm verwendeten Vorlagen von Israël Silvestre: »C'estoit aussi cette maison magnifique [d.i. Vaux-le-Vicomte] avec ses accompagnemens et ses jardins, lesquels Sylvestre m'avoit montrez, et que ma memoire conservoit avec un grand soin, comme estant les plus precieuses pieces de son tresor. Ce fut sur ce fondement que le Songe éleua son frêle edifice, et tâcha de me faire voir les choses en leur plus grande perfection.« La Fontaine 1967, S. 66.

370 M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1140–1141.

pour faire vne beauté parfaite, il faudroit cent pays pour en former vn accomply.«³⁷¹ Hierauf führt Teanor als Gegenbeispiel das Schloss Valterre an. Eine typische Bescheidenheitsformel verweist zunächst auf die Unmöglichkeit einer dem Gesehenen gerecht werdenden Darstellung.³⁷² Den Leser*innen werden zudem zahlreiche »beautez surprenantes«³⁷³ in Aussicht gestellt, womit das Prinzip der immer neuen Überraschungseffekte eingeführt wird. Vorab erfolgt außerdem eine erste Charakterisierung von Fouquet als königstreuem Staatsdiener, der »donnant toute sa vie au service de son Roy, veut mesme que les plaisirs seruent à l'embellissement & à la gloire de son pays.«³⁷⁴ Das Motiv der Uneigennützigkeit und Umdeutung des individuellen Prunks zu staatlichem Nutzen findet sich hier in ähnlicher Weise wie in Félibiens *Origine de la peinture*.

Vor der eigentlichen Beschreibung des Schlosses erfolgt in einer überraschend ausführlichen Episode eine Erklärung zur Herkunft von Fouquets Wappentier. Die Entschlüsselung des Eichhörnchens wird als Voraussetzung für das Verständnis der sich anschließenden Schlossbeschreibung präsentiert³⁷⁵ und besteht in einer galanten Abenteuergeschichte. Eine schöne Verwandte des Königs von Etrurien, in die sowohl der König als auch sein Untergebener Cleorante – als Vorfahr Fouquets präsentiert – verliebt sind, wird von einem weiteren, sie begehrenden Untertan entführt. Es gelingt Cleorante, die Geliebte mit Hilfe eines von ihr gezähmten Eichhörnchens aus der Gewalt des Untertans und zahlreicher weiterer Gegner zu befreien. Bei dieser Gelegenheit kann er eine geplante Verschwörung gegen den König aufdecken und verhindern. Von solch heldenhafter Tat und Tugend beeindruckt, überwindet der König seine eigenen Gefühle und gibt die Entführte ihrem Befreier zur Frau, der seither das Eichhörnchen in seinem Wappen führt. Die Charaktere der beiden königlichen Untertanen werden antithetisch entwickelt: Beide stehen zum König im gleichen Abhängigkeitsverhältnis, doch während der Entführer sich im Bewusstsein »qu'il ne pouuoit iamais estre fauorisé«³⁷⁶ gewaltsam das Gewünschte nimmt, stellt Cleorante seine Gefühle hinter seiner Ergebenheit für den König zurück. Seine Selbstlosigkeit wird von außergewöhnlichem Mut ergänzt, dank dem er eine gegnerische Übermacht von elf Männern besiegen kann. So verschaffen ihm Tugend und Treue königliche Anerkennung und schließlich die Geliebte selbst. Auch das Verhalten des Königs ist vorbildlich. Sein

371 Ebd., S. 1084.

372 »Mais enfin quand vous me demandez la description de Valterre, vous me demandez vne chose plus difficile que vous ne pensez, parce qu'il est certain que ce lieu là a tant de beautez surprenantes, qu'on ne peut se les imaginer sans les auoir veuës, ni mesme les bien représenter après les auoir admirées.« Ebd., S. 1091.

373 Ebd.

374 Ebd., S. 1092.

375 »Mais deuant que de vous dire ce qu'il [d. i. Valterre] est presentement, il faut que ie vous die vne petite auanture qu'il est necessaire que vous sçachiez, pour entendre la description que i'ay à vous faire.« Ebd., S. 1094.

376 Ebd., S. 1095.

4.2 Madeleine de Scudéry

selbstloser Verzicht auf die Frau und die Würdigung der heldenhaften Taten seines Untergebenen lassen ihn als gerechten, generösen und somit idealen Herrscher erscheinen.

Madeleine de Scudéry nimmt die erdachte Heldentat außerdem zum Anlass, Fouquet in eine Linie mit den Helden Hektor und Äneas zu stellen, deren Wappen ebenfalls Zeugnis ihrer Taten ablegen. Das Eichhörnchen wird mit Eigenschaften belegt, die jene Fouquets spiegeln sollen – hervorgehoben wird seine Treue³⁷⁷ sowie eine »agilité qui luy estoit naturelle«. ³⁷⁸ Scudéry schafft über die Eichhörnchen-Episode zu Beginn ihrer Schlossbeschreibung eine umfassende Legitimation für Fouquets hohe Ansprüche. Die Heirat seines Vorfahren mit einer Verwandten des Königs suggeriert eine aristokratische Herkunft, die ihre Entsprechung im symbolischen Adel des Helden findet. Scudéry scheut nicht den Vergleich mit den größten Helden der Antike und setzt zugleich einen Akzent auf die bedingungslose Königstreue. Wir begegnen also bereits dem Spannungsfeld, in dem sich Fouquets Repräsentationsstrategien bewegen werden. Madeleine de Scudéry's ausführliche Thematisierung des Wappens³⁷⁹ hätte ein Äquivalent in einem Kapitel des *Songe de Vaux* gefunden, das La Fontaine dem Eichhörnchen zu widmen gedachte, jedoch vor Fouquets Sturz nicht mehr verfasste.³⁸⁰

Scudéry folgt im Aufbau ihres Textes anschließend dem Weg und der Wahrnehmung der Besucher*innen. Eingeschoben werden immer wieder Momente des Innehaltens, in denen das zuvor Gesehene zusammengefasst oder aus anderer Perspektive wiederholt wird.³⁸¹ Durchsetzt ist die Ortsbeschreibung zudem von kurzen Passagen, die dem Lob von Fouquet und Le Brun dienen. Le Brun bleibt der einzige Künstler, der bei Scudéry berücksichtigt wird und mit *Méléandre* einen verschlüsselten Namen erhält.

Das Durchschreiten von Schloss oder Garten, verbunden mit eingeschobenen Rekapitulationen des Erlebten und Verweisen auf den Besitzer, bildet auch für die Mehrzahl

377 Das Eichhörnchen wird mit einem Hund, Sinnbild der Treue, parallelisiert. Vgl. ebd., Bd. X, S. 1095.

378 Ebd., S. 1096.

379 In Scudéry's Eichhörnchen-Episode vermutete man aufgrund der Dreiecks-Konstruktion von König, Untergebenem und der von beiden beehrten Frau teils eine Anspielung auf Ludwig XIV., Fouquet und Louise de La Vallière (vgl. bspw. den Verweis bei Chatelain 1905, Anm. 2, S. 92). Scudéry's Text entstand indes, bevor Louise de La Vallière 1661 Mätresse des Königs wurde; zudem erlaubt es die Quellenlage nicht, ein amouröses Interesse Fouquets nachzuweisen.

380 Im Werk von La Fontaine lassen sich noch nach Fouquets Sturz Bezugnahmen auf das Wappentier finden, dabei meist auch die Wappenikonographie Colberts einbeziehend, so in der La Fontaine zugeschriebenen Fabel *Le renard et l'écureuil* oder in *Le berger et le roi*. Vgl. Loskoutoff 1994, S. 511–512, 520–521.

381 So bspw. nach dem Durchqueren der Vorhöfe: »En effet lors que l'on est au bout du pont, il n'y a rien de plus grand ni de plus magnifique, que de voir ces beaux fossez pleins d'eau; cette seconde cour, ces terrasses, ces balustrades, ces fontaines jalissantes, & ce grand & magnifique perron qui traaverse toute la cour [...].« M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1101, oder am Ende der Gartenbeschreibung: »[...] [O]n voit [...] les deux parterres qui sont des deux costez, la vaste estenduë du grand lardin entre ces deux bois, toutes ces diuerses fontaines ialissantes, ces canaux, ces quarrez d'eau, ces cascades, & mesme celles qui sont à costé du iardin à fleurs, qui est deuant vne des ailes.« Ebd., S. 1139.

der anderen Beschreibungen in der *Clélie* das Grundgerüst. Im Unterschied zu den anderen Schloss-Evokationen erhebt jene von Vaux-le-Vicomte einen Anspruch auf weitgehende Vollständigkeit und berücksichtigt alle räumlichen Teile der Anlage. Ein Schwerpunkt liegt auf der Innendekoration, der insgesamt 24 Seiten – und damit nahezu die Hälfte des gesamten Textes – gewidmet werden. Die meiste Aufmerksamkeit erfahren die Deckenmalereien von Grand Salon und Chambre des Muses, ergänzt durch eine kurze Erwähnung von Antichambre d’Hercule und Cabinet, womit Fouquets Appartement vollständig durchlaufen wird. Das Appartement des Königs findet keine Beachtung. Ebenfalls beachtliche vierzehn Seiten widmen sich anschließend dem Garten. Die Konzentration auf die Innendekoration ist (ähnlich zu Félibien) in erster Linie über die angestrebte panegyrische Wirkung des Textes erklärbar, ließ sich der Schlossbesitzer schließlich am einfachsten über das auf ihn bezogene allegorische Bildprogramm feiern und bedurften die Betrachter*innen hier am ehesten der externen Erklärungshilfe. Scudéry selbst benennt den Sinn ihrer Beschreibung des Grand Salon mit einer Erläuterung des »sens caché«;³⁸² dieselbe Formulierung wird auch im Anschluss an die Beschreibung der Malereien in der Chambre des Muses aufgegriffen.³⁸³

In ihrer Salon-Interpretation vermittelt Scudéry das nötige Hintergrundwissen zum richtigen Verständnis des Bildprogramms, während sich ihre Beschreibung des Deckengemäldes der Chambre des Muses auf eine Benennung der Motive und vereinzelt Hinweise auf Fouquet beschränkt. Scudéry’s Schwerpunktsetzung erklärt sich auch durch eine Anpassung an Félibiens Texte. Dessen vollständige Auslassung des Grand Salon ließ Raum für ihre eigenen Ausführungen; im Falle von Chambre und Antichambre von Fouquets Appartement musste sich die Autorin dem direkten Vergleich stellen und vermied ein Messen auf Augenhöhe:

»[...] [C]ar outre que la description que i’en feray sera beaucoup moins belle, & beaucoup moins estenduë que celle là [d. i. Félibiens Beschreibung], comme i’ay les mesmes choses à descrire, & que la Peinture a certains termes qui luy sont particuliers, dont on ne peut se passer [...].«³⁸⁴

Tatsächlich erweist sich Scudéry’s Beschreibung des Deckengemäldes der Chambre des Muses als gekürzte Fassung von Félibiens Text,³⁸⁵ über den sie kaum hinausgeht und sich so einem direkten Vergleich auf dem Gebiet der Kunstbeschreibung entzieht.

382 Ebd., S. 1105. Eine weitere Erwähnung des »sens caché« im Grand Salon findet sich auf S. 1112.

383 »Mais ce qu’il y a de remarquable, c’est qu’il n’y en a pas vne seule qui n’ait vn sens caché, qui parle des vertus ou de la gloire de Cleonime à ceux qui sçavent le sens que l’on donne à ces diuerses figures.« Ebd., S. 1125.

384 Ebd., S. 1116.

385 Vgl. Dowling 1999, S. 102–106.

4.2 Madeleine de Scudéry

Worin bestand Scudéry's Beitrag zur panegyrischen Inszenierung von Fouquet und Vaux-le-Vicomte? Schloss und Bauherr erfahren eine vollkommene Idealisierung und Glorifizierung, was sich sprachlich in der konstanten Verwendung von Superlativen sowie Ausdrücken des Erstaunens und der Begeisterung äußert – insbesondere die Wörter *surprendre*, *étonner*, *magnifique*, *merveilleux* und *superbe* finden auffallend häufige Verwendung. So scheint die Anlage fast der Realität entrückt,³⁸⁶ ebenso wie Fouquet, dessen Schloss nicht nur die Summe seiner Tugenden und Qualitäten spiegelt, sondern der, wie bereits bei Félibien, als Quelle aller beschriebenen Schönheiten erscheint:

»Il est vray que comme il faut tousiours retourner à la source des choses, on pense en ce iardin avec plaisir, au merite & à la vertu de ce-luy qui l a rendu tel qu'il est, qui par ses grands employs, a trouué lieu de faire paroistre toutes les grandes qualitez de son esprit & de son cœur, & qui par sa iustice, son humanité, & sa magnificence, a trouué l'art d'obliger les heureux, & les malheureux, & d'estre le protecteur de tous les gens de vertu, que la fortune a maltraitez, aussi bien que celuy des Sciences & des beaux Arts.«³⁸⁷

Diese finale Auflistung der Qualitäten Fouquets hinterlässt letztlich mehr Eindruck als die Schönheit der Schlossanlage selbst, obgleich dieser sogar die großen antiken Städte nichts entgegenzusetzen hätten:

»[...] [Q]ue l'Elide n'a rien qu'on luy [d. i. Valterre bzw. Vaux-le-Vicomte] puisse co[m]parer, qu'Athenes, Corinthe, Thebes, Carthage, Babilone & Rome n'ont rien de si admirable, & que toute la terre n'a pas vn si beau lieu. Mais quelque beau qu'il soit, i'aurois encore mieux avoir l'esprit & la capacité de Cléonime [d. i. Fouquet], que sa belle maison.«³⁸⁸

Valterre übertrifft in Teanors Bericht nicht nur alle dagewesenen kulturellen Errungenschaften, sondern kann sich ebenfalls mit den Schönheiten der Natur messen. Das Schloss sei aus dem idealen Zusammenspiel von Kunst und Natur hervorgegangen und Le Brun sogar in der Lage, die Natur an Einfallsreichtum zu übertreffen.³⁸⁹

In allen in die *Clélie* eingefügten Beschreibungen gilt eine erhöhte Aufmerksamkeit den Blickführungen, Perspektiven und optischen Täuschungen. Visuelle Überraschungen und in Szene gesetzte Ausblicke sollen nachhaltig beeindrucken und werden zu einem wesentlichen Kriterium der Gärten und Schlösser erhoben. »[...] [I]amais la veuë n'a esté trompée d'une maniere plus agreable«³⁹⁰ heißt es im Anschluss an die

386 Vgl. auch Floeck 1979, S. 116.

387 M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1141–1142.

388 Ebd., S. 1142.

389 »On voit par tout que non seulement il [d. i. Le Brun] est vn grand imitateur de la Nature, mais encore qu'il sçait l'art de l'embellir, & que ce qu'il imagine est plus beau que ce qu'elle produit.« Ebd., S. 1125.

390 Ebd., S. 1125–1126.

Schilderung des Deckengemäldes in der *Chambre des Muses* und wenige Zeilen später wird der Effekt näher erläutert: »Les objets qui paroissent les plus proches trompent les yeux, ceux qui fuyent surprennent l'imagination [...]«³⁹¹ Vermutlich stand hier Modell, wie intensiv Félibien auf Le Bruns Anwendung der Perspektive eingegangen war; in der Beschreibung der Gartenpromenade wird auf zahlreiche weitere Sinnestäuschungen verwiesen.³⁹²

Der glorifizierend-euphorische Tonfall, in dem Valterre beschrieben wird, unterscheidet sich von den anderen deskriptiven Passagen in der *Clélie*, die ihren Gegenstand wesentlich nüchterner behandeln. Zwar dienen die Schlossanlagen immer wieder der Verdeutlichung der Tugenden ihrer Besitzer*innen, so im Falle von Fresnes oder Charenton, doch erreichen die dort gezeichneten Porträts nicht das Ausmaß des für Fouquet angesetzten Lobs. Zudem zeichnet Scudéry ein äußerst zielgerichtetes Porträt, das Fouquet als treuen, verantwortungsvollen Staatsdiener inszeniert und einen direkten Bezug zwischen Schloss und seinem politischen Aufstieg herstellt. Die anderen verschlüsselten Porträts in der *Clélie* verbleiben im Vergleich auf einer wesentlich allgemeineren Ebene und lassen kaum eine Verbindung zur tatsächlichen politischen Stellung der Porträtierten zu. Ungeklärt bleiben muss die Frage, wie weit konkrete Vorgaben seitens Fouquet die Abhandlung von Madeleine de Scudéry bestimmen oder ob die Autorin aus weitgehend freien Stücken einem ihrer wichtigsten Gönner huldigt.

4.3 Jean de La Fontaine

Im Sommer des Jahres 1657 trat der noch am Beginn seiner literarischen Karriere stehende Jean de La Fontaine in die Dienste von Nicolas Fouquet, zu dessen Kreis er wahrscheinlich über Paul Pellisson und Jacques Jannart, Fouquets Stellvertreter im Parlament und Onkel von La Fontaines Ehefrau, Zutritt gefunden hatte.³⁹³ Es scheint, als habe sich La Fontaine während der folgenden Jahre eine relativ große Unabhängigkeit und Bewegungsfreiheit bewahren können. Dies legen seine ebenso zahlreichen wie langen Aufenthalte fern von Fouquets Anwesen in seiner Heimatstadt Château-Thierry und in Paris nahe, wo er zudem weiterhin Kontakt zu Personen pflegte, die nicht dem Kreis um Fouquet angehörten.³⁹⁴ Dennoch entsprach er in seiner literarischen Produktion ganz den Erwartungen seines Förderers, verfasste Verse für die Zusammenkünfte

391 Ebd., S. 1126.

392 Siehe auch Teil II, Kapitel 2.4 (Zur Literarisierung des Gartens bei Jean de La Fontaine und Madeleine de Scudéry) sowie Teil III, Kapitel 3.2 (André Félibien und die akademischen Debatten um die Perspektive) in der vorliegenden Arbeit.

393 Vgl. Titcomb 1967, S. 3–4; Landry 1990, S. 817.

394 Vgl. Titcomb 1967, S. 4–5.

4.3 Jean de La Fontaine

um Madame Fouquet oder berichtete über familiäre Ereignisse. Mehrmals kommentierte Fouquet La Fontaines poetische Werke, sich offenbar in der Rolle des Literaturkritikers gefallend.³⁹⁵ 1658 präsentierte La Fontaine das Manuskript von *Adonis*, das Fouquets Erwartungen erfüllte und den Auftrag für den *Songe de Vaux* nach sich zog.³⁹⁶ Nach eigenen Aussagen widmete La Fontaine den Arbeiten am *Songe* drei Jahre,³⁹⁷ bevor sie mit der Verhaftung Fouquets³⁹⁸ ein vorzeitiges Ende fanden.

Der *Songe de Vaux* weist in Stilmitteln und intertextuellen Bezügen ein literarisch ehrgeiziges Konzept auf.³⁹⁹ In seiner Evokation nicht nur eines idealisierten, sondern in großem Maße der Welt des Phantastischen angehörenden Bildes von Vaux-le-Vicomte erweiterte Jean de La Fontaine das objektiv-beschreibend erscheinende Textkorpus von André Félibien und Madeleine de Scudéry um eine poetische Vision des Schlosses.⁴⁰⁰ Diese wird im Rahmen eines Traums entwickelt, während dessen der träumende Protagonist Acante Vaux-le-Vicomte an zwei Tagen und einer Nacht durchwandert und in Begleitung zweier Begleiter (Ariste und Gélaste) Zeuge diverser Ereignisse wird, die in einzelnen Fragmenten beschrieben werden.⁴⁰¹ In einem *Avertissement*, das La Fontaine der Ausgabe von 1671 voranstellte, äußert er sich eingehend zu seiner Wahl des literarischen Genres des *songe littéraire*, mit der er sich in eine kodifizierte literarische Tradition stellte, zusätzlich betont durch den direkten Rekurs auf drei der bekanntesten Werke ihrer Art aus Antike, Mittelalter und Renaissance: »Ce n'est pas qu'un songe soit si suivi ni mesme si long que le mien sera; [...] et j'avois

395 Vgl. ebd., S. 6–7.

396 Hubert vermutet, dass Fouquet den Auftrag zunächst an Paul Pellisson gab, der ihn an La Fontaine weiterleitete. Anlass für diese Mutmaßung sind die Bezüge des *Songe de Vaux* zu Pellisson in der Namenswahl des Protagonisten (»Acante« war ein Synonym für Pellisson in Salon-Kreisen) sowie in Form weiterer stilistischer und thematischer Parallelen insbesondere zu Pellissons *Le Sommeil* und dem ihm zugeschriebenen Gedicht *Dialogue entre les Muses et Acante*. Vgl. Hubert 1996, S. 77–90.

397 Im *Avertissement* der Ausgabe von 1671 schreibt La Fontaine: »Parmi les Ouvrages dont ce Receuil est composé, le Lecteur verra trois Fragmens d'une description de Vaux, laquelle j'entrepris de faire il y a environ douze ans. J'y consumay près de trois années. Il est depuis arrivé des choses qui m'ont empesché de continuer.« La Fontaine 1967, S. 51. Letzteres muss als eine Anspielung auf Fouquets Sturz gelesen werden. Die Entstehung des Werks läge demnach um 1659.

398 Gleich Madeleine de Scudéry blieb auch La Fontaine Fouquet nach seiner Verhaftung treu. 1662 veröffentlichte er *Aux nymphes de Vaux*, worin er Fouquets Gnade erbat. Vgl. Landry 1990, S. 818.

399 Trotzdem gilt der *Songe de Vaux* als ein Frühwerk von La Fontaine mit einigen literarischen Schwächen, begründet unter anderem auch durch seine Unvollendetheit. Vgl. Titcomb 1967, S. 38–39.

400 Siehe überblickend auch Gallardo 1996, S. 61–122; Dandrey 2004, S. 106–108.

401 Im Einzelnen: I. Acante s'estant endormi une nuit du Printemps [...]; II. L'Architecture, la Peinture, le Jardinage et la Poésie haranguent leurs Juges, et contestent le prix proposé; III. Avanture [sic] d'un Saumon et d'un Esturgeon; IV. Comme Sylvie honora de sa présence les dernières chansons d'un Cygne qui se mouroit, et des aventures du Cygne; V. Acante au sortir de l'Apothéose d'Hercule est mené dans une Chambre où les Muses lui apparoissent; VI. Danse de l'Amour; VII. Acante se promène à la Cascade, et les singulières faveurs qu'il y reçut du Sommeil; VIII. Neptune à ses Tritons; IX. Les Amours de Mars et de Venus.

pour me défendre, outre le Roman de la Rose, le Songe de Poliphile, et celui mesme de Scipion.«⁴⁰²

Der *songe littéraire* hat grundsätzlich die Erkundung eines imaginären Raums durch eine einzelne Person zum Gegenstand, anlässlich derer verschiedene Begegnungen, Ereignisse und Diskurse entstehen, »caractérisé par la création d'un univers merveilleux aux somptueux décors allégoriques, où se croisent, au gré de la promenade nonchalante du songe, personnages réels, personnifications morales et figures mythologiques.«⁴⁰³ La Fontaine begründet seine Wahl mit der Notwendigkeit, die Beschreibung von Vaux-le-Vicomte in die Zukunft zu verlegen, da sich das Schloss noch in der Entstehung befunden habe und somit kein überzeugendes und dauerhaftes Bild hätte vermittelt werden können.⁴⁰⁴ Mit der Ankündigung einer imaginierten Evokation der Schlossanlage wird somit der Anspruch auf ein realistisch-objektives Abbild von Beginn an aufgegeben.⁴⁰⁵ La Fontaine hat Vaux-le-Vicomte nachweislich im Juni 1659 und anlässlich des Festes im August 1661 besucht, doch scheint er in erster Linie auf Basis bildlicher Quellen gearbeitet zu haben. Ohne Zweifel auch zwecks medialer Vernetzung erwähnt er Israël Silvestres Werke, die ihm als Ausgangspunkt für seinen Text dienen.⁴⁰⁶ Mit der Wahl des *songe littéraire* eröffnete sich der Autor stilistische Freiheiten, die ihm erlaubten, das Prinzip der *diversité* kompromisslos umzusetzen und »de l'héroïque, du lyrisme proprement encomiastique, du lyrisme léger et galant, du romanesque le plus pur, de la chronique burlesque«⁴⁰⁷ zu kombinieren. Prosa und Vers, *style élevé* und *poésie galante* lösen einander ab und verdeutlichen die Verhaftung des Werks im zeitgenössischen literarischen Geschmack um die Salonkultur.⁴⁰⁸

Die von La Fontaine im Vorwort angekündigte *description* wird im engeren Sinne nicht eingelöst. Das auch bei ihm vielfach zitierte *ut-pictura-poesis*-Prinzip kann dennoch als Leitlinie seiner Darstellung gelten, wobei sein Interesse hauptsächlich der Vermittlung einer in Vaux-le-Vicomte präsenten Atmosphäre galt. Das Schloss ist der Realität entrückt, trägt magische und mysteriöse Züge, vereint allegorische Figuren,

402 La Fontaine 1967, S. 53. Zu den literarischen Vorbildern vgl. Donné 1995, S. 128; Chauveau 1997, S. 25–26.

403 Donné 1996, S. 118. Siehe zum Kontext des *songe littéraire* näher Donné 1996, S. 116–122.

404 Vgl. La Fontaine 1967, S. 52–53.

405 Andere sich anbietende Genres schließt La Fontaine aus: »Les deux premiers [d. s. *enchantement* und *prophétie*] ne me plaisoient pas: car pour les amener avec quelque grace je me serois engagé dans un dessein de trop d'estenduë, l'accessoire auroit esté plus considerable que le principal. D'ailleurs il ne faut avoir recours au miracle, que quand la nature est impuissante pour nous servir.« La Fontaine 1967, S. 53. Zu La Fontaines poetischer Aufgabe, ein ideales Abbild von Vaux-le-Vicomte – weniger über eine Beschreibung als über die Evokation einer Atmosphäre – zu schaffen, siehe auch Donné 1996, S. 113.

406 Vgl. Titcomb 1967, S. 17. Zitiert auf S. 107, Anm. 369 in der vorliegenden Arbeit.

407 Chauveau 1997, S. 26.

408 Vgl. ebd., S. 25–27; Titcomb 1967, S. 37. Der Gebundenheit des *Songe* an die literarischen Moden seiner Entstehungszeit ist sich La Fontaine bewusst: »[...] car la Poésie lyrique ny l'héroïque, qui doivent y regner, ne sont plus en vogue comme elles estoient alors.« La Fontaine 1967, S. 51.

4.4 Die Texte im zeitgenössischen Vergleich

Gottheiten und sprechende Tiere und stellt sich insgesamt als ein idealer Nährboden für künstlerisch-kreative Entfaltung dar. Dem entspricht auch die wenig reglementierte und sich durch sprachliche Vielfalt auszeichnende Form des *Songe*. La Fontaine inszeniert das Schloss als einen neuen Parnass, in dem die Rolle des Apoll Musagetes von Fouquet übernommen worden ist. Das panegyrische Leitmotiv bei La Fontaine geht mit den Texten von Félibien und Scudéry konform und setzt Fouquet an den Ursprung jeglicher in Vaux-le-Vicomte zu erfahrenden Phänomene. Neben der Inszenierung von Fouquet als großem Mäzen, thematisiert auch La Fontaine dessen machtpolitischen Einfluss und daraus resultierende Prosperität, so beispielsweise in den beiden Fragmenten, die auf die Gestaltung der Grotte im Garten Bezug nehmen. Die aufwendige Ausstattung wird als Ergebnis von Fouquets über Frankreichs Grenzen hinausreichende Reputation und damit einhergehende Beziehungen präsentiert.⁴⁰⁹

Jede der drei textlichen Verarbeitungen zu Vaux-le-Vicomte oszilliert zwischen den literarischen Ambitionen der Autor*innen und den panegyrischen Erwartungen ihres Auftraggebers. Die Profilierung der Literat*innen verband sich so mit einer wirkungsvollen »Öffentlichkeitsarbeit« für Vaux-le-Vicomte, das zu einem einzigartigen Ort verkürt wurde und den Leser*innen über ein zunächst hervorgerufenes Staunen sowie eine argumentative Leseinstruktion nahegebracht werden sollte. Die Texte brachten so die künstlerische Genese ihres beschriebenen Objekts zu einem vorläufigen Abschluss.

4.4 Die Texte im zeitgenössischen Vergleich

Solcherart literarische Strategien sind in Frankreich keineswegs vorbildlos; gleichwohl muss für die entscheidenden Einflüsse der Blick zunächst auf die italienischen Traditionen gerichtet werden. Im Kontext der großen italienischen Ausstattungsprogramme entstanden verstärkt seit der Mitte des 16. Jahrhunderts poetische Begleittexte und Palastbeschreibungen, die auch über die Grenzen Italiens hinaus Modellcharakter erlangten. Bereits Giorgio Vasaris 1588 postum veröffentlichte *Ragionamenti* erfüllten für seine im Florentiner Palazzo Vecchio geschaffenen Fresken eine rezeptionslenkende Funktion und können als Abschluss der Werkgenese aufgefasst werden.⁴¹⁰ Die in der Nachfolge entstandenen wirkmächtigen poetischen Abhandlungen zu Bau- und Ausstattungsprojekten lassen sich in einem Vaux-le-Vicomte ähnlichen konzeptuellen Rahmen distinktiver Strategien ihrer Auftraggeber verorten. Gregorio Porzio beispielsweise verfasste zum Garten des Casino Borghese auf dem Quirinal eine detaillierte Beschreibung, in der er Scipione Borghese an den Ursprung aller evozierten Objekte und Effekte setzte und eine personalisierte Auslegung entwarf. Der Text war Teil der

409 Vgl. La Fontaine 1967, S. 129–136, 207–211.

410 Vgl. Malz 2009, S. 61–62; Jonietz 2012.

Legitimationsstrategien Scipiones in einer Zeit, in der sich zwar sein schneller sozialer Aufstieg vollzog, eine Ebenbürtigkeit mit der römischen Aristokratie jedoch noch nicht erreicht war.⁴¹¹ Die ehrgeizigen bildkünstlerischen Repräsentationsstrategien in Italien wurden in den meisten Fällen von den Kardinalnepoten initiiert und so lassen sich die programmatischen Verbindungen von Bild und Text mit einer ähnlichen Zielsetzung wie in Vaux-le-Vicomte fassen, nämlich in einem Kontext von Statuslegitimation und medialer Verbreitung.⁴¹²

Wie leitend das Modell Italien für Vaux-le-Vicomte war, verdeutlicht das als direktes Vorbild einzuordnende Textkorpus zum Palazzo Barberini. Zu den von Pietro da Cortona und Andrea Sacchi ausgeführten Fresken in den repräsentativen Räumlichkeiten wurden insgesamt drei Beschreibungen verfasst, die wahrscheinlich von Francesco Barberini in Auftrag gegeben worden waren. Den Anfang bildet ein Text vermutlich von dem Dichter Francesco Bracciolini, in dem der fiktive Besuch eines Pilgers unter der Führung eines Gelehrten geschildert wird.⁴¹³ Im Salone Barberini, dem repräsentativen Herzstück des Gebäudes, offenbaren Bild und Text eine ähnliche Strategie wie in Vaux-le-Vicomte: Die Betrachter*innen werden zunächst von der unmittelbaren Wirkung des Deckengemäldes sinnlich erfasst und überwältigt, um anschließend das Gesehene über eine schrittweise Erläuterung im Sinne des Auftraggebers rational vermittelt zu bekommen.⁴¹⁴ Direkt nach Fertigstellung der Fresken erschien 1640 eine sachlich gehaltene Beschreibung von Mattia Rosichino,⁴¹⁵ deren Zielsetzung offensichtlich in einer möglichst nüchternen Dechiffrierung der Ikonographie bestand.⁴¹⁶ Zwei Jahre später schließlich erschien mit den *Aedes Barberinae* eine von Girolamo Teti verfasste prachtvoll illustrierte Beschreibung der Fresken, die in Briefform eine Gelehrtenkorrespondenz inszenierte und als Rezeptionslenkung mit wiederum panegyrischer Zielsetzung gedacht war, ohne den Anspruch auf poetischen Eigenwert aufzugeben.⁴¹⁷

Bereits unter formalen Aspekten sind mit den fiktiven Briefen und einer geführten Ortsbesichtigung die Analogien des Textkorpus zu jenem von Vaux-le-Vicomte offensichtlich und setzen sich in den Variationen panegyrisch aufgeladener Inhalte fort. Die Durchsichtigkeit dieser Parallelen dürfte von Fouquet gewollt worden sein, stellte

411 Vgl. Oy-Marra 2005, S. 97–99.

412 Eine Beschreibung liegt auch zum Palazzo Farnese in Caprarola vor, verfasst von Ameto Orti; zur Villa Aldobrandini in Frascati entstanden diverse Lobgedichte von Gianbattisto Marino, Guarino Guarini und Giovanni Ciampoli. Vgl. ebd., S. 146–147, 100, 109, 129–131.

413 Vgl. ebd., S. 249–256. Der Text trägt den Titel *Il pellegrino, o vero la dichiarazione delle pitture della Sala Barberina* (Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 4335), zit. nach ebd., S. 247, Anm. 992.

414 Vgl. näher Locher 1990, S. 5–10.

415 Vgl. Rosichino 1640. Siehe auch Oy-Marra 2005, S. 247–249.

416 Vgl. Scott 1991, S. 20–21.

417 Vgl. Tetius 2005; Locher 1990, S. 20–24; Oy-Marra 2005, S. 227–229, 256–260. Ein Exemplar wurde in Fouquets Bibliothek inventarisiert.

4.4 Die Texte im zeitgenössischen Vergleich

sie Vaux-le-Vicomte schließlich in eine direkte Traditionslinie mit einer der einflussreichsten italienischen Familien des beginnenden 17. Jahrhunderts sowie einem der bedeutendsten Ausstattungsprogramme der Zeit. Bedenkt man die verhältnismäßig hohe Auflage und den über italienische Grenzen hinausreichenden Bekanntheitsgrad der Barberini-Schriften, wird den gebildeten zeitgenössischen Rezipient*innen die Nähe der textlichen Verarbeitungen nicht entgangen sein. Die Beschreibungen zielten, analog zu Vaux-le-Vicomte, auf das Bereitstellen von Rezeptionsvorgaben, »die den Betrachtern einen ganz bestimmten Sinn vermitteln und aufgrund der Polisemie des Freskos in eindeutige Bahnen lenken sollten.«⁴¹⁸

Auch in Frankreich entstanden in der ersten Jahrhunderthälfte zahlreiche Schriften zu Schlossanlagen und Ausstattungsprogrammen, die eine vielschichtige Grundlage für die in den Diensten Fouquets schreibenden Autor*innen boten. Einer konstatierten Unzuverlässigkeit der autonomen Vermittlungsleistung des Bildes suchte man durch schriftliche Erklärungen entgegenzuwirken, ohne dass sich das Interesse auf die künstlerische Struktur der Werke selbst richtete. Die Texte hatten im frühen 17. Jahrhundert zunächst eine ergänzende Funktion, wenn die künstlerische Form den Inhalt nur begrenzt transportieren konnte, so wie im Falle der Porträtgalerie. Für die geplante Ausstattung der Grande Galerie im Louvre dachte Antoine de Laval beispielsweise an Porträts mit ergänzenden schriftlichen Lobgedichten. Ebenso wurden die einzelnen Darstellungen in der unter Richelieu zwischen 1632 und 1635 ausgestatteten Galerie des hommes illustres im Palais Cardinal von einem lateinischen Text ergänzt und fügte eine aufwendige Publikation von Marc Vulson de la Colombière den Porträts ausführliche Lebensbeschreibungen hinzu.⁴¹⁹ Im Falle einer anspruchsvolleren Bildsprache mit komplexen Inhalten erleichterte der Text die Verständlichkeit. Dies lässt sich anschaulich am Beispiel des von Rubens zwischen 1622 und 1625 im Auftrag von Maria de' Medici ausgeführten Gemäldezyklus für die Galerie im Palais du Luxembourg beobachten, dessen komplizierter allegorisch-mythologischen Bildsprache unmittelbar nach seiner Fertigstellung ein erklärender Text von Claude-Barthélemy Morisot⁴²⁰ zur Seite gestellt wurde. Eine ähnlich motivierte Leseinstruktion verfasste zusätzlich Mathieu de Morgues⁴²¹ in Form von zwei jedem Bild hinzugefügten, erklärenden Versen. Ein Interesse an dezidiert künstlerischen Fragen, wie später bei André Félibien, lässt sich in jenen Texten nicht feststellen.⁴²²

418 Oy-Marra 2005, S. 247.

419 Vgl. Kirchner 2006, S. 377–379. Das Werk erschien 1650 in Paris unter dem Titel *Les Portraits des hommes illustres françois qui sont peints dans la galerie du Palais Cardinal de Richelieu*, [...].

420 Die Beschreibung wurde 1626 unter dem Titel *Porticus Medicæa. Ad illustrissimum cardinalem Richelæum* in Paris publiziert.

421 Morgues 1626 entstandener Text (*Vers latins sur les tableaux qui sont en la gallerie du Palais de la Royne Mère du Roy*) wurde erst 1881 herausgegeben.

422 Vgl. Kirchner 2006, S. 381–382.

Der Versuch, die künstlerische Struktur eines Werkes auch sprachlich zu fassen, findet sich zuerst in der Literatur, wo wiederum die ergänzende oder erläuternde Funktion in den Hintergrund rückte. Insofern ist es wenig verwunderlich, dass zahlreiche literarische Ekphrasen ihren Ausgangspunkt von imaginierten Kunstwerken nehmen, um die Angleichung von Bild und Text zu erproben.⁴²³

Nicht immer sind die auf ein tatsächlich existierendes Objekt Bezug nehmenden Abhandlungen Teil ausgefeilter panegyrischer Strategien. Das Schloss und seine Gestaltung zu einer Metapher des fähigen Regierens werden zu lassen, war dennoch auch abseits der höfischen Zentren bereits in der ersten Jahrhunderthälfte ein präsenter Ansatz.⁴²⁴ Findet sich zwar in Frankreich noch kein Text-Konvolut in einem Vaux-le-Vicomte vergleichbaren Kontext, war manche literarische Schlossevokation ohne Zweifel einflussreich. Zu denken ist beispielsweise an Théophile de Viau *La maison de Sylvie*, einem 1623/24 entstandenen Lobgedicht in zehn Oden, das sich an Henri II de Montmorency und dessen Ehefrau Marie-Félice des Ursins richtete. Nach de Viaus Verurteilung zum Tode, die später in eine Verbannung aus Paris umgewandelt wurde, hatte er in deren Schloss Chantilly Zuflucht gefunden und nahm den Rahmen des Schlossgartens zum Anlass, Panegyrik und Poesiestück zu verbinden.⁴²⁵ Der Einfluss des Gedichts auf La Fontaines *Songe de Vaux* steht außer Frage – vermutlich ist der für Madame Fouquet verwendete Name »Sylvie« als direkter literarischer Verweis zu verstehen, da auch de Viau seiner Gönnerin diesen Namen gegeben hatte.⁴²⁶ Ähnlich später La Fontaine schafft de Viau eine überhöhende und feenhaft Atmosphäre des Ortes,⁴²⁷ immer wieder durchsetzt von Lobpreisungen Sylvies, die als Ursprung aller Schönheit und Lebendigkeit in Chantilly inszeniert wird.⁴²⁸ Das Gedicht nutzt die Szenerie des Gartens zum einen als Spiegel von de Viaus Reflexionen und Sehnsüchten – in offensichtlichem Bezug zu seiner persönlichen Lebenslage – und zum anderen als

423 Vgl. ebd., S. 382–383.

424 Als Beispiel kann eine Passage aus Marc-Antoine Girard de Saint-Amants *Le Palais de la Volupté* dienen. In dem 1625 in Anlehnung an ein Landhaus von Henri de Gondy, Duc de Retz, entstandenen Gedicht werden erfolgreiches Regieren und Bauen auf dieselbe notwendige Intelligenz zurückgeführt: »L'invention en [des Schlosses] est nouvelle, / Et ne vient que d'une cervelle / Qui fait tout avec tant de poids, / Et prend de tout si bien le choix / Qu'elle met en claire évidence, / Que sa grandeur et sa prudence / Sont aussi dignes, sans mentir, / De regner comme de bastir.« Saint-Amant 1855, S. 120. Das vermutlich bescheidene, in den 1620er Jahren errichtete Anwesen im Wald von Prinçay in der Bretagne hat der Nachwelt keinerlei Spuren hinterlassen. Saint-Amant evoziert fünf Räume des Schlosses, die jeweils über eine mythologische Gottheit charakterisiert sind und deren räumliche Funktionen zwischen Studium und den *plaisirs* des Landhauses changieren. Vgl. Roberts 1988, S. 639–655.

425 Vgl. Viau 1999; Saba 1999, S. 97–106; Lopez 2006, S. 85–86.

426 Vgl. zu den engen Verbindungen zwischen La Fontaine und Théophile de Viau Collinet 1991, S. 155–160.

427 Allerdings verwendet de Viau die Evokation von Chilly auch als Rahmen eines schmerzhaften Alptraums und durchbricht die paradisiische Beschreibung, was zweifelsohne seiner persönlichen Situation geschuldet war. Vgl. Collinet 1991, S. 159.

428 Vgl. Saba 1999, S. 98–99.

4.4 Die Texte im zeitgenössischen Vergleich

Folie für die panegyrischen Elemente eines als Dankesschrift gedachten Lobgedichts. Im Unterschied zu den Schriften zu Vaux-le-Vicomte spielt die tatsächliche Beschaffenheit des Ortes keine tragende Rolle und ist die wesentlich verhaltenere Panegyrik vorrangig auf die teils der Realität entrückte Person Sylvies konzentriert. Während bei La Fontaine die präzisen Erwartungshaltungen des Auftraggebers durchscheinen, vermittelt sich bei de Viau in erster Linie die Intention des Autors, seine Dankbarkeit an seinen Gönner und seine Gönnerin heranzutragen.

Einen augenfälligeren rezeptionsleitenden Ansatz verrät das von Tristan L’Hermite 1625 verfasste Gedicht *La maison d’Astrée*, das die nicht erhaltene Schlossanlage von Berny glorifiziert.⁴²⁹ Der an die Marquise d’Etampes-Valencay adressierte Text zeichnet einen friedlichen und fertilen Locus amoenus in pastoraler Tradition, von Göttern erschaffen.⁴³⁰ Mit zahlreichen Mythologie-Referenzen schreibt sich Tristan in die Ästhetik seiner Zeit ein und verwischt die Grenzen zwischen Kunst und Natur.⁴³¹ Die wenigen Quellen zu Berny lassen heute nicht mehr nachvollziehen, wie nah Tristans Text an der realen Ortserscheinung ist, doch lag seine Intention ohnehin in dessen Verklärung.⁴³² In ihrer Materialität tritt die Anlage nur vereinzelt in Erscheinung. Wiederholt werden das im Bau verwendete kostbare Material und seine Effekte hervorgehoben⁴³³ und erfährt die Vielfalt von Nutz- und Ziergärten einige Aufmerksamkeit.⁴³⁴ Die Interessen der besitzenden Familie Sillery verraten sich insbesondere über die ausführliche Beschreibung der Malereien der Galerie, die mit mythologischen Szenen und militärischen Siegen von Heinrich IV. gestaltet war, an denen Vater und Schwiegervater der Marquise beteiligt waren.⁴³⁵ Der Autor bemüht sich um eine Demonstration ihrer Königstreue und bedient sich dafür diverser Unterwerfungs- und Bescheidenheitsformeln,⁴³⁶ auf welche die Texte zu Vaux-le-Vicomte fast vollständig verzichten sollten.

429 Vgl. Tristan L’Hermite 1967. Tristan war ein entfernter Verwandter der Marquise d’Etampes-Valencay, Ehefrau von Pierre II Brûlart de Sillery, Marquis de Puisieux, dem das Schloss zu diesem Zeitpunkt gehörte. Die *Maison d’Astrée* entstand als Auftragsarbeit und wurde 1648 in Tristans *Vers héroïques* publiziert. Vgl. Berregard 2006, S. 198.

430 Zephir interveniert bspw. für die Blumendekoration. Vgl. Tristan L’Hermite 1967, S. 178.

431 Zum Beispiel erscheinen die Löwen-Skulpturen am Eingang real; die Kunst hat hier die Natur übertroffen. Vgl. Dalla Valle 1984, S. 36. Dieser Aspekt wird explizit ausformuliert: »Un de ces ouvriers emplumez, / De qui Timante mesme eut apris la peinture / A déjà fait mille trais animez / Qui témoignent que l’art surpasse la nature.« Tristan L’Hermite 1967, S. 179.

432 Vgl. Dalla Valle 1984, S. 32–33.

433 Vgl. bspw. in Tristan L’Hermite 1967: »Brillant d’or et d’azur, de pourpre et de lumiere, / Dont la matiere est d’un prix sans pareil« (S. 173); »Que chaque frise, et chaque pié-d’estal / Fût fait d’une jacinthe, ou d’une chrysolite« (S. 174); »Les uns [...] viennent décharger / Des cubes de cristal, d’agate et de porphire [...] / D’autres [...] Ameinent du jaspe et du marbre« (S. 175).

434 Vgl. ebd., S. 177.

435 Vgl. ebd., S. 200.

436 Vgl. Dalla Valle 1984, S. 34–35.

Näher an Vaux-le-Vicomte ist ein zu Beginn der 1640er Jahre entstandenes lateinisches Gedicht zu Schloss Maisons,⁴³⁷ erbaut im Auftrag René de Longueils. Verfasser des Textes ist Abraham Ravaud, der als Hauslehrer der Kinder von Longueil protegiert wurde.⁴³⁸ Die in einer Prachtausgabe herausgegebene Schlossbeschreibung entstand 1643 parallel zur Errichtung des Schlosses, was auf eine Vaux-le-Vicomte vergleichbare Intention einer mit der Fertigstellung zusammenfallenden Verbreitung verweist. Hieraus ergab sich auch für Ravaud die Problematik eines zum Zeitpunkt der Werkgenese unvollendeten Schlosses, weshalb er – ähnlich Scudéry und La Fontaine – Teile aus seiner Imagination ergänzte.⁴³⁹ Ansonsten hält sich Ravaud eng an seinen zu beschreibenden Gegenstand, folgt im Aufbau des Textes dem Weg der Besucher*innen von Vorhof über die Innenräume bis in den Garten, dem sein Hauptinteresse galt. Bei Ravaud finden sich verschiedene Topoi, die auch in den Texten zu Vaux-le-Vicomte wiederkehren. So jener der Naturbeherrschung: Longueil wird die Gabe der grenzenlosen Macht über die Natur zugeschrieben, die er mittels der Kunst nach seinem Willen transformieren könne.⁴⁴⁰ Auch findet sich die Behauptung, dass es unmöglich sei, die Anlage vollständig visuell zu erfassen⁴⁴¹ sowie der dichterische Bescheidenheitstopos, wie schwierig eine angemessene Übersetzung des Gesehenen in das Medium der Schrift sei.⁴⁴²

Direkte Bezüge auf Longueil bleiben dezent. Während Vaux-le-Vicomte als Teil einer politisch-offiziellen Aufgabe im Dienste des Allgemeinwohls inszeniert wird, präsentiert Ravaud das Landschloss Longueils als *Locus amoenus*, der Rückzug und Erholung bereithält.⁴⁴³ Eine gesellschaftlich-politische Dimension wird erst auf den zweiten Blick deutlich, nämlich in der wiederholten Betonung alt-aristokratischer Traditionen: Ravaud beschreibt das Schloss als alten Familienstammsitz der Longueils, deren Königstreue und Bedeutung hervorgehoben und bis zu den Römern zurückgeführt werden.⁴⁴⁴ Tatsächlich stammte Longueil aus einer alten Robe-Familie, die bereits seit

437 Vgl. Ravaud 1643, in der vorliegenden Arbeit zit. nach der (in Teilen abgedruckten) französischen Übersetzung in Cueille 1999, S. 222–225.

438 Vgl. Loskoutoff 2006, S. 722–723.

439 Vgl. Cueille 1999, S. 200, Anm. 28.

440 »[...] [S]elon ta volonté, les éléments te suivent: la terre devient eau ; les eaux deviennent terres; tu arraches les pierres de leurs cavités; tu déplaces les rivières; la vallée se change et s'enfle en mont; les monts se réduisent en plaines, et la nature se réjouit d'être vaincue par ton art.« Ravaud 1643, zit. nach der französischen Übersetzung in Cueille 1999, S. 222.

441 »Le spectateur n'a pas assez d'yeux pour tout voir [...]« Ebd., S. 223.

442 »Mais qui pourrait exprimer ces détails par un poème? Les mots me manquent, et je n'hésiterais plus à croire aux prodiges des géants qui édifièrent de vastes montagnes pour atteindre les astres.« Ebd., S. 223.

443 Siehe auch Loskoutoff 2006, S. 724.

444 Vgl. mehrere Beispiele in Ravaud 1643, zit. nach der französischen Übersetzung in Cueille 1999: »[...] le domaine très ancien de tes aïeux« (S. 222); »Ici entre les nobles grecs et les portraits des anciens quirites, tu reconnais la gloire de ta race et les visages de tes ancêtres liés à nos Rois par leur éclatant

4.4 Die Texte im zeitgenössischen Vergleich

1399 im Pariser Parlament vertreten und seit über zwei Jahrhunderten im Besitz der Seigneurie von Maisons war. Ravaud geht detailliert auf Longueils Abstammungslinie ein; der Neubau des Schlosses erscheint sinnbildlich als Erneuerung der Tradition und Grundstein für kommende Generationen.⁴⁴⁵ Das Schloss als Zeichen einer traditionsreichen Familie erschließt sich auch vor dem Hintergrund von Longueils Oszillieren zwischen amts- und schwertadeligen Milieus. So frequentierte er den aristokratischen Kreis um die ihm nahestehende Marquise de Sablé, verfolgte sowohl parlamentarische als auch alt-aristokratische Interessen und zeigte sich zeitweise zugleich monarchietreu und mit der Fronde sympathisierend.⁴⁴⁶ Longueil bemühte sich um einen politischen Aufstieg im Staatsdienst und strebte gleichermaßen nach einer Integration in den Schwertadel.⁴⁴⁷ Ravauds Text offenbart sich vor diesem Hintergrund auch als ein Versuch, das den Aufsteigern typische Fehlen einer schwertadeligen Herkunft in einer werte-aristokratisch dominierten Gesellschaft zu kompensieren.

Erwähnt seien schließlich zwei parallel zur Errichtung von Vaux-le-Vicomte erschiene Texte, welche die Entscheidung Fouquets für eine Literarisierung seines Anwesens zusätzlich befeuert haben mögen. Es handelt sich zum einen um die *Promenades de Richelieu* (1653) von Desmarets de Saint-Sorlin⁴⁴⁸ und zum anderen um eine Beschreibung der Fresken des Appartement d'été von Anna von Österreich im Palais du Louvre aus der Feder von Ascanio Amalteo (1657).⁴⁴⁹

Bei den *Promenades de Richelieu* von Jean Desmarets de Saint-Sorlin⁴⁵⁰ handelt es sich um eine theologisch-spirituelle Reflexion, die in acht Promenaden vor der Kulisse des Schlosses Richelieu im Poitou entwickelt wird. Sieben Promenaden situieren sich

lignage et par leur fidélité sans faille, remarquables en temps de guerre comme en temps de paix, ils ont tenu les plus hautes charges du royaume et brillent également de la pourpre du manteau romain« (S. 222); »Cependant cette vieille demeure, ce foyer ancestral et ses toits prêts à s'effondrer m'attendrissent. Il me plaît de voir les parties hautes du château que la famille de Longueil, illustre par ses hauts faits, fonda il y a plus de deux cent ans« (S. 224); »Et quand, dans le bonheur, tu aura dépassé l'âge de Nestor, puisse ton fils, dont Sagesse a façonné l'esprit, te succéder, et inculquer aux générations à venir la vertu particulière et les mœurs de vos ancêtres« (S. 225).

445 »[...] [E]t comme le serpent devenant raide se dégage de sa vieillesse, comme l'oiseau de Phœbus renaît de sa mort, à la mort de la demeure primitive, surgit une nouvelle demeure, et tu crées un foyer destiné à rester pour les générations futures.« Ebd., S. 224.

446 Vgl. Loskoutoff 2006, S. 748–751.

447 Eine solche Akzeptanz scheint Longueil, trotz zwischenzeitlicher Ungnade 1654–1655, weitgehend gelungen zu sein, wie die Verheiratung seiner Tochter in die Familie der Soyecourt zeigt. Vgl. Loskoutoff 2006, der Schloss Maisons in diesem Kontext als einen »point de jonction entre la robe et l'épée« (S. 751) sieht.

448 Vgl. Desmarets de Saint-Sorlin 1653.

449 Vgl. Amalteo 1657, in Teilen publiziert bei Bodart 1975, S. 45–49.

450 Desmarets de Saint-Sorlin hatte bereits in der Kulturpolitik Kardinal Richelieus eine tragende Rolle gespielt und wurde anschließend Intendant de la Maison et des affaires von Richelieus Großneffen. Dies erlaubte ihm, mehrere Jahre auf Schloss Richelieu zu verbringen. Vgl. Farhat/Aligny 2011, S. 332.

im Außenraum, während das letzte Kapitel die Kunstsammlung in den Innenräumen beschreibt. Der Ort fungiert in erster Linie als Inspiration und erfährt eine spirituelle Erhöhung, ohne dass ein reales Abbild der Schlossanlage intendiert war.⁴⁵¹ Auch überwiegt im Gegensatz zu den Schriften für Fouquet der Eigenwert des poetisch-christlichen Gedichts weit über die panegyrischen oder ekphrastischen Passagen, die sich hauptsächlich im Rahmen der Beschreibung der Kunstsammlung finden. Eine deutlichere Glorifizierung von Richelieu und seinem Schloss verfolgte Desmarests in einer kurzen Passage in seiner Komödie *Les Visionnaires*, die noch zu Lebzeiten Richelieus 1637 erschien.⁴⁵² Der fiktive Rahmen in Form einer weitgehend zusammenhanglos in die Handlung eingeschobenen Erzählung ähnelt jenem von Scudéry's Besichtigung von Vaux-le-Vicomte. Vorhöfe, Innenräume und der Garten mit seinen Wasseranlagen und Brunnenkulpturen werden mit dem offenkundigen Ziel beschrieben, das Schloss bekannter zu machen. Zwar sind Desmarests literarische Verarbeitungen unter literaturwissenschaftlichen Gesichtspunkten für die unter Fouquet schreibenden Autor*innen von geringem Interesse, doch scheint das Konzept der kunstpolitisch motivierten Verbindung von Literatur und Schloss insbesondere vor dem Hintergrund von Richelieus Vorbildfunktion für Fouquet relevant.

Ein unmittelbarer Anstoß ist hingegen in Ascanio Amalteos Text zum Appartement d'été im Louvre⁴⁵³ zu vermuten, in dessen Einleitung Fouquet in der Reihe der 31 genannten Persönlichkeiten erscheint.⁴⁵⁴ Amalteos Schrift erhebt auf 66 Seiten ausschließlich die Fresken in den Räumen zum Gegenstand der Betrachtung. Die Kapitel setzen jeweils mit einer Bildbeschreibung ein und widmen sich anschließend in Gedichtform dem Lob einer einzelnen Person aus dem Umkreis des Hofes. Deren Bedeutungshierarchie gibt die Reihenfolge von Amalteos Besprechung der Räume vor, nicht etwa eine zu erwartende zeremonielle Bewegung oder räumlich definierte Hierarchie des Ortes. Hierin deutet sich bereits an, dass die Malereien in erster Linie als Vorwand zur Entwicklung der personalisierten Lobpreisungen dienen.⁴⁵⁵ Ein André Félibiens vergleichbares Interesse an künstlerischer Umsetzung, Raumwirkung und ikonographischem Bedeutungsgehalt ist nicht zu erkennen.

So bleibt festzuhalten, dass zwar die Vielfalt der seit der Mitte des 16. Jahrhunderts verstärkt entstehenden Begleittexte zu Schlossanlagen und Ausstattungsprogrammen

451 Vgl. näher ebd., S. 330, 333–342.

452 Vgl. Desmarests de Saint-Sorlin 1995, S. 83–93 (Acte III, 5). Siehe auch Lancaster 1945, S. 167–172.

453 Seit 1646 in Paris, bewegte sich Amalteo im Umkreis von Mazarin, der auch als erster Adressat des Textes gelten kann. Die Fresken wurden 1655–1657 von Giovanni Francesco Romanelli während seines zweiten Parisaufenthalts ausgeführt. Beteiligt waren für den Stuck Michel Anguier, Pietro Sasso und vermutlich François Girardon. Vgl. Bresc-Bautier/Fonkenell 2016, S. 330–333.

454 Er wird gemeinsam mit Abel Servien genannt, der zu diesem Zeitpunkt das Amt der Surintendance de finances gemeinsam mit Fouquet innehatte. Vgl. Amalteo 1657, in: Bodart 1975, S. 46.

455 Vgl. Oy-Marra 2006, S. 148.

4.4 Die Texte im zeitgenössischen Vergleich

für die Schriften zu Vaux-le-Vicomte einen großen Fundus aufzunehmender Ansätze bereit hielten.⁴⁵⁶ Im Verhältnis zu den französischen Texten erweist sich das Konvolut für Fouquet jedoch als systematisierter und ambitionierter: In direktem Rückgriff auf die in Italien erprobten Vorgehensweisen übertraf er seine französischen Vorgänger in der Ausweitung und Nutzbarmachung der Möglichkeiten literarischer Sinnkonstitution und medialer Verbreitung.

⁴⁵⁶ Erwähnenswert ist auch das Beispiel der im Zweiten Weltkrieg zerstörten Galerie im Schloss Thorigny-sur-Vire in der Normandie, die 1651–1653 von Claude Vignon im Auftrag der besitzenden Familie Matignon ausgemalt wurde. In elf Historienbildern verbildlichte die Galerie die Höhepunkte der Familiengeschichte, die über eine Verschriftlichung weitere Verbreitung erfahren sollten. Mit einer Beschreibung durch den verantwortlichen Künstler und einem anonymen Gedicht existieren zwei formal und inhaltlich variierende Begleittexte. Claude Vignon widmete sich in erster Linie der Entschlüsselung der Allegorien sowie der Erläuterung der vermalten Ereignisse und stellte darüber hinaus seine eigene künstlerische Leistung in den Mittelpunkt. Das Gedicht löste sich von der Bildbeschreibung und verarbeitete die dargestellten Ereignisse. Das direkte Lob auf den Auftraggeber blieb in beiden Schriften sehr verhalten, doch konnten über den kommunizierten künstlerischen Anspruch der Galerie und die inhaltliche Verbreitung der glorifizierten Familiengeschichte die repräsentativen Bedürfnisse der Matignons erfüllt werden. Vgl. Kirchner 2001, S. 138.