

TEIL II

ORDNUNG UND ILLUSION: DIE AUSSTATTUNG DES AUSSENRAUMS

1 ZUM PLASTISCHEN SCHMUCK DER VORHÖFE UND FASSADEN

Vaux-le-Vicomte wurde wiederholt als »Gesamtkunstwerk« charakterisiert, ein Begriff, der – ungeachtet seines Anachronismus¹ – den Versuch vermittelt, eine bis heute spürbare Wirkungsabsicht zu fassen. Entgegen einer Unterteilung in räumlich abgeschlossene Einheiten wurden in Vaux-le-Vicomte deren Ineinandergreifen und eine vielfach dialogische Beziehung der gestalterischen Mittel favorisiert. Architektonische Grenzen erscheinen bewusst durchlässig,² Dekorelemente sind im fließenden Übergang eingesetzt. Dabei erweist sich das absichtsvolle Spiel mit der Wahrnehmung als leitgebend, insbesondere in Form von sich stetig erneuernden visuellen Perspektiven und Effektsteigerungen. Eine entsprechende Inszenierung setzt bereits mit der Annäherung an das Anwesen ein³ (Abb. 1): Beidseitig der Vorhöfe angelegte Wirtschaftsgebäude lassen das Hauptgebäude aus der Distanz optisch verkleinert wirken, zusätzlich verstärkt durch die zurücktretende Fassadenmitte der Hofseite. Wohl kaum als Bescheidenheitsgestus zu begreifen,⁴ ermöglichte jene zunächst relativ zurückhaltende Wirkung eine anschließende graduelle Erweiterung des Blicks und effektvolle Steigerung der visuellen Eindrücke.

In den Vorhöfen und an den Fassaden der Gebäude wurde auf ein konventionelles Schmuckrepertoire zurückgegriffen, in dem jedoch einige leitmotivisch in Vaux-le-Vicomte verfolgte Themen bereits angelegt sind. Im Wesentlichen zielte die Ausstattung auf eine typologische Einordnung des Schlosses in eine antike und neuzeitliche Landhaustradition. Dies vermittelt sich bereits über die von Mathieu Lespagnandelle ausgeführten (mehrheitlich unvollendet gebliebenen) acht steinernen Doppelhermen,

1 Die Idee des »Gesamtkunstwerks« wurde zuerst von Richard Wagner geprägt und wiederholt auch für die Epoche des Barock verwendet, dann im Sinne einer Synthese verschiedener Kunstgattungen zu einer sinnlichen Gesamtwirkung mit übergreifendem Bedeutungsgehalt. Eine begriffstheoretische Reflexion im Hinblick auf die rückwirkende Verwendung des im Zeitgeist um 1900 geprägten Begriffs fand mehrheitlich nicht statt. Vgl. näher Euler-Rolle 1993.

2 Madeleine de Scudéry hebt bspw. die Blickdurchlässigkeit des Haupteingangs hervor, wodurch die Sicht durch das Vestibül über den Grand Salon bis in den Garten führt: »[...] [O]n voit au milieu du Palais vn grand vestibule à trois arcades magnifiques, [...] qui laissent penetrer la veuë à trauers toute l'épaisseur de ce Palais, par trois autres arcades, opposées aux trois premieres, & trois autres encore opposées à ses secondes; de sorte que voyant le Ciel par ces diuerses ouuertures, cét obiet en est bie[n] plus agreable.« M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1102. Vgl. zum Thema architektonischer Grenzen auch Schütte 1997, S. 165.

3 Die blickdurchlässige Konstruktion des begrenzenden Eisengitters interagiert, je nach Standort, mit der dahinter sichtbaren Schlossfassade. Vgl. <https://www.bildindex.de/document/obj20385659> [26.7.2021]. Hazlehurst hat die visuellen Effekte anhand einer Serie von Photographien anschaulich gemacht. Vgl. Hazlehurst 1980, S. 25–28.

4 So interpretiert bei Warncke 1997, S. 164.

1 Zum plastischen Schmuck der Vorhöfe und Fassaden



Abbildung 1. Schloss von Vaux-le-Vicomte, Ansicht der Hofseite, um 1653–1661

die das beidseitig des zentralen Eingangsportals angelegte Eisengitter⁵ schmücken und eine Reihe bekannter Götterfiguren darstellen (Abb. 2).⁶ Das Motiv der Herme evozierte antike Traditionen: Zurückgehend auf antike Überlieferungen wurden Hermen üblicherweise an Grenzpunkten aufgestellt und avancierten im neuzeitlichen Rekurs auf die antiken Vorbilder zu einem weit verbreiteten Bestandteil der Maisons de plaisance.⁷ Der sich in Vaux-le-Vicomte anschließende erste Vorhof wird von den Fassaden der angrenzenden Nebengebäude, einer niedrigen Mauer und freistehenden

5 Das Gitter wurde 1660 von Claude Vénard angefertigt. Vgl. *Estat des ouvrages qui ont été faitz et livre par Claude Venard, maître serrurier a Paris, pour Monseigneur le procureur general dans sa maison et chateau de Vaux-le-Vicomte depuis le mois de juin 1660 jusques au mois de aoust 1661*, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe VII, S. 217.

6 Anhand ihrer Attribute zweifelsfrei benannt werden können Herkules, Apoll, Minerva, Ceres, Flora, Merkur und ein Faun, so bereits erkannt von Anatole de Montaiglon in Grézy 1861, S. 23. Howald 2011, S. 91, vermutet darüber hinaus Darstellungen von Saturn, Juno, Jupiter und Venus. Lespagnandelle hatte auf Anweisung des Schlossverwalters Bénigne Courtois den Stein aus Saint-Leu d'Esserent geholt, einer beliebten Bezugsquelle von Baumaterial für das Pariser Umland. Vgl. Noël 1970, S. 163–177. Für drei mit fünf Fuß angegebene Büsten erhielt Lespagnandelle insgesamt 1.200 livres. Nur zwei der ausgeführten Skulpturen waren 1661 bereits am Gitter angebracht. Vgl. *Mémoire des ouvrage dont j'e n'ay de marchés que verbalement* [30. September 1662], Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe IX. I, S. 223; *Mémoire du desboursés que j'ay fait tant pour des outils que pour un voiage a St-Leu que pour argen déboursés*, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe IX, S. 225.

7 Vgl. zur Aufstellung von Hermen in antiken und neuzeitlichen Anwesen auf dem Land Hanke 2008, S. 63.

1 Zum plastischen Schmuck der Vorhöfe und Fassaden



Abbildung 2. Vaux-le-Vicomte, Doppelhermen an der Grille d'entrée, Mathieu Lespagnandelle, Stein aus Saint-Leu, 1660–1661 (unvollendet)

Triumphbögen beidseitig eingefasst,⁸ wodurch der Blick ganz auf das, so Madeleine de Scudéry, »sur vne montagne d'Architecture«⁹ erscheinende Hauptgebäude fokussiert wird. Das Motiv des freistehenden Triumphbogens wird von den Fassaden der Nebengebäude vorweggenommen, denen jeweils drei Arkaden vorgeblendet sind, die schlicht mit flacher Bandrustika und ohne weitere Ordnungselemente gestaltet sind. Der skulpturale Schmuck bleibt mit marmornen Büsten auf Piedestalen zwischen den Rundbögen und darüber aufgestellten Flammenvasen zurückhaltend. 1665 werden insgesamt »quatorze bustes de marbre blanc moderne de deux pieds et demy de hault y compris leurs pieds douches«¹⁰ für je 100 livres genannt, bei denen es sich um antike Persönlichkeiten, teils Kopien nach berühmten antiken Kunstwerken,¹¹ handelt. Ein dezenter Verweis auf Fouquets Kunstkenntnis ist hier bereits eingeschrieben.

⁸ Eine Beschreibung der architektonischen Gestaltung der Vorhöfe auch bei Brattig 1998, S. 66–71.

⁹ M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1100.

¹⁰ Estimation des bustes de Vaux, 1665, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 70. Die Angabe bezieht sich auf die »quatre faces des pavillons«, womit offenbar die Nebengebäude gemeint sind, da im Anschluss die Büsten am Hauptgebäude »au pourtour du chateau« beschrieben werden (ebd.). Bei den heute an den Fassaden der Nebengebäude aufgestellten Büsten handelt es sich um Kopien; einige erhaltene Originale werden im Schloss aufbewahrt.

¹¹ So findet sich bspw. eine Kopie nach dem sogenannten *Sterbenden Alexander*, Kopf eines sterbenden Giganten, aus dem 2.–1. Jahrhundert v. Chr. (heute in der Gallerie degli Uffizi in Florenz, INV 338).

1 Zum plastischen Schmuck der Vorhöfe und Fassaden

Bleibt der skulpturale Schmuck in den Vorhöfen relativ konventionell, gilt dies nicht für die über die Triumphbögen erfolgten architektonischen Akzentsetzungen. Der Triumphbogen als antike Würdeformel und seigneurales Hoheitszeichen war in erster Linie Bestandteil einer herrscherlichen Repräsentation. Seit der Frühen Neuzeit findet er sich insbesondere in ephemerer Form anlässlich von Stadteinzügen, ohne sich in einer »privaten« Architektur zu etablieren. In Vaux-le-Vicomte musste das Motiv – welches sich von an die Fassade gebundenen hin zu freistehenden Triumphbögen steigert – das dem Minister zugestandene Decorum strapazieren und es liegt folglich nahe, es als direkte Reminiszenz an den König zu lesen. Nur in Bezug auf den König scheint die Legitimation einer solch genuin herrschaftlichen Architektursprache überhaupt denkbar.¹² Der spärliche Schmuck deutet eine zumindest graduelle Zurücknahme an, schließlich war der Triumphbogen traditionell Träger komplexer Bildprogramme. Über eine Nobilitierung des Ortes hinaus sollten die Triumphbögen offenbar den architektonischen Rahmen für die zeremonielle Passage des Königs bilden, weisen das Schloss schon in den Vorhöfen als ihm würdig und in ihrer steingewordenen Form als ihm dauerhaft zur Verfügung stehend aus.

Der riskante Umgang mit dem Decorum setzt sich in der architektonischen Gestaltung der Fassaden des Hauptgebäudes fort. Dort entschied Louis Le Vau für eine Kolossalordnung, womit er die Anverwandlung einer explizit königlichen Architektursprache vollzog. Bereits für die Pariser Hôtel-Bauten der aufgestiegenen Regierungs- und Finanzeliten hatte Le Vau die Kolossalordnung beansprucht.¹³ Anschließend fügte er in Le Raincy für Jacques Bordier und in Vaux-le-Vicomte das Motiv der Bandrustika hinzu. In Vaux-le-Vicomte übertrug Le Vau die Bänderung auf die gesamte Wand und legte flache Kolossalpilaster darüber – er entwickelte so über mehrere Etappen hinweg eine innovative Fassadengestaltung, die sich sichtbar von einer königlichen Bautradition ableitete.¹⁴ In der architektonischen Zeichensetzung wurden in Vaux-le-Vicomte folglich Innovation und dynastische Erinnerungswerte kombiniert,¹⁵ was in ein Spannungsverhältnis zu Fouquets gesellschaftlichem Status treten musste.

In der Fassadenskulptur setzen sich die antikisierenden Gestaltungselemente und eine Charakterisierung als *Maison de plaisance* fort. Flachreliefs über den Fenstern zeigen Trophäensammlungen aus Kunst, Wissenschaft und Jagd; Medaillons mit Profilansichten

12 Vgl. Rath 2011, S. 178. Rath vermutet, dass man mit der an sakraler Architektur orientierten Gestaltung der Stallungen in Schloss Maisons auf die in Vaux-le-Vicomte umgesetzte Hoheitsarchitektur reagierte und diese zu übertreffen versuchte.

13 So für die Pariser Hôtels particuliers Lambert, Saintot, de Lionne und Tambonneau. Als Legitimation diente Le Vau insbesondere Palladio und dessen Rückgriff auf eine antik-römische Privatarchitektur. Vgl. Melters 2011, S. 7; Cojannot 2012, S. 158–159.

14 Vgl. Melters 2011, S. 7.

15 Vgl. zu architektonischer Zeichensetzung in erinnerungsstiftender Absicht, vornehmlich in fürstlichen Residenzschlössern, Schütte 2003, insbesondere S. 131–134.

1 Zum plastischen Schmuck der Vorhöfe und Fassaden

antiker Persönlichkeiten¹⁶ und ein Metopenfries über den Eingangsportalen sowie marmorne Büsten auf Höhe beider Geschosse¹⁷ nehmen antikisierende Dekorelemente auf, wie sie insbesondere seit dem 16. Jahrhundert Verbreitung gefunden hatten.¹⁸ Bestimmend ist darüber hinaus die heraldische Symbolik: Zum Hof geben über den Fenstern angebrachte Relieffelder mit stilisierten Löwen und Eichhörnchen-Medaillons Fouquets Wappenelemente wieder; teils werden die verschlungenen Chiffre von Fouquet und seiner Frau dargestellt. Auch der über den Eingangsportalen entlanglaufende Metopenfries zeigt in alternierenden Flachreliefs Fouquets Chiffre und das *écureuil rampant*. Im Fronton (Abb. 3) ist, nun in freierer Gestaltung, erneut Fouquets Wappen dargestellt, flankiert von zwei Löwen und spielenden Putten, ergänzt durch Marquiskrone und einen mit Federn verzierten Helm als Zeichen von Fouquets erworbenen Titeln.¹⁹ Solcherart Darstellungen der Wappenelemente waren gerade am Eingangportal von Schlossbauten ein in der Zeit übliches Motiv²⁰ und kommunizieren eine Inanspruchnahme des Ortes als Familiensitz. Den mit den Putten spielenden Löwen und Fruchtgirlanden ist zusätzlich der Verweis auf Vaux-le-Vicomte als paradisischen und friedfertigen Ort eingeschrieben,²¹ gleich den beiden freiplastischen, auf dem Fronton

16 Die Zwickelfelder in den Archivolten schmücken sechs paarweise angeordnete Medaillons; von links nach rechts: männliches Profil mit Brustpanzer und Helm (Inchrift: ALEXANDER), weibliches Profil (Inchrift: SCRIBONIA AUGUSTI UXOR), nicht identifizierbare Person (ohne Inchrift), männliches Profil (Inchrift: C. MARIUS VII CO[N]S[UL]), männliches Profil mit Brustpanzer (Inchrift: HADRIANUS AUG[USTUS] CO[N]S[UL] III P[ATER] P[ATRIAE]), weibliches Profil (Inchrift: IULIA C. CAESARIS F[ILIA] POMPEI UXOR). Übernommen von Brattig 1998, S. 76, Anm. 263. Die Medaillons wurden im Inventar als modern klassifiziert und auf je 70 livres geschätzt. Vgl. Estimation des bustes de Vaux, 1665, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 70.

17 Das Inventar nennt »vingt bustes tant antiques que modernes«; der Schätzwert entspricht mit 100 livres jenem der Büsten an den Nebengebäuden. Vgl. Estimation des bustes de Vaux, 1665, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 70. Es überrascht, dass der Wert zwischen modernen und antiken Büsten nicht variiert.

18 Bildnisreihen antiker Persönlichkeiten in Form von Büsten oder münzabhängigen Profilbildnissen entwickelten sich seit dem 16. Jahrhundert zu einer modischen Konvention. Beliebt war eine kanonische Auswahl der zwölf suetonischen Kaiser, doch auch davon abweichende Serien finden sich an zahlreichen Anwesen. Vielfach lag das Augenmerk mehr auf dem Material als auf einer bedeutungstragenden Ikonographie und sind Bezugnahmen auf antike Vorbilder nicht immer eindeutig. Vgl. Fittschen 2006. Vollständig erhaltene Medaillonreihen existieren bspw. am Schloss von Oiron oder am Hôtel d'Alluye in Blois; in Teilen überliefert sind sie für die Schlösser in Gaillon, Assier, Valencay und Madrid. Vgl. Prinz 1985, S. 322–323.

19 Fouquet besaß die Titel des *Vicomte de Melun et de Vaux* und des *Marquis de Belle-Île*.

20 Eine vergleichbare Darstellung des Wappens mit zwei Löwen befand sich bspw. im Fronton von Schloss Berny, wie aus den Versen von Tristan l'Hermite und einer Beschreibung von Denis II Godefroy geschlossen werden kann: »[...] [D]eux lions qui dessus cette entrée / Semblent commis à garder ce chateau, / Les ongles atachez sur les armes d'Astrée.« Tristan l'Hermite 1967, S. 175; »[...] un fort beau portique soustenant un Lion de chasque costé couuret et des armes du Seigneur [...]« Godefroy 1636, fol. 39r.

21 Scudéry deutet die Szene als Zeichen der Unschuld: »On voit au milieu du Vestibule deux tres-belles figures de ieunes enfans qui domptent des Lions, pour tesmoigner que l'innocence vient à bout de tout [...]« M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1102.

1 Zum plastischen Schmuck der Vorhöfe und Fassaden



Abbildung 3. Vaux-le-Vicomte, Fronton zur Hofseite, Charles Le Brun (Entwurf) und Michel Anguier (Skulptur), um 1657–1659



Abbildung 4. Charles Le Brun, Vorzeichnung für den Fronton von Vaux-le-Vicomte zur Hofseite, um 1657/58, schwarze Kreide, braune Feder und Tinte, braun laviert, 18,5 × 44,9 cm. Musée du Louvre, Paris

1 Zum plastischen Schmuck der Vorhöfe und Fassaden

lagernden Skulpturen, die den Blick auf sich ziehen. Apoll Musagetes und Kybele weisen das Schloss im Vorgriff auf die Innendekoration als Sitz der Musen und – über Kybele als Erdenmutter – Ort der Fruchtbarkeit aus.²²

Eine Darstellung der Genese der skulpturalen Gestaltung des Frontons erlaubt es, die kooperierende Arbeitsweise der in Vaux-le-Vicomte tätigen Künstler zu veranschaulichen und zeigt zugleich die mit Vorsicht zu ziehenden Grenzen deren einzelner Kompetenzbereiche auf.²³ Von Louis Le Vau kam der erste Impuls für die Bauplastik, wie aus seinen im Jahr 1656 von Fouquet gegengezeichneten Aquarellen²⁴ der beiden Fassaden abzulesen ist. Der Entwurf der Hoffassade zeigt bereits Profilmedaillons in den Zwickelfeldern der Archivolten, Fouquets Wappen im Fronton und darauf lagernde freiplastische Figuren. Ebenso sind Metopenfries, die Relieffelder über den Fenstern und die freistehenden Büsten vorgesehen. Die detailliertere Ausarbeitung oblag anschließend offenbar Charles Le Brun, wie eine Vorzeichnung zum Fronton der Hoffassade schließen lässt (Abb. 4). Le Brun erweiterte Le Vaus Entwurf um Marquiskrone und die mit Löwen spielenden Putten und Fruchtgirlanden, die nun die gesamte Fläche des Giebels ausfüllen, und ergänzte zudem die Attribute der auf dem Fronton liegenden Figuren Apoll und Kybele. Ausführender Künstler war Michel Anguier, der Le Bruns Entwurf zwar beibehielt, jedoch in zahlreichen Punkten variierte. Ob die Veränderungen auf eine überarbeitete Zeichnung Le Bruns zurückgehen oder von Anguier selbst eingebracht wurden, ist ebenso unklar wie die Rolle Fouquets, der eventuell Änderungswünsche formulierte.²⁵ Eine nicht erhaltene Zeichnung, die Anguier auf Anweisung Fouquets anfertigte und in einem Mémoire erwähnt, lässt das eigenständige Arbeiten des Skulpteurs vermuten.²⁶

In der Ausführung realisierte Anguier vier Putten²⁷ und ersetzte die beiden Girlanden mit überquellenden Füllhörnern. Auch die auf dem Fronton sitzenden Figuren, zwischen Juli und Oktober 1659 aufgestellt,²⁸ wurden geringfügig verändert: Die sich

22 Der Bericht von Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg, der Vaux-le-Vicomte 1667 besuchte, liefert ein anschauliches Beispiel für die oftmals missverständliche Wahrnehmung des Gesehenen seitens der Besucher*innen. Darin heißt es zum Fronton: »[...] [U]ber dem thor siehet mann sein [d. i. Fouquet] bildnüß welches von zween Engeln mitt einer Königlichen Crone gezieret wird [...].« Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg 2019, Bd. I, S. 57.

23 Vgl. auch Kerspern 1990, S. 144, sowie den Beitrag von B. Gady zu Cat. 82 in Ausst. Kat. Paris 2016, S. 220.

24 Vgl. *Élévation de la façade sur jardin du château de Vaux-le-Vicomte* (1656), Archiv in Vaux-le-Vicomte, <https://g.co/arts/kPhfGLMtXcMHYLj8> [26.7.2021], und *Élévation de la façade sur cour du château de Vaux-le-Vicomte* (1656), Archiv in Vaux-le-Vicomte, <https://g.co/arts/UFGA6AKb11AED7Pt8> [26.7.2021].

25 Bénédicte Gady vermutet, dass Le Bruns erhaltene Zeichnung für eine Präsentation des Projekts vor Fouquet verwendet worden sein könnte. Vgl. B. Gady zu Cat. 82 in Ausst. Kat. Paris 2016, S. 220.

26 Vgl. *Mémoire de Michel Anguier portant énumération de travaux exécutés par lui pour Fouquet et qui n'ont pas encore été payés* [1660], Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe VIII, I, S. 221.

27 Madeleine de Scudéry nennt in ihrer Beschreibung nur zwei Putten, orientierte sich also vermutlich an Le Bruns Entwurf. Vgl. M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1102.

28 »Plus, pour retenir les grandes figures, qui sont sur le grand fronton au haut du grand perron proche les fenestres de la chapelle, j'ay livré au sculteur, M. Andier, huit arpons et huit crampons [...].« *Mémoire*

hinter den Figuren häufenden Attribute sind verschwunden – einzig ein Globus ist unter Apolls linken Arm gerückt – und die Objekte in ihren Händen haben die Seite gewechselt. Lagerten die Figuren in Le Bruns Entwurf noch in entspannter Haltung mit aufgestützten Armen auf dem Giebel, sitzen sie in Anguiers Ausführung aufrecht und stolz darauf. Die gestraffte Haltung korrespondiert mit den in die Ferne gerichteten Blicken und transportiert Souveränität und Selbstbewusstsein im Rückgriff auf allgemein verständliche Darstellungsmuster einer herrschaftlichen Ikonographie. Die nun erhabene und heroische Wirkung der Figuren muss Fouquets Erwartungen entgegengekommen sein. Das Beispiel des Frontons legt nahe, dass dem ausführenden Skulpteur nicht nur der Part der getreuen Umsetzung einer Vorlage des leitenden Künstlers zukam und Le Brun offensichtlich nicht den gesamten Entstehungsprozess der Skulpturen im Außenraum kontrollierte.²⁹ Vielmehr scheint Anguier von einem ihm zugestandenen kreativen Freiraum Gebrauch gemacht zu haben. Es bestätigt sich, dass das in der Zeit verbreitete Arbeiten eines Bildhauers nach Vorlage eines Malers oder Architekten nicht mit einer bedingungslosen Abhängigkeit des Ersteren gleichzusetzen ist, ebenso wenig wie ein Abweichen von der Vorlage als außergewöhnliche Unabhängigkeit gewertet werden muss.³⁰ Heute zeigt das Fronton das Wappen der Choiseul-Praslins, so dass auch weitere nachträgliche Eingriffe nicht gänzlich auszuschließen sind.³¹

Die Gartenfassade (Abb. 5) wiederholt in ihrem plastischen Schmuck mit wenigen Variationen die formalen Gestaltungsprinzipien der Hoffassade, so in den antikisierenden Medaillons über den Eingängen an dem nun konvex zum Garten geformten Vorbau,³² marmornen Büsten auf Höhe beider Geschosse und vierzehn über den Fenstern

des ouvrages de serrurerie faitz et fournis pour le chateau de Vaux-le-Vicomte par Louis Hanicle, maistre serrurier à Paris, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe VI, S. 214.

29 Siehe auch B. Gady zu Cat. 82 in Ausst. Kat. Paris 2016, S. 220.

30 Jennifer Montagu stellt in diesem Zusammenhang treffend fest: »The legend of his [Le Bruns] artistic dictatorship is so pervasive that one has tended to regard as a sign of daring independence any departure from his drawings, whereas it would be more just to condemn as imaginative poverty the tame subservience with which some lesser sculptors followed his directions line for line. In the cases where they were free to do so, which is to say the vast majority of cases, sculptors [...] could and did improve upon their model.« Montagu 1976, S. 94.

31 Weitere aussagekräftige Dokumente zu an den Fassadengestaltungen beteiligten Künstlern liegen nicht vor. Eugène Grésy erwähnt – sich auf Fouquets Verteidigungsschrift berufend – im Kontext der Reliefs Nicolas Lemort, einen bretonischen Bildhauer, der unter Fouquets Gläubigern als »sculpteur de vacation« genannt wird. Vgl. Grésy 1861, S. 14. Lemort stirbt wenige Tage vor dem Fest am 17. August 1661. Der »vacation«-Zusatz deutet auf eine Anstellung zum Tagessatz hin, weshalb eine Beteiligung am bauplastischen Schmuck vermutet werden kann. Siehe auch Howald 2011, S. 85, Anm. 30.

32 An der Gartenfassade erscheinen von links nach rechts: männliche Büste im Profil (Inscription: DIVI IULI), männliche Büste im Profil (Inscription: SCIPIO), männliche Büste im Profil mit Schuppenpanzer und Helm (ohne Inscription), männliche Büste im Profil (Inscription: DIVUS AUGUSTUS PATER [PATRIAE]), weibliche Büste mit Kopf im Profil und mit einer entblößten Brust (Inscription: CLEOPATRA), männliche Büste im Profil (Inscription: ANIBAL). Übernommen von Brattig 1998, S. 78, Anm. 267.

1 Zum plastischen Schmuck der Vorhöfe und Fassaden



Abbildung 5. Schloss von Vaux-le-Vicomte, Ansicht der Gartenseite, um 1653–1661

angebrachten Flachreliefs; hinzu kommt eine Bekrönung mit acht Flammenvasen. Auf Höhe der ersten Etage sind über dem Eingang vier freistehende Skulpturen vor ionischen Pilastern und Rundbögen aufgestellt, deren Ausführung ebenfalls Michel Anguier zugeschrieben wurde, was indes mangels aussagekräftiger Quellen hypothetisch bleiben muss.³³ Die Attribute der Allegorien erlauben eine Benennung von Sapientia mit Buch und Lampe, Fidelitas mit Schlüssel und Hund sowie einer muskulösen Stärke mit auf einem Felsstück aufgestützter Hand und strengem Blick. Die Skulptur zwischen Weisheit und Treue hat ihr Attribut verloren und kann nicht mehr identifiziert werden. Ganz offenkundig wurden Tugenden verbildlicht, die auf Nicolas Fouquet zu beziehen sind und insbesondere mit Treue und Stärke in der Innendekoration entwickelte Themen aufgreifen, so wie auch die Attribute des Herkules in den beiden äußeren Flachreliefs hinter den Skulpturen.³⁴ Dargestellte Äpfel verweisen auf die Hesperiden und damit

³³ Basis dieser Zuschreibung war hauptsächlich der von Anguier vielfach verwendete *pietre de vernon*. Guillet de Saint-Georges erwähnt die Skulpturen in seiner Lebensbeschreibung von Anguier nicht. Im Inventar werden sie als »quatre figures de semblables pierre [...] de huit pieds ou environ« beschrieben und auf jeweils 500 livres geschätzt. Vgl. Estimation des bustes de Vaux, 1665, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 72.

³⁴ Zu den dargestellten Herkulesattributen zählen sich überkreuzende Keulen sowie ein Eber- und ein Löwenkopf in Anspielung auf zwei von Herkules' Taten: das Einfangen des Erymanthischen Eber und die Erlegung des Nemeischen Löwen.

auf eine Tat des Herkules, parallelisieren zudem deren in der Mythologie gerühmter Garten dezent mit jenem in Vaux-le-Vicomte. Auf dem mittleren Flachrelief werden, neben einer nicht vollendeten Inschrift, königliche Insignien neben Fouquets Heraldik platziert, um die Nähe des Ministers zum Königshaus zu unterstreichen.

Das Fronton zum Garten zeigt eine weibliche, geflügelte Allegorie, umgeben von hauptsächlich musischen Attributen und zwei heute leeren Schilden, die einst die Wappen von Fouquet und vermutlich Marie-Madeleine de Castille schmückten. Eine eventuelle konzeptuelle Beteiligung Le Bruns, wie an der Hoffassade der Fall, ist nicht nachzuweisen. Guillet de Saint-Georges nennt Thibault Poissant als ausführenden Künstler und bezeichnet die Allegorie als *Renommée*.³⁵ Diese Benennung wird anhand einer François Bourlier zugeschriebenen Zeichnung verständlich, die Teil des sogenannten *Album Perrier* ist und das Fronton in seiner ursprünglichen Gestaltung wiedergibt.³⁶ Vermutlich im 19. Jahrhundert stark überarbeitet, hat die Figur ihren in der Zeichnung erkennbaren Lorbeerkranz und haben die Schilde ihre Motive und einstigen Bekrönungen durch eine Marquiskrone verloren. Auch die heute dargestellten Attribute weiterer Künste sind in der Zeichnung nicht in derselben Form zu sehen.

Die skulpturale Ausstattung von Vorhöfen und Fassaden bewegt sich in Vaux-le-Vicomte im Rahmen des in der Zeit Üblichen. Von Hof- zu Gartenfassade zeigt sich eine leichte Verschiebung hin zu einer personalisierteren Thematik, die sich auf Fouquets Fähigkeiten als Staatsmann bezieht. In ähnlicher Form lässt sich dieses Phänomen an der Gartenfassade von Schloss Richelieu beobachten, deren Aussagegehalt sich im Verhältnis zur Hofseite in Richtung des Schlossbesitzers verschiebt.³⁷ Konkrete Vergleiche zeitgenössischer Bauplastik zu jener in Vaux-le-Vicomte erweisen sich generell ob der wenigen erhaltenen Schlossbauten als schwierig, zudem auch Stichwerke in ihrer Detailwiedergabe selten verlässlich sind. Betrachtet man beispielsweise den erhaltenen Fassadendekor von Schloss Maisons, zeigt sich eine ähnlich hohe Bedeutung der familiären Heraldik, angereichert mit militärischen Symbolen und Trophäen, die offenbar eine Abstammung der Familie Longueil aus der Noblesse d'épée suggerieren sollten.³⁸ Antikisierende Zitate werden in Maisons deutlicher für die politische Situierung

35 Vgl. Guillet de Saint-Georges 1854, S. 327.

36 Vgl. Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Album François Perrier, RF 1005, fol. 91r, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020112609> [26.7.2021]. Siehe auch B. Gady 2010, S. 499, Anm. 1398; zum *Album Perrier* vgl. Thuillier 1993, S. 20–21.

37 Vgl. Krufft 2009, S. 29–30.

38 Um die glaubhafte Unterstreichung einer alt-adeligen Abstammung bemühten sich die Longueils auch anderweitig: So wird ihre Herkunft in *Les Eloges de tous les Premiers Présidents du Parlement de Paris* von Jean-Baptiste de l'Hermite-Souliers 1645, also kurz vor Vollendung des Schlosses, als kriegerisches Rittergeschlecht, zurückgehend bis 1269 konstruiert, das erst 1518 den Waffendienst zugunsten der Präsidenschaft im Pariser Parlament aufgegeben habe. Vgl. Rath 2011 S. 102–103. Im Lobgedicht Abraham Ravauds zu Schloss Maisons finden sich ähnliche Ansätze. S. 120–121 in der vorliegenden Arbeit.

1 Zum plastischen Schmuck der Vorhöfe und Fassaden

Longueils nutzbar gemacht;³⁹ indes erscheint der plastische Fassadenschmuck in Maisons dezent und der Architektur eindeutiger untergeordnet, wodurch er an semantischer Bedeutung verliert. In Vaux-le-Vicomte entwickeln die großen figürlichen Reliefs und freiplastischen Figuren einen hohen Eigenwert und unterstreichen ostentativ das auf Fouquet zentrierte Programm. Ähnlich zu Vaux-le-Vicomte lehnen sich auch in Maisons die Fassaden an eine königliche Bildsprache an, insbesondere über die Orientierung an der Bauplastik der Lemercier-Fassade des Louvre, die wenige Jahre zuvor von denselben Künstlern unter Jacques Sarazin geschaffen worden war. Im Verhältnis zum Louvre zeigt sich jedoch in Maisons eine in Aufwand und Motivreichtum deutliche Reduzierung,⁴⁰ so dass das Zitieren einer königlichen Formensprache in erster Linie im Kontext der Schaffung eines dem König angemessenen Ortes verstanden werden muss. Deutet sich zwar in Vaux-le-Vicomte eine ähnliche Intention an, ist Fouquets heraldische Symbolik hier wesentlich bestimmender und es lassen sich keine auf den König bezogenen visuellen Bescheidenheitsgesten erkennen. Der bauplastische Schmuck kann insgesamt als wenig innovativ eingestuft werden, sondern folgt einem seit der Renaissance etablierten Kanon konventioneller Fassadengestaltung.⁴¹ Dennoch verdient der an den Fassaden bildkünstlerisch vermittelte Auftakt in Vaux-le-Vicomte der Hervorhebung, bewegte sich Fouquet schließlich bereits hier auf einem schmalen Grad des ihm angemessenen Decorum und favorisierte eine selbstbewusste Repräsentation, die an Richelieu erinnert.⁴² In der weiteren Ausstattung ist folglich eine Steigerung und Differenzierung der Fouquet glorifizierenden Bildsprache zu erwarten.

39 Es findet sich insgesamt vier Mal die Beschriftung SPQR, womit das von Longueil seit 1642 bekleidete Amt des Président à mortier im Pariser Parlament in die Nachfolge der römischen Senatoren gestellt wird. Vgl. Rath 2011, S. 103–104.

40 Vgl. ebd., S. 197.

41 Vgl. Prinz 1985, S. 322.

42 Zwar ist bspw. am Torbau von Schloss Richelieu die Macht des Königs durch eine Statue Ludwigs XIII. im Feldherrengewand verbildlicht, jedoch ist Richelieu selbst mit seinem Wappen präsent und kommuniziert seinen Anspruch auf die französische Seeherrschaft durch die im Obergeschoss des Torbaus platzierten Rostrasäulen. Vgl. Kruft 1989, S. 86.

2 DAS SKULPTURENPROGRAMM IM GARTEN

2.1 Französische Gärten und die Voraussetzungen ihrer Ausstattung

Der Stellenwert des Gartens in französischen Schlossanlagen um die Mitte des 17. Jahrhunderts ist kaum zu überschätzen. Bildliche Darstellungen und zeitgenössische Beschreibungen spiegeln seine hohe Bedeutung, erheben den Außenraum nicht selten zur hauptsächlichen Attraktion des Anwesens.⁴³ Richtungweisende Innovationen in der Gartengestaltung finden sich in der ersten Jahrhunderthälfte mehrheitlich im Umfeld der neuen Eliten,⁴⁴ wo kulturelle Konkurrenzverhältnisse und damit einhergehende Bemühungen um ein gegenseitiges Übertreffen zu neuen künstlerischen Impulsen führten. Henri Sauvals Aufzählung der in seinen Augen wichtigsten französischen Gärten seiner Zeit vermittelt die Vorliebe für möglichst spektakuläre und außenwirksame Effekte:

»A St Cloud, Ervart a trouvé le moyen d'avoir un jet-d'eau de quatre-vingt-dix pieds, avec l'étonnement de l'Art & de la Nature, qui jusqu'alors n'avoient pû élever l'eau plus haut que cinquante pieds.

Monnerot l'ainé à Sevres s'est joué de l'eau avec plus d'artifice que les Romains à Tivoli & à Frescati.

La Duchesse d'Aiguillon, & le Surintendant Fouquet, à Ruel & à Vaux, ont fait plus qu'eux.

Je laisse là Essonne ou Chantemesle, si celebre par tant de machines, dont l'inventif Hesselin s'étoit servi, & tout de même Courance, qu'arrosent & embellissent quantité de canaux & de jets d'eau.

Je laisse encore la Cascade de St Cloud, quoique ce soit la plus grande & la plus magnifique qui se voye: mais je ne saurois passer Liencourt, où l'eau se joue continuellement en cent differentes manieres, & où l'on admire un pré quarré de cent arpens, entouré de deux larges canaux, & de deux allées d'arbres à quatre rangs chacune.«⁴⁵

Sauvals Liste könnte um die Gartenanlagen insbesondere der Schlösser Wideville, Petitbourg, Maisons, Meudon, Fresnes, Berny, Richelieu, Limours und weitere ergänzt werden. In den Kreisen von Königshaus und Aristokratie findet man wegweisende Gärten in den ersten beiden Dritteln des 17. Jahrhunderts hingegen kaum: Größere

43 John Evelyn bspw. widmet den Gärten große Aufmerksamkeit, während die Gebäude vielfach nur geringes Interesse hervorrufen. Vgl. Evelyn 2015.

44 Siehe auch Weber 1985, S. 87–88.

45 Sauval 1724, Bd. III, S. 51.

2 Das Skulpturenprogramm im Garten

Anstrengungen diesbezüglich datieren mit den Gärten von Fontainebleau um die Mitte des 16. Jahrhunderts und jenen von Saint-Germain-en-Laye um die Jahrhundertwende.⁴⁶ Die Gärten in Saint-Germain-en-Laye wurden um die Jahrhundertmitte bereits wieder vernachlässigt und sogar dem teilweisen Verfall überlassen, und auch in anderen Residenzen beschränkte man sich auf punktuelle Erweiterungen, so wie beispielsweise im Jardin de la Reine in Fontainebleau durch André Le Nôtre.⁴⁷ Es scheint also, als besetzten die aufsteigenden Eliten mit ihren aufwendigen Gartengestaltungen ein vom Königshaus wenig verfolgtes Gebiet, was die Frage nach der Entwicklung eigener Repräsentationsmuster aufwirft.⁴⁸ Gärten eröffneten diverse Möglichkeiten von demonstrativem Konsum und der Generierung von Prestige, sei es über die Präsentation von Skulpturen, exotischen Bepflanzungen oder aufwendigen Wasseranlagen. Kommuniziert wurden sammlerische Erfolge sowie der Zugang zu technischem und botanischem Wissen, verbunden mit der Fähigkeit, solches umsetzen zu können. Es überrascht folglich nicht, dass der Garten zu einem Ort avancierte, in dem sich auf gesellschaftliche Distinktion zielende Strategien in besonderem Maße verdichteten.

Vaux-le-Vicomte bietet ein anschauliches Beispiel für die Bemühungen um eine herausragende und konkurrenzfähige Gartenausstattung. Gilt der von André Le Nôtre entworfene Garten (Abb. 6) heute als Meilenstein der französischen Gartengeschichte, erscheint er – man denke an die oben zitierte Aufzählung Sauvals – in der zeitgenössischen Wahrnehmung auf einer Stufe mit zahlreichen Gartenanlagen seiner Zeit. Die Ausstattung mit Skulpturen und Wasseranlagen soll daher im Folgenden nicht nur mit Blick auf ihre Funktion für Fouquets Repräsentation beschrieben, sondern auch im Kontext weiterer französischer Gärten der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts verortet werden. Eine solche Kontextualisierung steht in erster Linie vor der Herausforderung, zeitgenössische Gartenausstattungen zu rekonstruieren, die der Nachwelt nur wenige Spuren hinterlassen haben. Der Mangel an verwertbaren Quellen betrifft insbesondere die Gartenskulptur, die in Gartenplänen, Inventaren und zeitgenössischen Berichten kaum Berücksichtigung findet. Auch Abbildungen geben in vielen Fällen einen unvollständigen oder imaginierten Zustand wieder. Erschwerend hinzu kommt die Tatsache, dass Aufstellung und Zusammensetzung der Skulpturen variieren konnten, da sie vielerorts nicht nur Dekorationsobjekt, sondern zugleich Teil einer im Wandel begriffenen Kunstsammlung waren.⁴⁹ Die umfangreichen Quellen, die zum Garten von

46 Für einen Überblick über die gartenbaulichen Aktivitäten in Fontainebleau und Saint-Germain-en-Laye vgl. Weber 1985, S. 219–224, 258–262.

47 Vgl. Samoyault 1973/74, S. 87–92.

48 Einführend zur Frage nach aristokratischen und bürgerlichen Implikationen in der Gartenkunst vgl. Conan 2002a, S. 1–24.

49 Vermutlich auch aufgrund dieser Problematiken hat sich die kunsthistorische Forschung der Skulptur in französischen Gärten der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts bislang nur vereinzelt angenommen. Vgl. hierzu bereits Krause 1994, S. 42.

2.1 Französische Gärten und die Voraussetzungen ihrer Ausstattung



Abbildung 6. Schloss von Vaux-le-Vicomte, Garten, André Le Nôtre, um 1653–1661

Vaux-le-Vicomte vorliegen, stellen im Vergleich eine glückliche Ausnahme dar und lassen eine fast vollständige Rekonstruktion der Ausstattung zu.⁵⁰

Für das Verständnis französischer Gartenausstattungen des 17. Jahrhunderts ist es zunächst unerlässlich, den Blick nach Italien zu richten, wo insbesondere die römischen Kardinals- und Nepotenfamilien seit dem 16. Jahrhundert Maßstäbe gesetzt hatten. Treibende Kraft waren auch dort die Anstrengungen, die von neuen Eliten und altem Adel im Kampf um Einfluss und Öffentlichkeit mittels ihrer künstlerischen Repräsentation unternommen wurden. So spielten im frühen 17. Jahrhundert die systematische Erweiterung und Präsentation der Kunstsammlungen im Rivalitätsverhältnis insbesondere der Borghese, Farnese, Medici und Ludovisi eine entscheidende Rolle; die Sammlungsentwicklungen lassen sich oftmals in direkter Korrelation mit dem familiären Aufstieg beschreiben.⁵¹ Es waren insbesondere die Kollektionen antiker Skulpturen, die zu Ausbau und Festigung von sozialem Prestige genutzt wurden, wobei der Garten zu einem der wichtigsten Orte ihrer öffentlichkeitswirksamen Ausstellung avancierte. Um 1600 zeichnet sich in Italien in der Aufstellung antiker Skulpturen im Innen- und

⁵⁰ Für zusammenfassende Beschreibungen der Skulpturen im Garten von Vaux-le-Vicomte vgl. insbesondere Cordey 1924, S. 89–98; Weber 1985, S. 89–96; Bechter 1993a; Pérouse de Montclos 1997, S. 172–177; Schulze 1999, S. 29–37; Howald 2011, S. 132–137; Bordier 2013, S. 202–205; Terreaux 2015, S. 118–121. Bei Krause 1994 findet sich bereits eine Einordnung des Skulpturenprogramms in zeitgenössische Gartenausstattungen.

⁵¹ Vgl. Kalveram 2001, S. 261–262.

2 Das Skulpturenprogramm im Garten

Außenraum eine Tendenz zu einer ästhetisch-dekorativ motivierten Präsentation ab. Die gelehrte und antiquarisch orientierte Antikeninszenierung des 16. Jahrhunderts wurde von einer verstärkt unter formalen Kriterien erfolgenden Sammlungsaufstellung abgelöst, die nun auch von Künstlern entwickelt wurde.⁵²

In der Villa Borghese beispielsweise lässt sich in der ab 1616 erfolgenden Anordnung der antiken Skulpturen an den Fassaden des Casinos, in den Innenräumen und im Garten kein evidenter ikonographischer und programmatischer Zusammenhang erkennen. Vielmehr trat eine personalisierte inhaltliche Aussage hinter einer möglichst wirkungsvollen dekorativen Inszenierung der Sammlung und ihrer musealen Qualitäten zurück,⁵³ was indes nicht als Vernachlässigung der Selbstdarstellung des Villenbesitzers zu werten ist. Eine nicht zu unterschätzende Bedeutung ist neben der Herausstellung der Kunstkenner-schaft dem in Rom präsenten Geschichtshintergrund zuzuschreiben, wurden schließlich die Antiken auf römischem Boden präsentiert, wo ihnen zwangsläufig mehr Gewicht zukommen musste als der Gegenwartskunst. Über den Besitz von Antiken konnten die Kardinals- und Nepotenfamilien eine römische Verwurzelung und zugleich eine Positionierung zur Antike als Epoche im heilsgeschichtlichen Kontext formulieren.⁵⁴ Alt-aristokratische Familien betonten ihre ungebrochene familiäre Kontinuität insbesondere über auf eigenem Grund gefundene antike Objekte; die Aufsteiger hingegen, oftmals nicht ursprünglich aus Rom stammend, bemühten sich, über die umfassende Antikeninszenierung eine »Romanisierung im Dienst der Kirche [zu] vollziehen.«⁵⁵ In den römischen Villen ergab sich folglich allein durch den Bezug zum geographischen Aufstellungsort Rom eine Sinnaufladung und politisierende Interpretation, vor der eine weiterführende Programmatik in den Hintergrund trat und ohnehin mit den thematisch festgelegten Antiken schwierig herzustellen war. Die Villenbesitzer formulierten einen Anspruch auf legitime Nachfolge ihrer antiken Vorgänger, indem sie ihre Antikensammlungen präsentierten und ihre Anwesen in der Tradition antiker Villen stilisierten, ohne dafür eines kohärenten inhaltlichen Programms zu bedürfen.

Die Voraussetzungen in Frankreich waren ganz andere. Ohne Zweifel war es auch hier ein grundsätzlich angestrebter Idealzustand, Antiken nach dem Vorbild römischer Villengärten zu präsentieren, was jedoch für die Mehrheit der französischen Sammler schlicht nicht umsetzbar war.⁵⁶ Wie im Zuge der Betrachtungen von Nicolas Fouquets

52 Vgl. Reinhardt/Büchel 2001a, S. 392.

53 Vgl. Kalveram 2001, S. 267–268. Als weiteres Beispiel angeführt werden kann die Sammlung Farnese, die im 16. Jahrhundert unter Alessandro Farnese von Fulvio Orsini nach antiquarischem Interesse in Form von Studienobjekten präsentiert worden war. Der nachfolgende Odoardo Farnese ließ sie um 1600 neu ordnen, vermutlich durch Annibale Carracci. Gleiches gilt für die Aufstellung der Antiken in der Villa Ludovisi, für die vermutlich Domenichino verantwortlich zeichnete. Vgl. ebd., S. 270–271.

54 Vgl. Reinhardt/Büchel 2001a, S. 388–393.

55 Ebd., S. 393.

56 Vgl. Krause 1994, S. 43; Schnapper 1994, S. 40–41.

2.1 Französische Gärten und die Voraussetzungen ihrer Ausstattung

Ankaufspolitik bereits deutlich wurde, verlangte der Zugang zu echten Antiken, ihr Erwerb und ihre Ausfuhr aus Italien, nicht nur enorme finanzielle Mittel, sondern scheiterte ebenso an diplomatischen Hürden und fehlenden Kontakten. Die mühsam und nur vereinzelt erworbenen antiken Stücke wurden in Frankreich hauptsächlich im Innenraum präsentiert. Auch Fouquets Bruder machte auf der Suche nach passenden Statuen in Rom zuerst bei den für den Außenraum gedachten Skulpturen qualitative Abstriche, sobald er der Schwierigkeiten des italienischen Kunstmarktes gewahr wurde.⁵⁷ Das Problem des erschwerten Zugangs zu echten Antiken war nicht neu und bereits im 16. Jahrhundert selbst dem französischen König Franz I. begegnet, der aus der Not eine Tugend machte und das Defizit der Kopie in ihr Gegenteil verkehrte, wie die umfassende Reproduktionskampagne der wichtigsten Antiken des Belvedere in Bronze durch Francesco Primaticcio ab 1540 veranschaulicht.⁵⁸

Eine Gartengestaltung mit formal passenden Antiken, die möglichst auch thematisch eine zumindest lose Verbindung zeigten, blieb im 17. Jahrhundert in Frankreich ein quasi unerreichbares Ideal. Einzig Richelieu konnte, dank seiner mächtigen Position als Kardinal und Premier ministre, den italienischen Gärten mit seiner Skulpturenaufstellung in Schloss Richelieu auf Augenhöhe begegnen: Mehr als 250 Skulpturen seiner insgesamt um die 400 Objekte umfassenden Sammlung wurden dort präsentiert.⁵⁹ Richelieu nutzte seine diplomatischen Verbindungen und Kontakte in die höchsten römischen Kreise und brachte 122 antike Skulpturen in seinen Besitz, die im März 1633 in einer Lieferung von Rom auf den Weg in sein ein Jahr zuvor vollendetes Schloss gingen.⁶⁰ Die Mehrzahl der wertvollen Antiken wurde ab 1635 im Außenraum platziert, während für die Innenräume kleinere Statuen vorgesehen waren und den Gemäldesammlungen größeres Gewicht eingeräumt wurde. Die Skulpturenaufstellung konzentrierte sich auf Fassaden und Garten, wo insgesamt 177 Objekte verteilt wurden.⁶¹ Thematisch zeigte sich zwar insbesondere bei den modernen Skulpturen ein Bezug zum Garten, so über zahlreiche Naturgottheiten, aber eine inhaltliche Kohärenz oder ein Gesamtprogramm sind auch hier nicht feststellbar.⁶² Vielmehr müssen allein die Menge der Skulpturen und der große Anteil an Antiken in Verbindung mit bedeutenden zeitgenössischen Werken in der Zeit in Frankreich als einzigartig gelten. Die Sammlung kommunizierte

57 Siehe auch S. 64 in der vorliegenden Arbeit.

58 Mit den Bronzekopien entstanden autonome Kunstwerke, die in einen Paragone mit den antiken Originalen traten, sie gar übertreffen konnten und die (auch auf politischer Ebene präsente) Konkurrenz mit Rom transportierten. Zudem ermöglichte die gezielte Auswahl der reproduzierten Stücke eine Anpassung an das in Fontainebleau bereits präsente ikonographische Programm. Vgl. Tauber 2009a, S. 207–208. Zu Kopien nach antiken Skulpturen vgl. auch Schnapper 1994, S. 41–42.

59 Vgl. Martinez 2011, S. 95.

60 Im Einzelnen handelte es sich um 60 Statuen und 62 Köpfe oder Büsten. Vgl. Martinez 2011, S. 96.

61 Insgesamt 45 Skulpturen wurden im Außenraum aufgestellt, 132 an den Fassaden und 75 im Innenraum. Vgl. ebd., S. 105–107.

62 Vgl. Krause 1994, S. 42–43.

Richelieus Macht, seinen Kunstsinn und seinen Anspruch auf eine herausgehobene gesellschaftliche Stellung. Fouquet dürfte Richelieu nicht nur auf politischer, sondern auch auf kunstpolitischer Ebene nachgeeifert haben – von dessen Skulpturenbesitz war er indes sowohl in der Zahl der Objekte als auch dem Anteil der Antiken weit entfernt.

2.2 Aufstellung und Programmatik der Skulpturen im Garten von Vaux-le-Vicomte

Der von André Le Nôtre konzipierte Garten in Vaux-le-Vicomte wurde von der Forschung bereits mit umfassender Aufmerksamkeit bedacht.⁶³ Seine wesentlichen Gestaltungselemente waren schon aus der ersten Jahrhunderthälfte bekannt; neu war indes ihre Kombinierung zu einer flächigen Komposition, verbunden mit einem bis dato unbekanntem und minutiös durchdachten Spiel mit Blickachsen, unerwarteten Perspektiven und optischen Effekten. Le Nôtre dachte den Garten als einen dynamischen Erlebnisraum, dessen Wahrnehmung mit der Bewegung der Besucher*innen einer steten Veränderung unterworfen war. Dabei fungierte eine die Vorhöfe, Gebäude und den Garten verbindende Hauptachse zugleich als Spiegelachse für die symmetrische Anordnung von Parterres, Brunnenanlagen und Baumgruppen. Bis zum Endpunkt der Anlage, den eine (zu Fouquets Zeiten nicht mehr aufgestellte) Kopie des Herkules Farnese markieren sollte, schneiden insgesamt vier Querachsen die Hauptachse⁶⁴ und grenzen so drei größere Areale voneinander ab, an die wiederum kleinere Parterrezonen anschließen. Die natürlichen Niveauunterschiede integrierend, ließ Le Nôtre das Gelände in mehreren Ebenen etwa 20 Meter bis zum Grand Canal abfallen und dahinter wieder ansteigen. Vom Grand Salon aus lässt sich der Garten in seiner Gesamtheit überblicken und erscheint als offener Raum, in dem der schweifende Blick nicht durch dominierende architektonische oder skulpturale Elemente gebrochen wird.

Le Nôtres Gestaltung ist das Ergebnis präziser Berechnungen von Größenverhältnissen, Sehlinien und optischen Effekten. Wissenschaftliche Erkenntnisse zu optischen Phänomenen waren in der Gartengestaltung zwar noch nicht umfassend zur Anwendung gekommen, wurden aber bereits seit dem 16. Jahrhundert für die Entwicklung von Befestigungsanlagen einbezogen. Grundsätzlich ging es um einen freien und unverstellten Überblick seitens der Verteidiger, dem ein getäuschter Blick des sich nähernden

63 Vgl. insbesondere Hazlehurst 1980, S. 17–45; Weber 1985, S. 89–96; Bechter 1993a; Bechter 1993b; Schulze 1999, S. 14–28; Brix 2005; Howald 2011, S. 125–136; Moulin 2014b. Aus dem 17. Jahrhundert haben sich zahlreiche bildliche Quellen erhalten, im Einzelnen genannt bei Weber 1985, S. 267, und Schulze 1999, S. 15.

64 Weber unterstreicht die Integration des Schlossgebäudes in die Gartenanlage und stellt bezüglich der Verzahnung von Innen- und Außenraum fest, dass die Enfilade zur Gartenseite »in gewissem Sinne als erste Querachse bezeichnet werden kann.« Weber 1985, S. 89.

2.2 Aufstellung und Programmatik der Skulpturen im Garten von Vaux-le-Vicomte

Feindes gegenüberstand, der über den Aufbau der Anlage im Unklaren gelassen werden sollte. Überführt in eine spielerische Form nutzte Le Nôtre ähnliche Mittel und täuschte die Besucher*innen über Entfernungen, Dimensionen und dem Blick zunächst verborgene Elemente. Daraus ergaben sich stetig neue Überraschungsmomente und eine auf das Staunen und die sinnliche Überwältigung zielende Raumkonzeption.⁶⁵

Dass der skulpturalen Ausstattung des Gartens ein hoher Stellenwert eingeräumt wurde, verrät bereits der frühe und ambitionierte Auftrag Fouquets an seinen Bruder, antike Skulpturen in Italien zu erwerben – ein Plan, der angesichts der erschwerenden Bedingungen des italienischen Kunstmarkts aufgegeben oder verschoben worden zu sein scheint. Stattdessen gingen ausnahmslos alle 1661 im Garten von Vaux-le-Vicomte aufgestellten Skulpturen aus Aufträgen an zeitgenössische französische, mehrheitlich etablierte Künstler hervor: Michel Anguier und Mathieu Lespagnandelle waren bereits in Saint-Mandé beschäftigt worden; Pierre Puget arbeitete Ende der 1650er Jahre für den Fouquet nahestehenden Financier Claude Girardin, der eventuell als Vermittler fungierte.⁶⁶ Aufträge erhielten zudem Nicolas Poussin sowie die unbekannteren Skulpteure Thibault Poissant und Jean Blanchard. In den erhaltenen Mémoires und Devis der Skulpteure erscheinen die Namen von sowohl Le Nôtre als auch Le Brun, zudem jene von Fouquets Arzt Jean Pecquet und dem Verwalter von Vaux-le-Vicomte, Bénigne Courtois. Die genaue Verteilung der Verantwortlichkeiten bleibt hypothetisch.

Steht Le Bruns punktuelle Intervention in die Gartenausstattung aufgrund erhaltener Vorzeichnungen außer Frage, spricht vieles für eine tragende Rolle Le Nôtres in der Konzeption des Ensembles, so insbesondere die enge Bindung der Skulpturen an die Gartenarchitektur, unter Vermeidung einer Brechung der Sichtachsen.⁶⁷ Die Skulpturen konzentrierten sich um die Brunnenanlagen und die Hauptachse, deren Spiegel-funktion auf die Anordnung der Figuren in den Parterres übertragen wurde. Dennoch sollte die nach Fouquets Sturz dokumentierte Aufstellung nicht überbewertet werden, ist schließlich grundsätzlich von einem provisorischen und dynamischen Charakter der Sammlung auszugehen. Zumindest das Programm der freistehenden Skulpturen hätte mit der Zeit vermutlich Veränderungen und Erweiterungen erfahren. Trotzdem verleitet die ausschließliche Entscheidung für Auftragsarbeiten zu der Vermutung, es sei im Garten von Vaux-le-Vicomte um ikonographische Kohärenz und tiefere Sinnaufladung

65 Vgl. Baier/Reinisch 2006, S. 51–55.

66 Puget wurde von Girardin in den späten 1650er Jahren im Kontext von dessen ambitionierter Errichtung eines Landsitzes in Le Vaudreuil beschäftigt, ebenso wie auch Le Vau und Le Nôtre. 1660 schuf Puget einen Herkules als Bezwinger der Hydra und eine Gruppe von Ceres und Janus, die am Eingang des Anwesens aufgestellt wurden. Vermutlich im Juli desselben Jahres begann er für Fouquet zu arbeiten. Girardin musste seine weiteren Baupläne im Zuge von Fouquets Sturz aufgeben. Vgl. Herding 1970, S. 46–50.

67 Vgl. Moulin 2014a, S. 302–303. Moulin sieht unterschiedliche konzeptionelle Ansätze bei Le Nôtre, der die Skulptur seiner Gartenarchitektur angepasst, und Le Brun, der der Skulptur mehr Raum und ikonographische Bedeutung eingeräumt habe.

2 Das Skulpturenprogramm im Garten

gegangen. Schließlich eröffnete eine gezielte Auftragsvergabe die Möglichkeit, ikonographische Zusammenhänge im Sinne des Auftraggebers zu schaffen.

Diese Vermutung bestätigt sich indes nicht: Ein näherer Blick auf das Ensemble verrät weder ein einheitliches Programm noch aussagekräftige Verbindungen der Skulpturen untereinander. Vielmehr lässt sich ein vielfältiges Verweissystem beschreiben, das auf mehreren Ebenen über Themen, Autorschaft und Material funktionierte und verschiedene Bezüge zu Auftraggeber und Aufstellungsort herstellte. Ähnlich der Fassadenskulptur zielte auch die Gartenausstattung auf eine Antikisierung und Idealisierung des Ortes sowie eine panegyrische Huldigung des Schlossbesitzers, der als umsichtiger Staatsdiener und Kunstkenner charakterisiert werden sollte.

Auf der Terrasse zur Gartenseite wurden vor dem Schlossgebäude zwei große Steinplastiken von Michel Anguier⁶⁸ platziert, die mit Justitia (Abb. 7) und Clementia⁶⁹ vermutlich konkret auf Fouquets Funktionen als Procureur général im Pariser Parlament sowie auf seine Führungsqualitäten anspielen sollten.⁷⁰ Zugleich verbildlichten sie typische Herrschertugenden, wie sie neben Virtus und Pietas vielfach Teil von profanen Repräsentationsprogrammen waren.⁷¹

In der ersten Gartenebene befanden sich ansonsten mehrheitlich Skulpturen, die sich in eine idealisierte Vorstellung des ländlichen Anwesens in Anlehnung an die Tradition des *locus amoenus* einfügen. Um die Brunnen in unmittelbarer Schlossnähe und an den Aufgängen zur Gerbe d'eau standen zahlreiche Hermen,⁷² die einen

68 Das Inventar von 1665 schätzt die Figuren auf je 1.000 livres und präzisiert ihr Material, den von Anguier mit Vorliebe verwendeten *pierre de vernon*. Vgl. Estimation des bustes de Vaux, 1665, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 71–72. Siehe auch *Mémoire de Michel Anguier portant énumération de travaux exécutés par lui pour Fouquet et qui n'ont pas encore été payés* [1660], Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe VIII.I, S. 221. Guillet de Saint-Georges 1854, S. 440, erwähnt eine »figure de la Clémence et une de la Justice, avec leurs hiéroglyphes, chacune de sept pieds et demi.«

69 Clementia ist mit ihren typischen Attributen Patera, Zepter und einem Löwen dargestellt; Justitia wird von einem Putto mit verbundenen Augen und einer Waage begleitet, hat zudem das seltene Attribut des Vogel Strauß erhalten, was Pérouse de Montclos 1997 an der Identifizierung der Figur zweifeln ließ (S. 173). Tatsächlich ist das Motiv selten, doch bereits seit der Antike bekannt und über einige prominente Beispiele überliefert, so bspw. über eine Skulptur am Grabmal Hadrians VI. in Santa Maria dell'Anima in Rom (1523–1529) oder einer Darstellung von Raffael und Giulio Romano in der Sala di Costantino im Vatikan (1519–1524). Auch auf antiken Medaillen ist das Motiv zu finden. Vgl. Tervarent 1997, S. 57. Inhaltliche Deutungen des Strauß als Justitia-Attribut bleiben vage. Vgl. die Deutungsvorschläge bei Kissel 1984, S. 117–118.

70 Vgl. Cordey 1924, S. 55.

71 Vgl. Damm 2000, S. 19. Zu Justitia in politischem Kontext vgl. auch Pleister/Schild 1988, S. 130–148.

72 Auf je 120 livres wurden zehn Hermen geschätzt, platziert »dans le bois à la main droicte du chasteau« (vier Hermen) sowie »au grand auvalle du bois a la gauche« (sechs Hermen). »[...] [A] la descente dudit bois« standen zwei Doppelhermen für je 200 livres. Vgl. Estimation des bustes de Vaux, 1665, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 69. Die Autorschaft der Hermen ist nicht nachgewiesen. Zu denken wäre an Thibault Poissant, von dem die Hermen an der Grotte stammen und der sieben Hermen für den Jardin du Roi in Fontainebleau schuf, dessen Umgestaltungen 1661–1664 vermutlich von Le Nôtre geleitet wurden. Vgl. Weber 1985, S. 221.

2.2 Aufstellung und Programmatik der Skulpturen im Garten von Vaux-le-Vicomte



Abbildung 7. Garten von Vaux-le-Vicomte, Justitia, Michel Anguier, um 1658–1660, Stein

üblichen und in den Inventaren nicht näher beschriebenen Götterkanon abbildeten, ohne dass ein tieferer Sinngehalt vermutet werden muss. Einem ähnlichen Repertoire verbreiteter Gartenmotivik sind auch die Sphinx zuzuordnen, die an der von der Terrasse in die Gartenebene hinunterführenden Treppe und an der Grille d'eau aufgestellt wurden.⁷³ Aus antiken Villen- und Tempeldekorationen war die Sphinx umfassend in die Gärten der frühen Neuzeit übernommen worden, wo sie meist – wie auch in Vaux-le-Vicomte – Wege oder Eingänge flankierte.⁷⁴ Zahlreiche italienische und französische Beispiele ließen sich benennen, darunter die Sphinx in den Gärten der Villa Borghese oder im Schloss von Fontainebleau.⁷⁵ Mehrere Skulpturen von Michel Anguier greifen zudem Themen von Fruchtbarkeit und Jagd auf, so eine auf 150 livres geschätzte Flora im Demi-lune⁷⁶ sowie zwei Tierskulpturen mit Hunden

⁷³ Alle vier genannten Sphinxen wurden auf jeweils 200 livres geschätzt. Vgl. Estimation des bustes de Vaux, 1665, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 70, 72.

⁷⁴ Eine allegorische Interpretation der Sphinx ist mit Vorsicht zu sehen. Howald 2011, S. 132, sieht in ihnen Hüterinnen des Schlosses und einen Verweis auf Diskretion. Sie beruft sich hierbei auf die französische Baudouin-Ausgabe von Ripas *Iconologia*, in der die Sphinx im Zusammenhang mit der Devise von Augustus als Zeichen für das *secret* beschrieben wird. Die Deutungen der Sphinx in den emblematischen Handbüchern des 16. und 17. Jahrhunderts waren indes sehr variantenreich, so dass ihre Interpretation in Vaux-le-Vicomte vage bleiben muss, was durchaus so intendiert gewesen sein mag.

⁷⁵ Vgl. Tauber 2009a, S. 204.

⁷⁶ Vgl. Estimation des bustes de Vaux, 1665, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 69.

2.2 Aufstellung und Programmatik der Skulpturen im Garten von Vaux-le-Vicomte

Herkulesfiguren, entsprechend der hohen Präsenz der Herkules-Ikonographie in Vaux-le-Vicomte. Betont wurde zudem erneut die Tradition antiker und italienischer Villengärten, die sich in einem Rekurs von Poussin auf die antiken Hermen der Villa Ludovisi und die Grazien aus der Sammlung Borghese vermittelt.⁸⁵ Insbesondere in Frisuren und Kleidung wird die Bemühung des Künstlers um eine Antikisierung der Skulpturen offensichtlich.

Allein die Tatsache, Poussin für einen Auftrag gewonnen zu haben, fügte den Hermen zudem eine wichtige Verweisfunktion auf Fouquets Kunstkennerchaft und seine Erfolge als Sammler hinzu.⁸⁶ Poussin war in den 1650er Jahren in Frankreich bereits eine Legende und als wohl einziger französischer Künstler in der zeitgenössischen Wahrnehmung auf eine Stufe mit den italienischen Meistern gerückt. Es verwundert folglich kaum, dass die von ihm entworfenen Hermen entlang der Hauptachse als einziges figürliches Element die zweite Gartenebene dominierten – weder aufwendige Parterreanlagen oder Brunnen noch andere Skulpturen zerstreuten den Blick. Der Auftrag an Poussin verdeutlicht den Versuch, Vaux-le-Vicomte als Ort der Sammlungspräsentation zu inszenieren und das Prestige, mangels echter Antiken, über namhafte zeitgenössische Künstler herzustellen.

Eine ähnliche Verweisfunktion auf Fouquet als Sammler erfüllte auch eine von Michel Anguier geschaffene Kopie nach einer *Geometrie* von Giovanni da Bologna, die im Carré rechts der zentralen Achse stand und auf beachtliche 1.000 livres geschätzt wurde.⁸⁷ Ein thematischer Zusammenhang zum Aufstellungsort lässt sich kaum erkennen;⁸⁸ entscheidend scheint vielmehr der über die Kopie transportierte Name Bolognas gewesen zu sein, der auf Fouquets Kunstverständnis verweisen konnte. Tatsächlich

www.photo.rmn.fr/archive/17-502171-2C6NU0ATLGU_N.html [28.7.2021]; MR 1984, <https://www.photo.rmn.fr/archive/17-502970-2C6NU0ATLA8DV.html> [28.7.2021]; MR 1974, <https://www.photo.rmn.fr/archive/17-615259-2C6NU0A91UK42.html> [28.7.2021]; MR 1933, <https://www.photo.rmn.fr/archive/17-502963-2C6NU0ATLAQP3.html> [28.7.2021]; MR 2000, https://www.photo.rmn.fr/archive/17-502174-2C6NU0ATLG3_C.html [28.7.2021].

85 Vgl. Krause 1994, S. 48.

86 Vgl. ebd., S. 50. Eine mit zwei Füllhörnern dargestellte Figur (teils als Liberalitas, teils als Nymphe Adrastée interpretiert, Collections du Château de Versailles, INV MR 1975, <https://www.photo.rmn.fr/archive/17-502966-2C6NU0ATLA21T.html> [28.10.2021]) könnte neben dem Verweis auf die Fruchtbarkeit des Gartens zusätzlich eine Anspielung auf Fouquets Generosität beinhalten, da ihr kleineres Füllhorn von Münzen überquillt. Vgl. ebd., S. 46–47; Kerspern 1996, S. 278.

87 Vgl. Estimation des bustes de Vaux, 1665, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 70. 1666 wird im Procès-verbal von Sainte-Hélène empfohlen, die Skulptur zu ihrem Schutz an einen geschlossenen Ort zu bringen. Vgl. Procès verbal fait a Vaux par M. de Sainte Hélène 1666, Arch. nat., O¹ 1964, n. p., Ansicht 3. Girardon erwähnt von den Gartenskulpturen in seiner Schätzung einzig die Geometrie, deren Wert er mit 1.300 livres angibt und eine Skizze hinzufügt. Vgl. Mémoire des figures qui sont à Vaux, 1687, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 73. Guillet de Saint-Georges erwähnt das Werk in seiner Lebensbeschreibung von Anguier nicht.

88 Denkbar, wenn auch sehr hypothetisch, wäre eine Anspielung auf die geometrischen beziehungsweise im weiteren Sinne mathematischen Gesetze, die der Gartengestaltung zu Grunde lagen.

handelt es sich bei der Skulptur um eines der wenigen vor 1661 in Frankreich nachzuweisenden Beispiele für eine Kopie nach einem Werk aus dem Cinquecento.⁸⁹ Dies erstaunt insofern, als bekannte Werke durch die Italienreisen französischer Künstler, Stichwerke, Modelle oder Arbeitsaufenthalte italienischer Künstler in Frankreich vermittelt wurden; in Genres und Techniken zeigte sich der Einfluss des Kunsttransfers umfassend.⁹⁰ Das dennoch geringe Interesse an Kopien nach dem italienischen Cinquecento ist in erster Linie auf eine dominierende Antikenrezeption zurückzuführen, ebenso wie auf die zunehmende Bedeutung zeitgenössischer italienischer oder in Italien arbeitender Bildhauer, wie Gian Lorenzo Bernini oder François Duquesnoy. Mit dem Auftrag für eine Giovanni-da-Bologna-Kopie entschied Fouquet zugunsten eines Bildhauers, der von einem großen Bekanntheitsgrad in Frankreich profitierte.⁹¹ Sein Werk hatte hauptsächlich über kleinere Bronzen weite Verbreitung erfahren und fand sich mehrheitlich in den Sammlungen des Königs und Richelieus, aber ebenso bei einem bürgerlichen Louis Hesselin.⁹² Zu einer Demonstration eines exquisiten Kunstgeschmacks war Giovanni da Bologna also zweifellos geeignet.

Jenseits des Grand Canal dominiert die Grotte (Abb. 8), generell ein Höhepunkt in den Gartenarchitekturen des 17. Jahrhunderts. In Vaux-le-Vicomte erscheint sie zwischen zwei Treppenaufgängen als geradlinige, mit rustiziertem Mauerwerk gestaltete Wand mit sieben Rundnischen, in denen sich Brunnen in Form von imitierten Naturfelsen befinden, untergliedert von acht als Hermen gestalteten Pfeilern. An den beiden äußeren Enden der Grotte ist in einer großen Nische je ein Flussgott platziert, der von imitierten Tropfsteinen gerahmt wird. Die Gestaltung der Grotte tradiert ein insbesondere seit dem 16. Jahrhundert in Italien und Frankreich weit verbreitetes Formenrepertoire antiken Ursprungs, das auf eine Visualisierung des Spannungsverhältnisses von Kunst und Natur zielte.⁹³ In Vaux-le-Vicomte ist der Wettstreit zugunsten der Kunst entschieden: Die naturbelassenen Felsen in den Nischen kontrastieren mit ihrer strengen architektonischen Einfassung, erscheinen nur noch als ein natürliches Fragment, das erfolgreich in die Gartenarchitektur integriert wurde.

Ursprünglich waren die Felsen mit 36 wasserspeienden Tierfiguren geschmückt, ausgeführt von dem heute weitgehend unbekanntem Jean Blanchard⁹⁴ und von La Fontaine

89 Vgl. Boudon-Machuel 2010, S. 104.

90 Vgl. ebd., S. 102–104.

91 Vgl. ebd., S. 103.

92 Vgl. Weil-Curiel 2001, S. 417–418.

93 Vorbilder für den Typus der mit einem Brunnen ausgestatteten Grottennische lassen sich bereits in der antiken Villenarchitektur nachweisen und wurden in der Renaissance wieder beliebt. Vgl. Hanke 2008, S. 50–51. Zur Grotte in Vaux-le-Vicomte und ihren Vorläufern vgl. auch Weber 1985, S. 92–93.

94 Ein auf den 14. Januar 1659 datiertes Dokument bestätigt eine Zahlung von Le Nôtre an Blanchard von 6.000 livres für einen Flussgott sowie von weiteren 1.000 livres für 30 Tiere der Nischendekoration und weitere Arbeiten. Vgl. Requête de l'accusateur Talon, fonds d'archives d'Ormesson, Arch. nat., 144 AP 68, 156 Mi 18, fol. 84v, zit. nach Moureyre/Garnier 2017, Abschnitt 79, Anm. 57. Moulin verweist auf

2.2 Aufstellung und Programmatik der Skulpturen im Garten von Vaux-le-Vicomte



Abbildung 8. Garten von Vaux-le-Vicomte, Grotte, um 1653–1661

in seiner Beschreibung evoziert.⁹⁵ Als typisches Element wurde für die Grotte zudem das Motiv der Hermen aufgenommen, sicherlich auch aufgrund einer überlieferten Verbindung mit dem Wasser und ihrer oft begrenzenden Funktion, hier als Markierung der Grenze zum Erdinneren. Zudem konnte gerade die Herme als halb architektonische, halb organische Gestalt die Verbindung von Kunst und Natur veranschaulichen.⁹⁶ Ausführender Künstler war vermutlich Thibault Poissant, der für Fouquet, so Guillet de Saint-Georges, »les modèles de stuc pour faire huit Termes de grès qui ont chacun vingt pieds de hauteur«⁹⁷ angefertigt habe. Poissant gestaltete acht bärtige männliche Figuren mit individualisiertem Ausdruck und variierenden Kopfhaltungen,⁹⁸ die dem Bereich der Kunst oder gezähmten Natur zuzuordnen sind – ihre Körper werden von

eine Erwähnung der Figuren in den »liasses de justice du bailliage de Vaux et de la prévôté de Maincy« (Archiv in Vaux-le-Vicomte) anlässlich des Diebstahls von sechzehn von ihnen. Vgl. Moulin 2014a, S. 307, Anm. 53. Siehe auch Bordier 2013, S. 205. A.-N. Dézallier d'Argenville beschreibt die Tiere noch 1755 vor Ort. Vgl. A.-N. Dézallier d'Argenville 1755, S. 214; ebenso in den Editionen von 1762 (S. 243), 1768 (S. 265) und 1779 (S. 263). Ob Dézalliers sämtliche Beschreibungen auf eine Besichtigung vor Ort zurückgehen, lässt sich indes nicht abschließend beurteilen.

95 Vgl. La Fontaine 1967, S. 208.

96 Vgl. Hanke 2008, S. 63–64.

97 Guillet de Saint-Georges 1854, S. 327.

98 Siehe auch Moureyre/Garnier 2017, Abschnitt 67.

der Rustizierung des Mauerwerks geradezu einverleibt. Eine solche Rustizierung war bei Grotten auch aufgrund des sprichwörtlich »rustikalen« Anstrichs beliebt.⁹⁹ Ohne Zweifel stand in Vaux-le-Vicomte die wirkmächtige *Grotte des Pins* in Fontainebleau Modell, wo die Figuren zwischen den Grotteingängen ebenfalls als im Stein Gefangene erscheinen und noch umfassender hinter der Architektur verschwinden.

Zum Grottendekor zählen auch die in den seitlichen Nischen platzierten Flussgötter Anqueuil und Tiber,¹⁰⁰ ausgeführt von dem erwähnten Blanchard sowie von Mathieu Lespagnandelle.¹⁰¹ Ihre Gestaltung folgt einer üblichen Darstellungstradition, wie sie insbesondere von den Anfang des 16. Jahrhunderts gefundenen römischen Antiken Nil und Tiber abgeleitet wurde.¹⁰² In Vaux-le-Vicomte ist der Tiber dem lokalen Flusslauf Anqueuil (Abb. 9) gegenübergestellt. Letzterer stützt sich auf eine Urne und hält ein mit einem Eichhörnchen geschmücktes Gefäß in seiner rechten Hand. Begleitet wird die 1883 bis 1888 stark restaurierte Figur¹⁰³ von einem auf einem Delphin sitzenden und mit Meerestieren spielenden Putto. Sein Pendant, der Tiber, lagert in melancholischer Pose mit aufgestütztem Kopf, ein überbordendes Füllhorn mit zwei mit einer Muschel spielenden Putten zu seiner Seite. Das Formenrepertoire erweist sich als konventionell. Zudem wurden den Figuren keine spezifischeren Attribute beigegeben, was zwangsläufig zu einer gewissen Beliebigkeit führte. Im Gegensatz zu seinem antiken Vorbild hat der Tiber in Vaux-le-Vicomte seine Romulus-und-Remus-Gruppe verloren¹⁰⁴ und auch der Anqueuil besitzt bis auf das aus der Distanz schwer erkennbare Eichhörnchen

99 Vgl. Hanke 2008, S. 67.

100 Aufgrund ihrer Verbindung zum Element Wasser und als Symbol für Fruchtbarkeit waren Flussgötter in Grottenausstattungen äußerst beliebt. Zu ihrer Popularität trugen außerdem die im 16. Jahrhundert in Rom gefundenen antiken Flußgottskulpturen bei. Vgl. Hanke 2008, S. 131–133.

101 Jean Blanchard schuf den Anqueuil, der nach seinem Tod 1661 von Lespagnandelle vollendet wurde. Letzterer realisierte auch den zweiten Flußgott (Tiber). Vgl. *Mémoire des ouvrage dont je n'ay de marchés que verbalement* [30. September 1662], Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe IX. I, S. 223, sowie *Mémoire des ouvrage de sculpture quy convienne estre faicte au grotte de Monsaigneur le procureur generale en son chateau de Vaux par moy Lespagnandelle, maistre sculleur* [16. April 1659], Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe IX. II, S. 224; zu Blanchards Vertrag mit Le Nôtre siehe Moureyre/Garnier 2017, Abschnitt 71.

102 Vgl. Pérouse de Montclos 1997, S. 120. Die beiden Skulpturen wurden 1512 und 1513 in Rom gefunden, zunächst im Hof des vatikanischen Belvedere vermutlich als Brunnenfiguren, anschließend nach einem Entwurf Michelangelos paarweise vor dem Kapitol aufgestellt und über Stiche und Zeichnungen verbreitet. Vgl. Lazzaro 2011, S. 71–73.

103 Georges Hébert erneuerte die verfallene Skulptur im Zuge der Restaurierung des Gartens unter Alfred Sommier. Vgl. Moureyre/Garnier 2017, Abschnitt 71.

104 Es ist in Betracht zu ziehen, dass die Figuren unvollendet geblieben sind, denn zumindest den Tiber plante Lespagnandelle »aveq sa louve et ses enfans«, wie aus seinem *Mémoire* von 1659 hervorgeht. Dort wird indes eine Realisierung innerhalb von sechs Monaten vorgesehen, so dass überraschen würde, wenn die Figuren noch 1661 unvollendet gewesen wären. Vgl. *Mémoire des ouvrage de sculpture quy convienne estre faicte au grotte de Monsaigneur le procureur generale en son chateau de Vaux par moy Lespagnandelle, maistre sculleur* [16. April 1659], Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe IX. II, S. 224.

2.2 Aufstellung und Programmatik der Skulpturen im Garten von Vaux-le-Vicomte



Abbildung 9. Garten von Vaux-le-Vicomte, Flußgott Anqueuil in einer Grottennische, Jean Blanchard und Mathieu Lespagnandelle, 1659–1661, Stein aus Saint-Leu

auf seinem Gefäß keinen weiteren charakteristischen Hinweis auf seine Identität als regionaler Flusslauf. Bereits Madeleine de Scudéry benennt indes die beiden Figuren und erklärt die melancholische Haltung des Tibers mit dessen Trauer über seine gegenüber dem Anqueuil eingebüßte Vorrangstellung.¹⁰⁵ Es geht folglich um einen Wettstreit mit Italien, wie er auch in der Innendekoration und den literarischen Verarbeitungen leitmotivisch präsent ist und stets zugunsten von Vaux-le-Vicomte entschieden wird. Allein durch die Parallelisierung von Anqueuil und Tiber auf Augenhöhe wird Fouquets hoher Anspruch unterstrichen. Der mit Meerestieren spielende Putto ließe sich zudem als dezente Anspielung auf die von Fouquet aktiv verfolgten Investitionen in maritime Expansionen deuten.¹⁰⁶

Die Verträge sowohl mit Blanchard als auch mit Lespagnandelle wurden mit Le Nôtre geschlossen, was bestätigt, dass er in die Konzeption der Gartenskulpturen involviert war und ihn als Entwerfer der Flussgötter ins Spiel bringt. Nicht zuletzt spricht deren relativ schematische Konzeption für diese These, ähneln die Skulpturen zudem zwei lagernden Flussgöttern, die Le Nôtre zu Beginn der 1680er Jahre für den Garten von

¹⁰⁵ Vgl. M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1136.

¹⁰⁶ Zu Fouquets diversen Aktivitäten im überseeischen Handel siehe Petitfils 1998, S. 299–316.

Chantilly entwarf.¹⁰⁷ Anders stellen sich beispielsweise die vermutlich von Le Brun entworfenen Flussgötter im Garten von Sceaux dar, die in ihrer Haltung individueller und mit personalisierten Attributen ausgestattet sind.¹⁰⁸

In Vaux-le-Vicomte ist generell naheliegend, dass sowohl Le Nôtre als auch Le Brun in die Gestaltung der Gartenskulpturen intervenierten. So war Le Brun nachweislich an der Konzeption der vier Löwengruppen beteiligt, die paarweise die Treppenaufgänge neben der Grotte flankieren (Abb. 10). Aus einem *Mémoire* des ausführenden Künstlers Mathieu Lespagnandelle geht hervor, dass zwei freistehende Skulpturengruppen mit den Löwen in liegender Position geplant waren, ergänzt durch »deux aultres quy les regarde, quy sont debout tenant des cornes d'abondance entre leur pate et quy sont demy barelife contre le mur.«¹⁰⁹ Am 8. August 1661 nennt Lespagnandelle die vier ausgeführten Löwen und ihre Aufstellung auf Piedestalen.¹¹⁰ Vermutlich einer frühen Phase der Werkgenese lässt sich eine erhaltene Vorzeichnung von Le Brun zuordnen (Abb. 11), die eine wesentlich komplexere freistehende Figurengruppe als die ausgeführte vorsah: Auf einem überquellenden Füllhorn sitzt ein Eichhörnchen, hinter dem sich ein mächtiger Löwe erhebt, im Begriff, einen Zerberus abzuwehren. Lespagnandelle behielt Füllhorn und Eichhörnchen bei, übernahm jedoch den Zerberus nicht und änderte die bewegte Verteidigungspose des Löwen in eine statische Haltung. Mit der Vereinfachung ging auch die Dynamik von Le Bruns Entwurf verloren; Lespagnandelle schuf eine ruhende und gravitatische Gruppe, schematisierter als die Vorlage. Die beiden als Pendant konzipierten Skulpturen zeigen einen lagernden Löwen, der ein Eichhörnchen zwischen seine Tatzen nimmt. Unklar bleibt, ob Lespagnandelle – ähnlich Michel Anguier im Fronton an der Hoffassade – von einem kreativen Spielraum Gebrauch machte oder Le Brun selbst seinen Entwurf überarbeitet hat. In beiden ausgeführten Varianten erscheint der Löwe in seiner Erhabenheit als mächtiger Beschützer Fouquets und Bedingung für die über das Füllhorn verbildlichte Prosperität des Ortes. Der Verweis auf die königliche Macht als Ursprung von Fouquets Erfolg ist offensichtlich: Erst die Protektion des Königs garantiert den in Vaux-le-Vicomte präsenten Überfluss und Reichtum.¹¹¹

107 Vgl. Weber 1985, S. 141.

108 Vgl. zur Zuschreibung der Entwürfe an Le Brun oder Le Nôtre Weber 1985, S. 154.

109 *Mémoire des ouvrage de sculpture quy convienne estre faite au grotte de Monsaigneur le procureur generale en son chateau de Vaux par moy Lespagnandelle, maistre sculpteur* [16. April 1659], Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe IX. II, S. 224. Scudéry orientierte sich eventuell an einem früheren Entwurf und nennt nur zwei Skulpturen. Vgl. M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1137.

110 Vgl. *Mémoire des ouvrage de sculpture que j'ay faite pour Monseigneur le procureur general au parterre de son chateau de Vaux* [8. August 1661], Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe IX. V, S. 225.

111 Scudéry beschreibt die Löwengruppen als eine weitere Variation von Fouquets Wappenelementen: »[...] [O]n voit deux grands Lions, qui par l industrie de Meleandre [d.i. Le Brun], montrent encore d'une façon toute particuliere les armes de Cleonime [d.i. Fouquet] [...].« M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1137.

2.2 Aufstellung und Programmatik der Skulpturen im Garten von Vaux-le-Vicomte



Abbildung 10. Garten von Vaux-le-Vicomte, Löwe mit Eichhörnchen, Charles Le Brun und Mathieu Lespagnandelle, um 1659–1661, Sandstein



Abbildung 11. Charles Le Brun, Vorzeichnung für eine Löwenskulptur im Garten von Vaux-le-Vicomte, um 1659–1661, rote Kreide, Bleistift und braune Tinte, 29,7 × 44,5 cm. Nationalmuseum, Stockholm

Charles Le Brun wird von Scudéry auch als verantwortlicher Künstler für den Neptunbrunnen genannt, der für das Bassin vor der Grotte und damit in der zentralen Perspektive des Gartens geplant, jedoch nicht mehr aufgestellt worden war. In die Bild- und Schriftquellen zu Vaux-le-Vicomte fand die Gruppe allgemein Eingang, wobei die Überlieferungen zu seiner Form divergieren. Silvestre zeigt den Brunnen mit und ohne Hauptfigur und Scudéry beschreibt eine von Le Brun geschaffene Galatea mit Kyklop und wasserspeienden Tritonen.¹¹² Nach Fouquets Sturz wurden die bereits ausgeführten Skulpturen hinter einer Scheune im Garten gefunden und mit insgesamt 1.200 livres inventarisiert: Aufgestellt werden sollte ein Triumphzug Neptuns auf einer Muschel mit drei Seepferden,¹¹³ wahrscheinlich gedacht als schwimmende Gruppe in einer szenischen Einheit mit dem Wasser oder als Aufsatz für einen Felsbrunnen, ähnlich jenem, den Silvestre abbildet. Vor dem Hintergrund der zahlreichen Brunnenentwürfe in Le Bruns Werk, die eine intensive künstlerische Auseinandersetzung belegen, liegt es nahe, ihm die Brunnenkonzeption zuzuschreiben.¹¹⁴ Das Motiv von Neptuns Triumphzug findet sich in Frankreich im Rahmen von ephemeren Festdekorationen bereits im 16. Jahrhundert, ohne dass sich vergleichbar aufwendige Brunnen­skulpturen in den Gärten durchsetzten.¹¹⁵ In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurden zunächst die untergeordneten Figuren aus den Festdekorationen in Brunnen­szenerien übernommen, darunter Tritonen, Seekentauren, Fische oder Delphine, wie sie in Vaux-le-Vicomte für die Fontaine de la couronne vorgesehen waren.¹¹⁶ Bis in das zweite Drittel des 17. Jahrhunderts hinein blieben diese Figuren in Frankreich¹¹⁷ einem architektonischen Rahmen in Form von Nische, Arkade oder Sockel verhaftet. Erstes

112 Vgl. ebd., S. 1135. Der Brunnen wird in verschiedenen Beschreibungen des Pariser Umlands aus dem 18. Jahrhundert genannt, vermutlich aufgrund einer Orientierung der Autoren an den beiden Ansichten von Israël Silvestre. Vgl. S. 27, Anm. 45 in der vorliegenden Arbeit.

113 Neptun wird mit sechs Fuß, die Muschel mit 4½ Fuß angegeben. Vgl. Estimation des bustes de Vaux, 1665, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 72. Die Skulpturengruppe wird erneut genannt im Procès verbal fait a Vaux par M. de Sainte Hélène, 1666, Arch. nat., O¹ 1964, n. p., Ansicht 5.

114 Vgl. insbesondere Charles Le Bruns *Recueil de divers desseins de fontaines*, <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/36638> [21.10.2021], in dem sich mehrheitlich Projekte aus den 1670er Jahren und vermutlich auch einige frühere Entwürfe finden. Vgl. Strunck 2008, S. 117; Weber 1981. Bei Weber 1985 wird eine weitere Zeichnung von Le Brun für einen Neptunbrunnen genannt (Abb. 123), Edinburgh National Galleries of Scotland, INV D 1030, <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/19650/design-neptune-fountain> [28.7.2021].

115 Vgl. Weber 1985, S. 38–39.

116 Eine Ansicht der Perelle zeigt die Fontaine de la couronne mit mehreren, Wasser speienden Delphinen, vgl. British Museum, Ee,8.68, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Ee-8-68 [28.7.2021]. Während das Inventar 1665 nur einen bronzenen Delphin in der »Cour de la Plomberie« erwähnt, nennt der Procès-verbal von Sainte-Hélène zusätzlich drei weitere Delphine aus Blei. Vgl. Estimation des bustes de Vaux, 1665, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 70; Procès verbal fait a Vaux par M. de Sainte Hélène, 1666, Arch. nat., O¹ 1964, n. p., Ansicht 3.

117 In Italien war das Motiv einer frei im Wasser schwimmenden Gruppe mit Neptun bereits 1568–1570 von Pirro Ligorio für die Villa d'Este in Tivoli entworfen worden. Zwar wurde das Werk nie vollständig ausgeführt, fand aber in einem Stich von Étienne Dupérac von 1573 Verbreitung. Vgl. Weber 1985, S. 38.

2.2 Aufstellung und Programmatik der Skulpturen im Garten von Vaux-le-Vicomte

bekanntes französisches Beispiel einer freischwimmenden Gruppe und zugleich ein mögliches Vorbild für Vaux-le-Vicomte ist eventuell Pierre II Biards überlebensgroße Amphitrite für das Schloss Bagnolet von 1633/34.¹¹⁸ Auch im Schloss von Berny war eine Neptungruppe in einem großen Bassin aufgestellt worden, nach Élie Brackenhoffer mit vier wasserspeienden Schlangen, doch ist die Gruppe bildlich nicht überliefert.¹¹⁹

Einer freischwimmenden Gruppe ohne architektonische Einfassung wäre in Vaux-le-Vicomte in jedem Fall ein hoher innovativer Charakter eigen gewesen. Jedoch bleibt zu bedenken, dass »diese auf wenige Elemente konzentrierte Form dem Brunnenstil Le Bruns letzten Endes fremd war.«¹²⁰ In seinen späteren Brunnenentwürfen zeigt sich seine Vorliebe für große Grundflächen in Form von Felsmassiven oder Aufbauten, auf die möglichst zahlreiche Figuren platziert wurden.¹²¹ Auch für den Neptunbrunnen in Vaux-le-Vicomte ist eine vorgesehene Aufsockelung der Figuren über dem Wasserspiegel keineswegs auszuschließen.

Am Endpunkt des Gartens sollte die Statue eines ruhenden Herkules in enger Anlehnung oder sogar als direkte Kopie des Herkules Farnese aufgestellt werden.¹²² Die heutige, aus dem 19. Jahrhundert stammende Skulptur¹²³ ist in ihren Dimensionen vermutlich deutlich größer als die ursprünglich vorgesehene, entsprechend der Tendenz zur Monumentalität bei den unter Alfred Sommier für den Garten gewählten Figuren.¹²⁴ Zwei Ansichten von Silvestre¹²⁵ und Scudéry's Beschreibung suggerieren den Herkules vorausgreifend als bereits realisierte Skulptur im Garten; Jacques Prou erwähnt zudem ein im Auftrag Le Bruns entstandenes Entwurfsmodell für einen Sockel, auf dem

118 Vgl. Chaleix 1974, S. 96, 108; Weber 1985, S. 93, Anm. 78. Strunck wendet ein, dass die einzige bekannte Zeichnung und eine Vertragsbeschreibung keinen eindeutigen Rückschluss auf die Komposition und ihre Platzierung im Wasser zulassen. Neben einer schwimmenden Gruppe wäre auch eine Bekrönung eines architektonischen Unterbaus denkbar. Vgl. Strunck 2008, S. 115–116.

119 Vgl. Brackenhoffer 1927, S. 48. Siehe auch Weber 1985, S. 39, Anm. 101, der zudem auf die eventuelle Existenz einer Neptungruppe in Saint-Cloud verweist, die indes nicht eindeutig belegt werden kann.

120 Strunck 2008, S. 118.

121 Vgl. ebd.

122 Siehe zur Herkules-Skulptur in Vaux-le-Vicomte auch Poulin 1994.

123 Die Bronze-Skulptur, 2017 restauriert und vergoldet, wurde 1891 von Joseph Tournois und der Fonderie Thiébaud Frères für Alfred Sommier geschaffen.

124 Die im 19. Jahrhundert aufgestellte Herkules-Skulptur hat eine Höhe von 6,50 m. Während die unter Fouquet geschaffenen, freistehenden Skulpturen kaum höher als 2,50 m waren, wurden im Zuge der Gartenrestaurierungen im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts mehrheitlich kolossale und monumentale Statuen hinzugefügt. Vgl. Garnier 1990, S. 77; Poulin 1994, S. 22, Anm. 9 sowie S. 24, Anm. 51.

125 Vgl. die beiden Stiche von Israël Silvestre, Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, OS 2468, 12, *Veüe et perspective du jardin de Vaux-le-Vicomte*, <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1841440> [28.7.2021]; OS 2468, 02, *Veüe et perspective de la grotte et d'une partie du canal*, <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1841434> [28.7.2021].

Scudéry Darstellungen von Herkules' Taten beschreibt.¹²⁶ Le Brun bewahrte in Vaux-le-Vicomte ein kleines Wachsmo­dell des Herkules Farnese auf.¹²⁷ Indes war der Auftrag wahrscheinlich 1660 an Pierre Puget gegangen, von dem sich ein bronzefarbenes Modell in Berlin erhalten hat,¹²⁸ das seitenverkehrt eine Variante des Herkules Farnese zeigt. Es ist davon auszugehen, dass Puget mit diesem Modell einen Entwurfs­vorschlag, vielleicht noch im Wettbewerb um den Auftrag, unterbreitete.¹²⁹ Puget sollte nach Fouquets Sturz 1661/62 eine Skulptur des ruhenden Herkules aus einem der konfiszierten Marmorblöcke realisieren, nun – dem König als neuem Auftraggeber entgegenkommend – in ihrer Haltung zu einer Herrscherallegorie weiterentwickelt.¹³⁰ Der vorgesehene Aufstellungsort in Vaux-le-Vicomte ist nicht präzise zu rekonstruieren,¹³¹ weicht aber wahrscheinlich nicht deutlich von der aktuellen Platzierung ab. Die vorgesehene Kopie des Herkules Farnese (oder enge Anlehnung daran) hätte die Parallelisierung von Fouquet mit Herkules im Anschluss an die Innenausstattung weitergeführt. Der sich auf seine Keule stützende Herkules sollte das Bild des Schlosses als Ort des verdienten Müßiggangs akzentuieren: Im Moment kontemplativer Ruhe überblickt Herkules-Fouquet das Anwesen als Ergebnis seiner harten Arbeit. Auf einer zweiten Ebene konnte sich Fouquet über die Kopie eines der berühmtesten antiken Kunstwerke als Kunstkenner inszenieren und sich in eine Reihe mit den Farnese stellen, einer der einflussreichsten und politisch wie sammlerisch erfolgreichsten römischen Familien. Das Modell Pugets in Berlin legt nahe, dass eine Bronze­figur geplant war, womit im kunsttheoretischen Verständnis eines der edelsten Materialien gewählt worden wäre.¹³² Bereits Primaticcio hatte im 16. Jahrhundert in der erwähnten französischen Reproduktionskampagne der Antiken des Belvedere mit seinen Bronze-Kopien gezielt einen

126 Vgl. *Mémoire des ouvrages de menuiserie fait et fournis et livré pour Monsieur le procureur general tant au chateau de Vaux-le-Vicomte qu'à celui de Maincy par moy, Jacques Prou, menuisier, par l'ordre de Monsieur Le Brun*, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe V.III. Darin heißt es: »Plus, avoir fait le modelle du pied d'estail du grand Arculle avec les marches qui sont au pourtour, suivant l'ordre de M. Le Brun. Cy. 70« (S. 206). M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1138: »[...] [V]ne belle figure d'Hercule qui se repose apres tous ses labeurs, qu'on voit representez en bassetaille sur le pied destal.«

127 Vgl. Arrêt du conseil privé, mars 1671. Arch. nat., V6 577, abgedruckt im Anhang bei Terreaux 2015, Doc. 33, S. 140–141, hier S. 141.

128 Vgl. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Ident.Nr. M 256, <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=867777> [28.7.2021].

129 Vgl. Herding 1970, S. 52.

130 Vgl. ebd., S. 54–56. Die ausgeführte Skulptur lagert in entspannter Haltung mit nach oben gerichtetem Fernblick, die Hand auf der abgelegten Keule. Ein Schild ist hinzugekommen. Vgl. Musée du Louvre, Département des Sculptures, INV 15345, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010092559> [11.10.2021]. Zum Entwurfsprozess der Skulptur siehe auch Preimesberger 1969, S. 103–110.

131 Vgl. Poulin 1994, S. 19–20.

132 Vgl. Wagner 2002, S. 188; Raff 2008, S. 148.

2.2 Aufstellung und Programmatik der Skulpturen im Garten von Vaux-le-Vicomte

Materialparagone heraufbeschworen.¹³³ Eine überlebensgroße Bronzeskulptur hätte auch im Garten von Vaux-le-Vicomte entsprechendes Prestige eingefordert.

Zu erwähnen sind schließlich drei 2009 und 2012 wiedergefundene Statuen von Michel Anguier,¹³⁴ deren Material (*pierre de Saint-Leu*) und Maße (ca. 2 m hoch) eine vorgesehene Aufstellung im Garten vermuten lassen. Ausgeführt zwischen 1659 und 1661, waren die Skulpturen von Jupiter, Juno und Minerva¹³⁵ nach Fouquets Sturz unbezahlt im Besitz des Künstlers verblieben. Zwei der Figuren – Jupiter und Juno – entstanden nach den Entwürfen für die Serie der *dieux et déesses* (1652), die von Anguier mit großem Erfolg in kleinen Bronzestatuetten umgesetzt worden war. Offenbar plante er, dieselben Entwürfe auch in anderen Formaten und Materialien zu reproduzieren. Ob die in Saint-Mandé inventarisierten vierzehn Modelle »representans les Dieux et Deesses«¹³⁶ auf einen größeren Auftrag für Vaux-le-Vicomte verweisen, bleibt indes hypothetisch. Jacques Moulin nahm diesen Gedanken zum Anlass, eine geplante Aufstellung einer größeren Zahl von Götterskulpturen in einer »Salle des Dieux« zu vermuten,¹³⁷ lokalisiert in einer rechteckigen Fläche im Park östlich des Schlossgebäudes. Die großen Dimensionen dieses Areals sowie seine relative Abgelegenheit und damit reduzierte Sichtbarkeit lassen diese Vermutung zumindest unsicher erscheinen.

Der Wert der in Vaux-le-Vicomte aufgestellten Skulpturen lässt sich nur ungefähr beurteilen.¹³⁸ Die Objekte im Außenraum wurden zwar inventarisiert, jedoch nicht versteigert, da der Commissaire de la chambre de justice, Jacques Le Cormier de Sainte-Hélène, sie als festen Bestandteil des Schlossdekors klassifizierte.¹³⁹ Antoine Schnapper ermittelte insbesondere auf Basis der Nachlassinventare von Richelieu und Mazarin einen ungefähren Durchschnittswert von 1.000 bis 1.500 livres für eine antike Marmorstatue, während außergewöhnliche Objekte vereinzelt 3.000 bis 5.000 livres erreichten.¹⁴⁰ Die Werte von Fouquets modernen Skulpturen übertrafen kaum 1.000 livres, bewegten sich folglich in einem üblichen Rahmen. Zugleich offenbarten sie jedoch im Verhältnis untereinander einige Ungereimtheiten, die zur Vorsicht mahnen: Während beispielsweise die hohen Schätzungen der Hermen Poussins mit 600 livres pro Stück auf Material und Künstler zurückzuführen sind, überrascht die verhältnismäßig

133 Vgl. Tauber 2009a, S. 210–211.

134 Vgl. Moureyre 2009; Moureyre 2013a.

135 Minerva befindet sich heute im Domaine départemental de Sceaux, Juno in der École des Beaux-Arts in Paris und Jupiter in einer Privatsammlung.

136 *Prisée des bustes étant à Saint-Mandé, 1666*, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 62. Im Gegensatz zu den von Anguier ausgeführten überlebensgroßen Skulpturen werden die Modelle in Saint-Mandé mit »grands comme nature« angegeben.

137 Vgl. Moulin 2014a, S. 300.

138 Siehe zum Wert der Skulpturen auch Howald 2011, S. 214–216.

139 Vgl. *Proces verbal fait a Vaux par M. de Sainte Hélène, 1666*, Arch. nat., O¹ 1964, n. p., Ansicht 3.

140 Vgl. Schnapper 1994, S. 39.

geringe Schätzung von Anguiers ebenfalls marmornen Fassadenskulpturen auf nur je 500 livres. Irritierend ist auch der identische Schätzwert von Anguiers Steinskulpturen der Clementia und Justitia und seiner marmornen Bologna-Kopie der Geometrie, die einheitlich mit 1.000 livres angegeben werden, ungeachtet des unterschiedlichen Materials. François Girardon erhöhte in einer zweiten Schätzung 1687 die Skulptur der Geometrie folgerichtig um 300 livres.¹⁴¹

Ein vergleichender Blick auf die 1661 inventarisierte Skulpturensammlung von Mazarin offenbart den immensen Abstand zu Fouquets Skulpturenbesitz. Für Skulpturen, Büsten, Medaillons und kleinere Figuren im Innenraum lässt sich ein Gesamtwert von insgesamt 113.810 livres ermitteln – Fouquet bewegte sich erwartungsgemäß auf einem gänzlich anderen Niveau als der Premier ministre. Mazarin hatte, auch bedingt durch die mit seiner italienischen Herkunft und Position verbundenen Möglichkeiten, dem Zeitgeschmack entsprechend den Fokus auf den Erwerb von Antiken gerichtet; die Auswahl der Skulpturen scheint sich zudem ebenfalls an in erster Linie dekorativen Kriterien orientiert zu haben.¹⁴²

Die heute im Garten von Vaux-le-Vicomte aufgestellten Skulpturen gehen maßgeblich auf Alfred Sommier zurück, der nach seinem Erwerb der Schlossanlage 1875 umfassende Restaurierungen und Neugestaltungen initiierte. Der für den Garten verfolgte Ansatz einer am 17. Jahrhundert orientierten Rekonstruktion wurde indes nicht auf die skulpturale Ausstattung übertragen. Vielmehr ließ Sommier zahlreiche zeitgenössische Skulpturen ankaufen und veränderte damit die Wirkung im Vergleich zum 17. Jahrhundert nachhaltig. Während sich unter Fouquet die relativ filigranen Skulpturen zurückhaltend ausnahmen und der Gartenarchitektur anpassten, erzeugen die im 19. Jahrhundert hinzugefügten größeren Figurengruppen einen wesentlich monumentaleren Eindruck.¹⁴³

2.3 Die Gartenausstattung von Vaux-le-Vicomte im zeitgenössischen Vergleich

Der tatsächliche Stellenwert von Gartenskulpturen in französischen Gärten der 1630er bis 1660er Jahre ist aus heutiger Perspektive schwer zu fassen. So bildet beispielsweise Israël Silvestre in seiner umfangreichen Stichserie zu Schloss Liancourt, das einen der bedeutendsten und meist beschriebendsten Gärten um die Jahrhundertmitte besaß, nicht eine einzige Skulptur ab. Nun war Liancourt, auch genannt Liancourt-les-Belles-Eaux, vorrangig für seine aufwendigen Wasserspiele berühmt. Ließe sich also vermuten, dass der Skulptur dort schlicht kein oder nur geringes Interesse galt oder ist die

141 Vgl. *Mémoire des figures qui sont à Vaux*, 1687, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 73.

142 Zu Mazarins Skulpturensammlung siehe näher P. Michel 1999, S. 353–373; zu den Werten S. 368–369.

143 Vgl. Garnier 1990, S. 77.

2.3 Die Gartenausstattung von Vaux-le-Vicomte im zeitgenössischen Vergleich

Abwesenheit von Statuen auf Silvestres Darstellungen vielmehr einem selektiven Blick des Künstlers geschuldet, der die Skulptur neben den Wasserspielen als nebensächlich einstufte? Tatsächlich sind Schloss- und Gartenansichten ohne Skulpturendarstellungen zahlreich, jedoch stehen ihnen ebenso viele Bildquellen mit abgebildeten Statuen gegenüber, wiedergegeben teils in schematisierter Form, teils in offenkundig präziser Kenntnis der einzelnen Figuren und ihrer Aufstellung.¹⁴⁴ In Anbetracht des hohen Stellenwerts der Gartenskulptur in den italienischen Gärten sowie den skulpturenreichen Anlagen der königlichen Residenzen des 16. Jahrhunderts und jener Richelieus erscheint es schwer vorstellbar, dass in zahlreichen ambitionierten Gartenanlagen auf eine Skulpturaufstellung gänzlich verzichtet wurde. Gleichwohl war die skulpturale Ausstattung nicht alleiniger Gradmesser für Aufwand und Prestige des Gartens, bot dieser schließlich zahlreiche weitere Möglichkeiten, finanzielle Prosperität, Fortschrittsdenken sowie Zugang zu neuester Technik und botanischem Wissen wirkungsvoll in Szene zu setzen. Die mit dem Aufbau einer repräsentativen Skulpturensammlung verbundenen Anstrengungen wurden, so scheint es, von manchem Schlossbesitzer in Frankreich von vornherein vermieden.

In Vaux-le-Vicomte wurde der skulpturalen Ausstattung des Gartens ohne Zweifel ein gesteigertes Interesse entgegengebracht. Dies wird bereits im Vergleich mit Fouquets Anwesen in Saint-Mandé deutlich, wo sich ein differenziert ausgearbeiteter Garten befand, der André Le Nôtre zugeschrieben wird und unmittelbar vor den Arbeiten in Vaux-le-Vicomte entstand.¹⁴⁵ Parallelen zwischen den beiden Gärten finden sich in der konsequent bis zum Endpunkt gezogenen Hauptachse und den spiegelbildlich angeordneten Parterres, jedoch sind Größe sowie Raffinesse und Komplexität der optischen Effekte in Vaux-le-Vicomte deutlich gesteigert. Zu den Wasserspielen oder Brunnenanlagen in Saint-Mandé ist nichts überliefert, doch wurde im Jahr 1666 ein dort vorgefundener Skulpturenbestand inventarisiert.¹⁴⁶ Im Garten standen insgesamt sieben Figuren, deren Schätzwerte gering ausfallen – die höchste Summe wurde einem »empereur antique«¹⁴⁷ mit 500 livres zugesprochen. Weder thematisch noch in der Aufstellung lässt sich bei den auf einen Gesamtwert von 1.700 livres kommenden

144 Israël Silvestre bildet vermutlich schematisierte Skulpturaufstellungen bspw. in seinen Ansichten der Gärten des Schlosses von Verneuil oder des Schlosses von Blérancourt ab. Die Ansichten bspw. der Schlossgärten von Tanlay, Fromont, Saint-Cloud oder Ruël zeigen eine große Anzahl freistehender Skulpturen; einzelne Figuren werden in Fresnes, Grosbois oder Chilly abgebildet. Die Stichserie zu Vaux-le-Vicomte gibt ein in großen Teilen authentisches Abbild der Skulpturen-Aufstellung wieder, wenn auch in den Details vielfach unzutreffend. Es ist davon auszugehen, dass zum Entstehungszeitpunkt von Silvestres Stichvorlagen – vermutlich ab 1659 – noch nicht alle Skulpturen aufgestellt worden waren, Silvestre jedoch teils Informationen zu den vorgesehenen Aufstellungsorten hatte. Vgl. Moulin 2014b, S. 19.

145 Vgl. Howald 2011, S. 43–44. Ein Plan von Saint-Mandé wird heute in Stockholm aufbewahrt. Vgl. Nationalmuseum Stockholm, NMH THC 429, <http://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=80960> [28.7.2021].

146 Vgl. *Prisée des bustes étant à Saint-Mandé, 1666*, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 62–63.

147 Ebd., S. 63.

2 Das Skulpturenprogramm im Garten

Figuren ein Zusammenhang erkennen.¹⁴⁸ Offenbar lag der Fokus in Saint-Mandé auf den Innenräumen, wo insbesondere in der Galerie ein umfangreiches Skulpturenensemble präsentiert wurde.¹⁴⁹ Fouquets Ansprüche an den Garten in Vaux-le-Vicomte waren weitaus höher, wenn auch seine Skulpturenausstattung in keinster Weise auf einer Stufe mit Richelieus Gärten in Rueil und Richelieu oder mit den späteren Unternehmungen des Königshauses, insbesondere in Versailles, stand. Erkenntnisgewinn verspricht daher eine Betrachtung der Gärten von Schlössern anderer hoher Staatsdiener, deren Anspruch – unter Verfügung ähnlicher finanzieller Mittel und Einflussmöglichkeiten – auf eine Vaux-le-Vicomte vergleichbare Repräsentation zielte. Zwei anschauliche Beispiele für einen hohen Stellenwert der Gartenskulptur und zugleich sehr unterschiedliche Aufstellungskonzepte bieten die Gärten der Schlösser Wideville und Berny, die beide in die erste Jahrhunderthälfte datieren.

Schloss Wideville war in den 1580er Jahren für den Financier Benoît Milon erbaut und 1630 von Claude de Bullion, einem Vorgänger Fouquets im Amt der Surintendance des finances, erworben worden.¹⁵⁰ Bullion gab umfangreiche Umgestaltungen des Anwesens in Auftrag, welche die Gartenanlagen in großem Maße betrafen. Die Aufwendung immenser Summen für neue Bassins, Brunnen, Alleen und Gartenpavillons weist auf eine vollständige Neugestaltung hin, im Zuge derer auch eine Aufstellung von mindestens 29 Skulpturen überliefert ist.¹⁵¹ Bullion verfolgte ein denkbar anderes Konzept als Fouquet: Ausnahmslos alle Werke wurden Anfang der 1630er Jahre bei einem einzigen Künstler, Jacques Sarazin, in Auftrag gegeben, der 1635 die Entwürfe lieferte und diese gemeinsam mit seinem Mitarbeiter Philippe de Buyster 1636–1639 in Stein ausführte. Es sind keine Bemühungen überliefert, prestigeträchtige Marmorskulpturen oder Antiken zu erwerben. Offenbar spielten also in Wideville der Garten als Ort der Sammlungspräsentation oder Aspekte wie Autorschaft, Material und Herkunft der Skulpturen keine nennenswerte Rolle.

148 Im Grand parterre standen eine marmorne Flora für 160 livres, eine Kopie nach einer antiken römischen Frauenfigur für 120 livres und vier offenbar schlecht erhaltene Sonnenuhren »avec leur pied composé de trois enfans [sic] satire« (150 livres). In den Parterres beidseitig der Galerie befanden sich eine antike Herme »d'un adolescent avec une draperie sur la teste« (70 livres) und ein »adolescent vestue en sénateur« (100 livres). Weiterhin genannt werden ein moderner Atlant (300 livres) im »petit jardin fermé en berceau« und eine moderne Kopie der *Venus von Medici* im »petit jardin de l'autre côté de la rue« (300 livres). Den Endpunkt des Gartens markierte der genannte »empereur anticque« im »demy-lune au bout du jardin«, geschätzt auf 500 livres. Im Außenraum werden zudem »à l'entour de la gallerie et du salon« (vermutlich an den Fassaden) acht moderne marmorne Büsten auf Konsolen (geschätzt auf 60 livres pro Stück) sowie »un autre demi-buste sur la porte de l'Orangerie« (60 livres) inventarisiert. Vgl. *Prisée des bustes étant à Saint-Mandé, 1666*, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 62–63.

149 Von den etwas über 100 in Saint-Mandé inventarisierten Skulpturen standen mehr als 80 in der Galerie, davon über 60 Büsten, die dort vermutlich zwischen den Nischen und Fenstern platziert waren. Vgl. *Terreaux* 2015, S. 119–120.

150 Siehe zum Schloss Wideville überblickend auch S. 380–381 in der vorliegenden Arbeit.

151 Vgl. Grodecki 1978, S. 135–175.

2.3 Die Gartenausstattung von Vaux-le-Vicomte im zeitgenössischen Vergleich

Hingegen legt die Entscheidung für einen einmaligen Auftrag und die relativ kurze Zeitspanne seiner Realisierung nahe, dass ein inhaltlich kohärentes Programm ange-dacht war. Dafür spricht auch die feste Integration der Skulpturen in einen architektonischen Rahmen, der kaum Erweiterungen oder Umstellungen erlaubte. Die Mehrzahl der Statuen konzentrierte sich um das heute noch erhaltene Nymphäum, das als wichtigstes gartenbauliches Projekt in Wideville gelten kann.¹⁵² Die heute freistehende Grotte war ursprünglich von einer aufwendigen architektonischen Konstruktion eingefasst: Eine das Gebäude umziehende Mauer nahm in achtzehn Nischen die 2,40 m hohen Statuen auf, die weibliche Tugendallegorien und Göttinnen darstellten.¹⁵³ Das Nymphäum selbst ist über dem Eingang mit einer lagernden Nymphe und einem Flussgott mit Bullions Wappen im Zentrum geschmückt. Außerhalb dieses architektonischen Ensembles sind weitere freistehende Skulpturen belegt: Aufgestellt waren eine Flora, eine Venus- und Amor-Gruppe, eine Diana und ein Bacchus.¹⁵⁴ Vier Philippe de Buyster zugeschriebene Steinskulpturen (mit einer Höhe von 1,60 m) in Nischen der Gartenfassade, vermutlich ebenfalls vor 1647 ausgeführt, setzten die Serie der weiblichen Allegorien fort, wenn auch mangels sprechender Attribute nur eine Flora bestimmt werden kann. Einzige Marmorstatue im Garten war eine ebenfalls von de Buyster um 1640 geschaffene Gruppe von zwei mit einer Ziege spielenden Kindern, vermutlich angelehnt an eine ähnliche Skulptur von Jacques Sarazin.¹⁵⁵

Die fragmentarische Rekonstruktion des inhaltlichen Programms muss sich mit der allgemeinen Beschreibung einer Kombination weiblicher Tugendallegorien mit olympischen Gottheiten begnügen. An ikonographischen Doppelungen, wie im Falle der Flora an Fassade und im Garten, störte man sich offenbar nicht. Grundsätzlich denkbar wäre eine Verbindung von auf Bullion bezogenen Tugenden mit zum Garten passenden Gottheiten, die sich eventuell zu weiteren Ensembles, wie den vier Elementen oder den Jahreszeiten, zusammenschlossen. Nicht nur die Ikonographie bleibt vage, sondern auch auf formaler Ebene verrät die Ausstattung keine weiterführenden Verweise in Form beispielsweise von künstlerischen Zitaten. So vermittelt

152 Für das Nymphäum beschäftigte Bullion den seit 1599 in königlichen Diensten stehenden Fontainier Thomas Francine, der sich in seinem Entwurf an die Grotte aus dem Jardin du Luxembourg anlehnte. Vgl. ebd., S. 152. Auch bei Bullion lässt sich somit ein offenkundiges Zitieren einer königlichen Formensprache beobachten.

153 Sieben Figuren haben sich im Park erhalten und einige weitere sind über Beschreibungen bekannt. Moureyre benennt Juno, Kybele, Diana, die Nymphe Amalthea, Allegorien der Vorsicht, des Überflusses, der Sorgfalt und, mit Vorbehalt, der Freundschaft. Vgl. Moureyre 2007.

154 Vgl. ebd.

155 Jacques Sarazins Skulptur *Les Enfants à la chèvre* entstand 1640 für Jacques Bordier und befand sich in dessen Schloss Le Raincy. Vgl. Musée du Louvre, Département des Sculptures, RF 1843 A, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010094149> [24.10.2021]. Das bukolische Motiv wurde mit unbeschwertem Landleben assoziiert und erfreute sich in der Zeit einiger Beliebtheit. De Buysters Gruppe aus Wideville ist verloren; dasselbe Thema wiederholte er wenig später für Gilles Regnard (ebenfalls verloren). Vgl. Moureyre 2007.

sich zwar in Wideville in Umfang und Aufwand des Auftrags die Intention einer einheitlichen und in ihrem Gesamtbild eindrucksvollen Gartengestaltung mit der Skulptur als wesentlichem Bestandteil, jedoch sind keine vielschichtigen Verweisebenen wie in Vaux-le-Vicomte erkennbar. Zudem wurden die Skulpturen in die statische Gartenarchitektur eingebunden, womit Wideville der Tradition des 16. Jahrhunderts verpflichtet bleibt.¹⁵⁶

Einen größeren Akzent auf skulpturale Vielfalt und deren Aussagekraft setzte man wenige Jahre vor Wideville im Garten von Schloss Berny, entstanden im Auftrag von Pierre II Brûlart de Sillery, unter anderem Secrétaire d'état aux affaires étrangères, und seiner Ehefrau Charlotte d'Étampes de Valencay. François Mansart gestaltete 1623 bis 1626 das um 1600 errichtete Gebäude fast vollständig neu. Während vor dem Gebäude ein Vorhof zu dem kleinen Fluss La Bièvre führte, erstreckte sich zur anderen Seite ein Garten, der noch vor den Umbauten des Schlossgebäudes umfassende Aufmerksamkeit erhielt, wie mehrere Verträge zu Arbeiten an Bassins und Kanalisation belegen.¹⁵⁷ Mehrere Bildquellen¹⁵⁸ und Beschreibungen von Denis II Godefroy (1636), Giovanni Francesco Rucellai (1643) und Elie Brackenhoffer (1644)¹⁵⁹ geben einen Eindruck von den Skulpturen im Außenraum. Die Ansichten von Vorhof und Fassade weichen leicht voneinander ab, zeigen jedoch einheitlich in die Fassade eingelassene Nischen, teils mit freiplastischen Skulpturen darin. Im Zentrum der Cour d'honneur situiert Brackenhoffer »une belle *fontaine*, dans la vasque de laquelle une figure nue est assise sur un *dauphin* et projette en l'air l'eau sortant d'une corne«,¹⁶⁰ die in einem Plan von Mansart sowie in den meisten Stichen wiedergegeben ist. Darüber hinaus erwähnt Brackenhoffer ein marmornes Porträt des Schlossbesitzers, sechs Statuen und insgesamt 21 Büsten.¹⁶¹

Die Stiche erlauben einer Präzisierung dieser Angaben: Zwischen Cour d'honneur und Bosquet sud trennte eine niedrige, von Clément II Métezeau entworfene Mauer den Hof vom Garten.¹⁶² Diese Mauer war mit überdachten Rundnischen gegliedert, welche

156 Vgl. Krause 1994, S. 43.

157 Vgl. den Beitrag von Jean-Charles Forgeret in Babelon/Mignot 1998, S. 105–108.

158 Hierzu zählen insbesondere eine Zeichnung der Hoffassade mit Vorhof von François Mansart (1623; Paris, Arch. nat., S 2905), ein Plan von Jean Millet und Claude Revel (1684; Paris, Arch. nat., NI Seine 32) – abgedruckt im Beitrag von Jean-Charles Forgeret in Babelon/Mignot 1998, S. 104, 106 und 107 – sowie ein Plan von Jean-Nicolas Le Rouge (18. Jahrhundert, Domaine départemental de Sceaux, 86.14.2). Graphische Darstellungen zeigen mehrheitlich die hofseitige Ansicht des Schlosses mit dem Fluss im Vordergrund. Vgl. bspw. einen Stich der Perelle nach Israël Silvestre, 1651, British Museum, 1932,0213.221, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1932-0213-221 [28.7.2021]. Insbesondere die Stiche des 17. Jahrhunderts wurden in der Nachfolge vielfach reproduziert und teils aquarelliert.

159 Vgl. Godefroy 1636, fol. 38r–45v; Rucellai 1884, S. 117–119; Brackenhoffer 1927, S. 47–49.

160 Brackenhoffer 1927, S. 47.

161 Vgl. ebd., S. 47.

162 Vgl. den Beitrag von Jean-Charles Forgeret in Babelon/Mignot 1998, S. 105.

2.3 Die Gartenausstattung von Vaux-le-Vicomte im zeitgenössischen Vergleich

von vorgeblendeten Doppelsäulen flankiert wurden und die von Brackenhoffer erwähnten Statuen aufnahmen. Abgebildet werden variierend acht oder sechs Nischen sowie teils ein zentrales Tor, teils ein weiterer Durchgang am Ende der Mauer. Besonders detailliert erscheint die offenbar kaum veränderte Gestaltung auf Jacques Rigauds Stich aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts,¹⁶³ der zwischen und über den freiplastischen Skulpturen in den Nischen weitere runde Maueröffnungen mit Büsten wiedergibt – der Beschreibung von Brackenhoffer entspricht dies am ehesten. Godefroy nennt Material und Themen der Skulpturen:

»[...] [L]a surface de la muraille qui faict La separation du Jardin est bordée de tres belles statues de marbre blanc, comme d'une Venus, d'un Cupidon, d'un Mercure, Priapus, Apollon, et autres qui toutes sont comme enchassées dans la sus dicte muraille dans des clostures croisées en ovale, Le chapperon est bordé des testes de marbre de diverses Empereurs, et au milieu de celle du Chancelier de Sillery plus eslevée que les autres, et representée au naturel.«¹⁶⁴

A.-N. Dézallier d'Argenville spricht ebenfalls von Marmorbüsten und sechs Figuren nach der Antike.¹⁶⁵ Damit wurden in Berny Akzente gesetzt, die in ähnlicher Form in Vaux-le-Vicomte beschrieben werden konnten. Dass gerade die Mauer einen solch aufwendigen figürlichen Schmuck erhalten hatte, erklärt sich auch damit, dass sie einen viel frequentierten Ort hin zu den Gartenanlagen darstellte.

Der Garten selbst erscheint auf den Plänen überschaubar, doch mindert dies nicht seine Bedeutung. In den Festbeschreibungen anlässlich der zwei Empfänge des Königs durch Hugues de Lionne, in dessen Besitz das Schloss 1653 übergang, wird der Garten von Berny stets als Hauptattraktion der Festlichkeiten hervorgehoben. An seinen zentralen Punkten waren freistehende Skulpturen platziert, ohne Einbindung in einen architektonischen Kontext. So befand sich vor dem Schlossgebäude ein quadratisches, viergeteiltes Blumenparterre mit einer großen Fontäne in seinem Zentrum und einem anschließenden Halbkreis, in dem mit Bacchus, Flora, Herkules, Merkur und Diana fünf Götterstatuen aufgestellt waren.¹⁶⁶ Einen Höhepunkt bildete zweifelsohne ein

163 Vgl. Jacques Rigauds Ansicht der Hofseite von Berny, The Cleveland Museum of Art, Department of Prints, 1924.683, <https://www.clevelandart.org/art/1924.683> [28.7.2021]. Von Rigaud existiert ebenso eine Ansicht der Gartenseite, vgl. The Cleveland Museum of Art, Department of Prints, 1924.687, <https://www.clevelandart.org/art/1924.687> [28.7.2021].

164 Godefroy 1636, fol. 39v.

165 »Sur la droite de la cour s'élève un portique d'architecture, servant d'entrée au jardin, & décoré de huit frontons ornés de bustes de marbre: dans les niches sont six Figures d'après l'Antique.« A.-N. Dézallier d'Argenville 1755, S. 195.

166 Vgl. Brackenhoffer 1927, S. 48, sowie den in zwei Ausschnitten abgedruckten Plan von Jean Millet und Claude Revel im Beitrag von Jean-Charles Forgeret in Babelon/Mignot 1998, S. 106 und 107, (siehe auch S. 164, Anm. 158). Auch Godefroy 1636 nennt »cinq autres Statues placés en demi cercle, et une belle fontaine au milieu« (fol. 42v).

2 Das Skulpturenprogramm im Garten

Rundbassin mit Brunnenanlage, das, inmitten eines kleinen Wäldchens angelegt, dem Auge zunächst verborgen war. Godefroy beschreibt es als »un delice caché au milieu de grands arbres touffus et barages«,¹⁶⁷ dem »le premier esloge par dessus toutes les autres Raretez cy dessus exposés«¹⁶⁸ zukomme. Eine lange Allee führte vom Schlossgebäude auf die sich überraschend öffnende Lichtung mit dem zentralen Rundbassin, das auf den Plänen größer als der gesamte Vorhof des Schlosses erscheint.¹⁶⁹

In den Berichten der königlichen Empfänge bestätigt sich die hohe Bedeutung des Rundbassins im Rahmen von Festablauf und Garteninszenierung.¹⁷⁰ In seiner Mitte war eine Neptungruppe mit vier wasserspeienden Schlangen aufgestellt.¹⁷¹ Vier Alleen führten symmetrisch auf die Lichtung zu und wurden an ihrem Ende von jeweils zwei allegorischen Steinskulpturen mit zugehörigen Inschriften flankiert. Die Inschriften waren für je zwei Skulpturen in Reimform konzipiert, wodurch sich eine paarweise zu folgende Lesart ergab.¹⁷² In moralisierender Absicht wurde einem Laster jeweils eine Tugend gegenübergestellt, wobei die sich reimenden Verse die Skulpturen aneinanderbanden und keine divergierende Aufstellung erlaubten. Das Einbinden literarischer Elemente, das bereits in der Inszenierung des Schlosses bei Tristan l’Hermite deutlich wurde, kehrt in der poetischen Grundlage des Skulpturenprogramms um das Rond d’eau wieder.¹⁷³

Im Nutzgarten erwähnt Godefroy weitere Brunnen, Sonnenuhren und Statuen,¹⁷⁴ die nicht im Detail rekonstruiert werden können. Bei Brackenhoffer genannt wird schließlich ein Brunnen in der Nähe des Kanals mit drei wasserspeienden Bronzedelphinen.¹⁷⁵ Zusammen mit den freiplastischen Skulpturen und zahlreichen Büsten

167 Godefroy 1636, fol. 45v.

168 Ebd.

169 Bei Brackenhoffer wird das Bassin mit »320 et quelques pas de tour« beschrieben (Brackenhoffer 1927, S. 48).

170 So heißt es in der *Gazette* zum 11. April 1657: »[...] [L]es autres se promenoient en Bateau dans le gråd Rond’eau [...]«. « *Gazette* Nr. 45 (11. April 1657), S. 360. Zum 18. Mai 1659: »Il fut pareillement suivi d’un tres-beau Feu d’Artifice dressé sur le Rond’eau [...]«. « *Gazette* Nr. 62 (24. Mai 1659), S. 491. Man sei »agréablement surprise, par vne Machine d’artifice dressée sur le bord d’un Rond’eau, de grandeur vnique en France: laquelle, aussi-tost que Leurs Majestez se furent placées sous le Dais qui leur avoit esté préparé, fit voir l’Air & l’Eau mesme toute en feu [...]«. « *Gazette* Nr. 63 (o. D.): *Le magnifique régale fait à Leurs Majestez, par le Sieur de Lyonne, en son Chasteau de Berny*, S. 502.

171 Vgl. Brackenhoffer 1927, S. 48.

172 Folgende Skulpturenpaare mit Inschriften sind überliefert: Volupté (*Les voluptueux plaisirs / Traisnent les grands au naufrage*) und Tempérance (*Qui tempère ses désirs / Est sans crainte de l’orage*); Prudence (*La prudence nous rend tels / Que le sort ne peut nous nuire*) und Fortune (*Sur les desseins des mortels / La fortune a son empire*); Envie (*L’envieux a son tourment / Dans sa propre conscience*) und Patience (*Tout se surmonte aisément / Par la seule patience*); Calomnie (*La mesdisance poursuit / Les Vertus et les puissances*) und Vérité (*Enfin la vérité luit / Et détruit les mesdisances*). Zit. nach ebd., S. 49.

173 Vgl. Tristan l’Hermite 1967. Siehe zu Tristans literarischer Verarbeitung von Berny auch S. 119 in der vorliegenden Arbeit.

174 Vgl. Godefroy 1636, fol. 43r.

175 Vgl. Brackenhoffer 1927, S. 49.

2.3 Die Gartenausstattung von Vaux-le-Vicomte im zeitgenössischen Vergleich

zeigt sich in Berny eine außenwirksame skulpturale Ausstattung, die zudem die Intention eines über die reine Dekoration hinausgehenden Programms vermittelt. Herrscherbüsten und literarisch-moralisierende Inhalte verbanden sich mit den üblichen im Garten aufgestellten Götterfiguren. Auch in Berny scheint ganz auf moderne Auftragsarbeiten und Kopien nach Antiken gesetzt worden zu sein. Weitere Marmorfiguren werden von Brackenhoffer in den Innenräumen situiert.¹⁷⁶

Im Vergleich zu den Gärten in Berny und Wideville unterscheidet sich Vaux-le-Vicomte im Umfang seiner skulpturalen Ausstattung nur graduell, doch vermittelt sich Fouquets Bemühen um ein Übertreffen üblicher Gartengestaltungen seiner Zeit. Die freistehenden Skulpturen, die Aufstellung von Marmorfiguren auch im Garten, die zahlreichen Hermen sowie das Zitieren bekannter Künstler und Kunstwerke verdeutlichen die Orientierung an italienischen Vorbildern. In Verbindung mit personalisierten Verweisen auf Fouquet und der Beibehaltung typischer Gartenelemente wie Grotte und Kaskade entstand in Vaux-le-Vicomte eine wesentlich vielschichtigere Ausstattung als dies in den angeführten Vergleichsbeispielen beschrieben werden konnte. Wenn auch Fouquet Mittel und Möglichkeiten einer skulpturalen Gestaltung im Stil Richelieus fehlten, so zielten seine langfristigen Ambitionen zweifelsohne auf eine ähnliche Größenordnung.

Es bleibt dennoch hervorzuheben, dass die heutigen fragmentarischen Kenntnisse kaum ein übergreifendes Bild von französischen Gartenausstattungen um die Mitte des 17. Jahrhunderts zulassen. Anschaulich wird dies an einem weitgehend in Vergessenheit geratenen Garten eines weiteren Vorgängers Fouquets im Amt der Surintendance des finances: Michel Particelli d'Émery besaß mit La Chevrette einen Landsitz,¹⁷⁷ dessen Bedeutung sich in zahlreichen dort ausgerichteten Empfängen vermittelt. Im Jahr 1647, in dem Particelli die Surintendance des finances übernommen hatte, empfing er drei Mal den jungen Ludwig XIV. in Begleitung einer größeren höfischen Gesellschaft.¹⁷⁸ Im Garten des Anwesens verzeichnet das Nachlassinventar von Particelli d'Émery 1650 einen unerwartet umfangreichen Skulpturenbestand: In einem Parterre »ou est le grand bassin d'eaux«¹⁷⁹ waren vierzehn Figuren, davon zwölf aus weißem Marmor, auf steinernen Podesten aufgestellt. Weiterhin genannt werden eine weibliche Steinfigur, eine

176 »Dans les chambres basses, il y a [...] quatre belles statues de marbre [...]« Brackenhoffer 1927, S. 48.

177 Ein erster Schlossbau in La Chevrette, Deuil-la-Barre (Val-d'Oise), entstand ab 1636 im Auftrag des Financiers Pierre Puget de Montauron (1592–1664), der den Architekten Frémin de Cotte, eventuell André Le Nôtre für den Garten und für die Gemälde der Kapelle Jacques Blanchard beschäftigte. Das Anwesen wurde bereits als Empfangsort für die Pariser Gesellschaft genutzt, bevor es 1645 von Michel Particelli d'Émery erworben wurde, der die Empfangs- und Repräsentationsfunktionen weiter ausbaute. Das Gebäude wurde 1786 zerstört. Vgl. Bourlet 1993.

178 Die Empfänge fanden am 1. Mai, am 23. August und am 12. September 1647 statt. Ein erneuter Besuch Ludwigs XIV. erfolgte am 23. Mai 1651. Vgl. Aubais/Ménard 1759, Bd. I, S. 131, 133.

179 Nachlassinventar von Michel Particelli d'Émery 1650, Arch. nat., Min. centr., LXXXVI, 323, [zu La Chevrette], n. p., Ansicht 20.

2 Das Skulpturenprogramm im Garten

Pelikanskulptur sowie auf einem Sockel eine Bronzefigur »de dix pieds de hauteur«¹⁸⁰ am Ende einer großen Allee. Im Vorhof waren mit einem Bacchus und einem Satyr zwei weitere Marmorstatuen platziert. Alle Skulpturen bleiben ungeschätzt, doch lassen Material und Quantität ein aufwendiges Programm erahnen, das die hohe Bedeutung des Gartens anzeigt.

Nicht aus dem Blick verloren werden darf zudem die eingangs anhand des Gartens von Liancourt gemachte Beobachtung, dass sich die zeitgenössische Bewertung der Gartenausstattung nicht ausschließlich an der Skulptur bemaß. Ein Beispiel für einen fast vollständigen Verzicht auf eine skulpturale Ausstattung in einem dennoch hochgerühmten Garten liefert Louis Hesselin in Chantemesle. Hesselin konzentrierte sich ganz auf die Wirkung des Wassers in Verbindung mit technischen Errungenschaften; zeitgenössische Berichte heben einstimmig die dominierende Präsenz des Wassers hervor und verweisen auf außergewöhnliche hydraulische Maschinen.¹⁸¹ Freistehende Statuen und Brunnskulpturen waren hingegen nicht Teil des Gartenkonzepts.¹⁸² Hesselin unterzog seinen Garten seit Ende der 1630er Jahre kontinuierlichen Transformationen, ohne dass die Skulptur je eine prominente Rolle spielte. Auf sammlerisches Desinteresse an der Skulptur ist daraus indes nicht zu schließen – Hesselin sammelte mit Vorliebe Bronze- und Skulpturen und besaß mehr als 40 Objekte, darunter Antikenkopien, Werke von und nach Giovanni da Bologna und dessen Schülern Giovanni Francesco Susini und Pietro Tacca sowie Skulpturen von François Duquesnoy. Seine Sammlung präsentierte er in den repräsentativen Räumlichkeiten seines Pariser Hôtel particulier auf der Île Saint-Louis.¹⁸³

Der Bedeutung des Wassers und seiner sonoren und visuellen Effekte zeigte man sich auch in Vaux-le-Vicomte bewusst: Mit Kaskaden, Bassins, Gerbe d'eau, Grotte, Allée d'eau, Kanal und Brunnen wurde eine größtmögliche Vielfalt in den Gartenraum integriert,¹⁸⁴ ungeachtet der damit verbundenen Kosten. Die erhaltenen Quellen dokumentieren Ausgaben von 655.579 livres, wobei die Unvollständigkeit der Dokumente eine weit höhere Summe vermuten lässt. Allein das Rohrsystem der Brunnen wurde mit 120.000 livres berechnet.¹⁸⁵ Chantemesle ist als Vorbild für die Wasserspiele in Vaux-le-Vicomte in Betracht

180 Ebd.

181 Vgl. Weil-Curiel 2001, S. 263–271. Als Beispiel genannt sei der Bericht John Evelyns, der 1644 in Chantemesle »nothing so observable as his gardens« sieht und die Wasserspiele, Bassins und Kaskaden herausstellt. Vgl. Evelyn 2015, Bd. I, S. 91.

182 Einzig benennen lassen sich ein von Gilles Guérin nach einem Entwurf Jacques Sarazins ausgeführter marmorner Putto mit einer Muschel in einem Brunnen inmitten der Parterres vor dem Schloss, eine Neptunfigur in einer Nische neben dem Grand canal, ein Laokoon vor einer Grotte und eine von Sarazin geschaffene Ceres, die vermutlich in den Parterres der Obstbäume aufgestellt war. Vgl. Weil-Curiel 2001, S. 259–260.

183 Vgl. zu Hesselins Kollektion von Bronzefiguren ebd., S. 417–423.

184 Vgl. zu den Wasseranlagen in Vaux-le-Vicomte näher Weber 1985, S. 91–92.

185 Vgl. die bei Petitfils 1998, S. 537, angegebenen einzelnen Summen: »Aménagement de la grande cascade par Courtois, recherche d'eau à Maincy, aqueduc (estimation) – 300 000 livres; Avenue, parc, réservoir,

2.3 Die Gartenausstattung von Vaux-le-Vicomte im zeitgenössischen Vergleich

zu ziehen. Denn nicht nur attestiert Loret in der *Muze historique* eine direkte Verbindung zwischen Hesselin und Fouquet anlässlich des in Vaux-le-Vicomte am 17. August 1661 stattfindenden Festes,¹⁸⁶ sondern auch Louis Le Vau hatte vermutlich in Chantemesle bereits Ende der 1630er Jahre umfassende Gartenumbauten vorgenommen.¹⁸⁷

Wasserbassins werden in Vaux-le-Vicomte als End- und Verbindungspunkte einzelner Gartenabschnitte eingesetzt, oftmals in einer bei Le Nôtre leitmotivisch zu findenden Dreierkomposition. Mehrheitlich sind die Bassins der beiden ersten Gartenebenen figurenlos und schlicht gehalten, somit gezielt nicht als Blickfang konzipiert. Die aufwendigen Wasserspiele der Petite cascade und die Fontaine de la couronne in der ersten Gartenebene sind abseits der Hauptachse und zentralen Parterres angelegt, worin sich Le Nôtres Bemühen um Vereinheitlichung des Gartenraums mit einer ungebrochenen Weite des Blicks und zunächst verborgenen Überraschungsmomenten manifestiert. Figürlicher Brunnendekor fand sich in Form zweier Schwäne¹⁸⁸ in den Bassins im Grand parterre sowie in der Fontaine de la couronne vor dem königlichen Appartement mit einer Königskrone und aus dem Wasser auftauchenden Delphinen.¹⁸⁹ Silvestre bildet die Krone ab, die kleiner und filigraner erscheint, als die heutige, aus dem 19. Jahrhundert stammende Version. Im Récolement werden zudem 1665 eine dem Text nicht eindeutig zu entnehmende Zahl von Lachsen aus Blei erwähnt, die nach Aussagen des Fontainier Claude Robillard etwa 300 livres (ca. 146 Kilo) pro Stück wogen.¹⁹⁰ Um das Bassin im Rond d'eau gruppierten sich zudem vier Steinfontainen, die sogenannten *Petits Pâtissiers*, bestehend aus drei Kindern, die sich um eine Keule des Herkules anordnen – das Bild des hart arbeitenden und verdient ruhenden Halbgottes kehrt als leitmotivische Thematik im Garten wieder.¹⁹¹ In der zweiten Gartenebene

conduite d'eau des fontaines par Courtois (estimation) – 160 000 l.; Autres dépenses pour le canal – 25 000 l.; Tuyauterie en plomb des fontaines – 120 000 l.; A Mazzolini, fontainier – 50 579 l.«

186 So heißt es in der *Muze historique*: »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.

187 Vgl. Weil-Curiel 2001, S. 271–273.

188 Die Schwäne aus Blei werden in heute im Archiv von Vaux-le-Vicomte aufbewahrten Gerichtsdokumenten erwähnt, entstanden im Kontext von Diebstählen nach Fouquets Sturz, die eventuell von dem Fontainier Claude Robillard verantwortet wurden. Vgl. Bordier 2013, S. 204; Moulin 2014a, S. 307, Anm. 48.

189 Siehe auch S. 156, Anm. 116 in der vorliegenden Arbeit.

190 Die vermutlich für Brunnen vorgesehenen Figuren werden in der »cour de la ferme« und einem angrenzenden kleinen Garten situiert. Vgl. Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 56r. Bordier 2013 verweist auf im Archiv von Vaux-le-Vicomte aufbewahrte Gerichtsunterlagen zu einigen Diebstählen, in denen ein Lachs aus Zinn erwähnt wird (S. 204). Die Inventare führen zudem weitere Skulpturen auf, die offenkundig für die Brunnen bestimmt waren: Vier Masken aus Bronze, drei Masken aus weißem Marmor, zwei davon als antik klassifiziert, und ein Löwenmaul. Vgl. Estimation des bustes de Vaux, 1665, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 70; Procès verbal fait a Vaux par M. de Sainte Hélène, 1666, Arch. nat., O¹ 1964, n. p., Ansicht 3.

191 Einer der *Petits Pâtissiers* befindet sich heute im Schloss von Fléchères. Vgl. Moulin 2014a, S. 299. Die Figurengruppen, auch bei M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1129 erwähnt, sind in den auf S. 169, Anm. 188

2 Das Skulpturenprogramm im Garten

hätte die Allée d'eau die Wegführung bestimmt, während sich im hinteren Teil des Gartens mit Grotte, Kanal, Rundbassin und Grande cascade die Wassereffekte erneut verdichten.

Über entsprechende finanzielle Mittel waren solche Wasserspiele einfacher realisierbar als ein anspruchsvolles Skulpturenensemble und besaßen eine ebenso wichtige Aussagekraft im Rahmen der Repräsentationsprogramme. Hydraulische Technologien bewiesen einen Zugang zu Ressourcen und spezialisiertem Wissen und fungierten als sichtbare Zeichen von Macht und Einfluss.¹⁹² Der ausreichenden Wasserversorgung einer Schlossanlage kam eine hohe Bedeutung zu, was in Beschreibungen und Gartentraktaten betont¹⁹³ und in literarischen Evokationen thematisiert wurde.¹⁹⁴ Die Symbolkraft der Unterwerfung der Natur, über die Verschwendung des Wassers kommunizierter Überfluss und technologische Überlegenheit zählten in den Gärten der 1640er und 1650er Jahre zu den zentralen repräsentativen Strategien. In der Nachfolge sollte dieses Übertreffen der Natur als künstlerischer Eigenwert¹⁹⁵ im Schloss von Versailles zu einem Leitmotiv erhoben werden, zudem in dem flachen Gelände der Wasserdruck für die Brunnenanlagen nur mit größtem technischem Aufwand erzeugt werden konnte.¹⁹⁶

genannten Gerichtsdokumenten belegt, da Teile ihrer Bleiabdichtungen entwendet worden waren. Vgl. Moulin 2014, S. 307, Anm. 51.

192 Vgl. Brandstetter 2006, S. 25–27.

193 So hebt Godefroy die vorteilhafte Situation von Schloss Berny an dem kleinen Flusslauf La Bièvre hervor, »qui luy fournit de l'eau en quantité pour de tres beaux canaux et fontaines, qui orne son Jardin.« Godefroy 1636, fol. 38v. René Rapin widmet dem Problem des fehlenden Wassers in Schloss Meudon einen ganzen Abschnitt seines Gartentraktats *Hortorum libri IV*. Trotz kostspieliger und intensiver Suche sei hier kein Wasservorkommen gefunden worden, was den Schlossbesitzer Abel Servien bis in seine Träume verfolgt habe. Vgl. Monreal 2010, S. 165.

194 So enthält bspw. das Lobgedicht von Abraham Ravaud zu Schloss Maisons einen ausführlichen Abschnitt zu den dortigen Wasservorkommen und einer mittels hydraulischer Kräfte erreichten Überwindung der Natur: »De plus grandes réalisations s'offrent à la vue, si l'on cherche d'où jaillissent avec une si grande profusion tant de flots alors qu'aucun ruisseau ne coule à proximité; des piles se dressent dans le fleuve, et la maison est semblable à un moulin qui fait monter l'eau des profondeurs et crée artificiellement des fontaines refusées par la nature: une machine hydraulique est fixée à de longues poutres de bois, de là un siphon de plomb est immergé dans le fleuve; à ce siphon est fixé par des assemblages compacts un piston qui, comme une trompe invisible crache les eaux et puise de ses poumons avides le liquide cristallin; pendant que le courant fait tourner la roue et que la masse d'eau est tour à tour comprimée et soulevée, l'axe gémit et par un mouvement en avant de l'eau la plus basse le liquide sort malgré lui par le tuyau vide; de petits godets redescendent après avoir été soulevés, et lui refusent le retour. Ainsi l'air ayant été chassé en haut et les conduits fermés en bas pour empêcher l'eau de descendre, l'onde pressée au-dedans, comme dans une gorge haletante, est contrainte de s'élever, de monter au plus haut presque oublieuse de soi et de son poids naturel. Amassée en ces lieux, enfermée dans un ample siphon, de sa course humide elle alimente toute une série de canaux à travers la noble demeure et irrigue tous les jardins.« Ravaud 1643, zit. nach der französischen Übersetzung in Cueille 1999, S. 223.

195 Vgl. Quaeitzsch 2010, S. 54.

196 Vgl. ebd., S. 51. Zur Bedeutung des Wassers in Versailles und den Funktionen und diversen Rollen der für die Wasserzufuhr eingesetzten *Machine de Marly* im Kontext einer kulturwissenschaftlichen Technikgeschichte vgl. insbesondere Brandstetter 2006.

2.3 Die Gartenausstattung von Vaux-le-Vicomte im zeitgenössischen Vergleich

Auch die Bepflanzungen und der *Fruitier-Potager* avancierten zu wichtigen Statussymbolen, welche die Erfolge des *curieux* in einem botanischen Wettbewerb um Raritäten und ausgefeilte Anpflanzungs- und Kultivierungstechniken nach außen trugen. Begleitet wurden die Aktivitäten von einem breiten Austausch, der sich in zahlreichen Publikationen, botanischem Allgemeinwissen und Sammlungskatalogen sowie der Beliebtheit der Blume als Illustrationsmotiv äußerte.¹⁹⁷ Fouquet wurde bereits 1652 ein botanisches Werk gewidmet.¹⁹⁸ Blumen und Obstbäume stellten nicht nur einen nobilitierenden Faktor im Garten dar, sondern wurden oftmals in die gestalterischen Konzepte integriert.¹⁹⁹ In Godefroys Beschreibung von Berny erfährt der Nutzgarten detaillierte Aufmerksamkeit: Mit floralen vergoldeten Eisengittern abgegrenzt, war er mit Brunnen, Sonnenuhren und Statuen dekoriert, »le tout si proprement orné premiere-ment que qui commenceroit par sa visite Le prendroit pour l'unique du lieu.«²⁰⁰ Die Früchte werden einzeln als Errungenschaften des Ortes aufgezählt²⁰¹ und der Nutzgarten erscheint als »Invention nouvelle, & ornement merveilleux Jusques à present non pratiqué dans Les Jardins de ce Pays [...]«²⁰² Desgleichen widmet Abraham Ravaud in seinem Lobgedicht zu Schloss Maisons den Obstbäumen, dem Nutzgarten und der Kultivierung und Vielfalt von Früchten mehrere Abschnitte.²⁰³

Der Anbau von Früchten und exotischen Pflanzen avancierte zu einem gesellschaftsrelevanten Sujet, das es über die metaphorische Unterwerfung der Natur einer kleinen Gruppe erlaubte, ihren Zugang zu neuesten botanischen Erkenntnissen oder ihre Handelsbeziehungen in ferne Länder zu demonstrieren.²⁰⁴ In diesen Kontext sind auch die Orangerien einzuordnen, eigneten sich Zitrusbäume schließlich in geradezu idealer Weise als Statussymbol:²⁰⁵ Sie mussten aus südlicheren Regionen eingeführt werden, verlangten in ihrer Kultivierung nicht nur einen kompetenten Gärtner, sondern ebenso ein im Winter beheiztes Gewächshaus und waren folglich echte Luxusobjekte. Die aufgestiegenen Eliten zeigten sich bezüglich ihrer Zitrusbaum-Bestände entsprechend ambitioniert. In Fouquets Besitz wurden in Saint-Mandé insgesamt

197 Vgl. Hyde 2002, S. 90–91.

198 Vgl. Claude Mollet, *Theatre des plans et iardinages*, Charles de Sercy, Paris 1652.

199 In Chantemesle bspw. wurden die Obstbäume gezielt in die Gestaltung einbezogen, sowohl über eine Anordnung im Spalier als auch in Form einer Präsentation in italienisch inspirierten Gefäßen. Vgl. Weil-Curiel 2001, S. 260.

200 Godefroy 1636, fol. 43r.

201 »[...] abri= cots pavies, amandes, poires musca= dis dines, pommes de Paradis et tous autres sortes de ces petits fruits ex=quis, et delicieux.« Godefroy 1636, fol. 43v.

202 Ebd.

203 Vgl. Ravaud 1643, in der französischen Übersetzung in Cueille 1999, S. 224–225.

204 Vgl. Quellier 2007, S. 25–39.

205 Zu Zitrusfrüchten als Zeichen sozialen Prestiges und Mittel sozialer Distinktion vgl. Kepetzis 2011, S. 139–146.

2 Das Skulpturenprogramm im Garten

235 Orangenbäume »de diverses grandeurs et grosseurs«²⁰⁶ zu unterschiedlichen Werten aufgeführt, zudem Myrten, Jasminbäume und Oleander inventarisiert. Insgesamt nennt das Inventar eine Summe von 10.768 livres,²⁰⁷ deren größter Teil mit 10.615 livres auf die Orangenbäume entfällt.²⁰⁸ Ludwig XIV. erwarb aus Vaux-le-Vicomte 1665 und 1668 mehrfach einige *arbrisseaux*, einmal insgesamt 1 250 Stück, die in die Gärten von Versailles und des Palais des Tuileries verpflanzt wurden.²⁰⁹

Gerade in der Kultivierung der Zitrusbäume spiegelten sich Einfluss und finanzielle Prosperität. In einer ähnlichen Größenordnung wie Vaux-le-Vicomte bewegte sich der Bestand in Schloss Maisons, wo insgesamt 121 Orangenbäume auf 8.640 livres geschätzt wurden.²¹⁰ Von der hohen Bedeutung der Orangerie in Maisons zeugt ihre explizite Erwähnung sowohl bei Ravaud als auch in den Reiseberichten der Besucher Christiaan Huygens und John Evelyn.²¹¹ Louis Hesselin besaß 1662 hingegen mit nur insgesamt 36 Orangenbäumen und drei Granatapfelbäumen²¹² weniger als ein Fünftel des Fouquetschen Bestands. Wiederum überrascht, wie bereits bezüglich der Skulpturen, der Surintendant des finances Michel Particelli d'Émery, in dessen heute wenig bekannten Garten in La Chevrette 84 Orangenbäume unterschiedlicher Größe und Herkunft sowie vier Zitronenbäume für insgesamt 1.654 livres präsentiert wurden, außerdem 42 Granatapfelbäume für 150 livres, 59 Lorbeerbäume für 130 livres und 29 Jasminbäume für 18 livres standen.²¹³ Ludwig XIV. sollte die Mode in großem Stil aufgreifen und sich an von den aufgestiegenen Eliten etablierten Sammlungsmustern orientieren.²¹⁴

206 Vgl. *Prisée des Orangers estans à Saint Mandé*, 1666, Arch. nat., O¹ 1964, n. p., Ansicht 1.

207 Vgl. ebd., Ansicht 2. Ein Zusammenrechnen der einzelnen Schätzwerte ergibt die leicht abweichende Summe von 10.728 livres.

208 Pro Stück erreichen die zwanzig Oleanderbäume 20 sols, die drei Jasminbäume 3 livres, die vierzehn Myrten 6 livres und die Orangenbäume zwischen 5 und 120 livres.

209 Die *Comptes des Bâtiments du Roi* verzeichnen 1665 und 1668 insgesamt vier Transporte von kleinen Bäumen aus Vaux-le-Vicomte, teils unter der Verantwortung des Gärtners Antoine Trumel, der zuvor in Fouquets Diensten gestanden hatte. Der wichtigste Transport umfasste 1 250 *arbrisseaux* für 3.816 livres; die Bezahlungen für die anderen drei (383 livres 4 sols, 147 livres, 200 livres) deuten auf eine wesentlich geringere Anzahl. Vgl. Guiffrey 1881, Bd. I, S. 83, 102, 248. Hinter der Bezeichnung der *arbrisseaux* verbargen sich vermutlich kleine Lorbeerbäumchen und Eiben, jedoch keine Orangenbäume, die zweifelsohne explizit genannt worden und im Preis deutlich höher gewesen wären. Siehe auch Cordey 1924, S. 127.

210 55 Orangenbäume und ein Zitronenbaum wurden mit 80 livres pro Stück auf 4.480 livres geschätzt. Weitere 57 Orangenbäume und acht Zitronenbäume waren noch im Wachstum begriffen und erreichten mit 64 livres pro Stück insgesamt 4.160 livres. Drei Myrten kamen auf geringe 20 livres. Vgl. Nachlassinventar von René de Longueil 1677, Arch. nat., Min. centr., CXII, 168, Transkription von Pierre-Yves Louis, S. 44.

211 Vgl. Rath 2011, S. 41.

212 Vgl. Weil-Curiel 2001, S. 258, Anm. 140.

213 Vgl. Nachlassinventar von Michel Particelli d'Émery 1650, Arch. nat., Min. centr., LXXXVI, 323, [zu La Chevrette] n. p., Ansicht 19.

214 Allein im Jahr 1687 gab Ludwig XIV. 26.000 livres aus, um 300 Orangenbäume zu erwerben und nach Trianon zu bringen. Vgl. Schnapper 1988, S. 52.

2.4 Zur Literarisierung des Gartens bei Jean de La Fontaine und Madeleine de Scudéry

Die hohe Bedeutung des Gartens von Vaux-le-Vicomte spiegelt sich in seiner wiederholten Erhebung zum poetischen Gegenstand. Während in André Félibiens *Relation des magnificences* der Garten zwar thematisiert wird, jedoch überwiegend Kulisse der Festbeschreibung bleibt,²¹⁵ bildet er bei La Fontaine und Scudéry den Mittelpunkt wesentlicher Teile ihrer literarischen Verarbeitungen der Schlossanlage. Ihre Texte zeigen die Relevanz von wahrnehmungsästhetischen Abläufen und Verweissystemen im Garten, bestätigen zudem vor dem Hintergrund einer größtenteils panegyrischen Zielsetzung dessen repräsentative Funktion.

Im Zentrum von Jean de La Fontaines Beschäftigung mit dem Garten steht dessen Inszenierung als Ort von blühendem Fortschritt und Ausdruck von Fouquets weitreichendem Einfluss. Zwei Kapitel des *Songe de Vaux* konstruiert La Fontaine um die Grotte sowie das Quarré d'eau und wählt damit in der Zeit als äußerst imponierend eingestufte Orte der Gartenarchitektur zu literarischen Schauplätzen. In Fragment III (*Aventure d'un saumon et d'un esturgeon*) begegnet der Protagonist Acante zwei im Quarré d'eau lebenden Fischen, einem Lachs und einem Stör, die ihre Geschichte erzählen. Sie seien einst als Botschafter des Meeresherrn Neptun gekommen, in dessen Auftrag sie die neu erbaute Grotte in Vaux-le-Vicomte verschönern sollten. »[...] [T]ous les trésors de l'Empire Maritime, des morceaux pétrifiés, du Corail de toutes sortes, des Conques«²¹⁶ habe man Fouquet dafür angeboten. Acante äußert unmittelbar seine Überraschung: Er habe nicht erwartet »que la rivière d'Anquëil entretint commerce avec l'Océan.«²¹⁷ Die zum Ausdruck gebrachte Verwunderung entspricht ohne Zweifel jener der Leser*innen, erfährt Vaux-le-Vicomte schließlich eine Überhöhung, die der Erklärung bedarf. La Fontaine suggeriert unter Verwendung zahlreicher Superlative eine weit über nationale Grenzen hinausreichende Reputation des Schlosses.²¹⁸ Fouquet habe zwei Händler ausgesandt, die dekorative Objekte erwerben sollten. Nach einem Schiffbruch seien sie von Neptun gerettet worden. Das anschließende Angebot der Götter Neptun und Thetis, Vaux-le-Vicomte mit ihren maritimen Schätzen auszustatten, nimmt Fouquet an. La Fontaine verwendet hier das Motiv der sich in den Dienst von Fouquet stellenden Götter, das er in den folgenden Fragmenten auf weitere Götter ausdehnen sollte, so insbesondere auf

215 Vgl. Félibien, *Relation des magnificences* 1999.

216 La Fontaine 1967, S. 129.

217 Ebd., S. 131.

218 Vgl. bspw. die folgenden Verse: »[...] Est un lieu nommé Vaux gloire de l'Univers: / Son nom vole déjà dans cent climats divers. / Oronte [d.i. Fouquet] y fait bâtir un Palais magnifique, / Où regne l'ordre ionique [...].« Ebd., S. 133.

Apoll.²¹⁹ In der Inszenierung Neptuns auf Augenhöhe mit Fouquet rückt letzterer auf eine geradezu herrscherliche Position. Die Erzählung um den Meeresherrn und die schiffbrüchigen Händler nimmt zweifelsohne Fouquets rege Aktivitäten im Überseehandel als Ausgangspunkt und erhebt Vaux-le-Vicomte zu einer Art neuem Handelszentrum.²²⁰ Vaux-le-Vicomte dient zudem als Basis für Neptuns Vertrauen, womit eine direkte Parallele zur Funktion des Schlosses im Rahmen von Fouquets Amt der Surintendance des finances geschaffen wird, sollte das prunkvolle Anwesen schließlich finanzielle Prosperität suggerieren und das Vertrauen in Fouquets Kreditwürdigkeit stärken.

Das VIII. Fragment (*Neptune à ses Tritons*) knüpft in der Beschäftigung mit der Grottendekoration unmittelbar an das III. Fragment an. Wiedergegeben wird eine Ansprache von Neptun an seine Tritonen, die zur Dekoration der Grottennischen aufgefordert werden. Das Wasser erscheint als hauptsächliches Ornament; zum weiteren Schmuck der Felsen öffnet Neptun seine Kerker, um die »animaux venus de divers mondes«²²¹ herauszulassen, die an den Felsen fixiert werden. So bevölkern nun Reptilien, Drachen, Seemonster, Flusskrebse, Krokodile und zahlreiche weitere Phantasiewesen die Grottenfelsen, in Anlehnung an die dort tatsächlich einst angebrachten wasser-speienden Tiere.²²²

In beiden Fragmenten wird die auf Fouquet bezogene panegyrische Zielsetzung der Texte weder verschleiert noch über einen Bescheidenheitstopos gemindert. La Fontaine präsentiert eine sich durch Exotik und Überfluss auszeichnende Gartendekoration, die als Ergebnis einer Fouquet zuteil werdenden Protektion der Götter erscheint.²²³ Neben der Hervorhebung von weitreichendem Einfluss und einem nahezu gottgleichem Status Fouquets, wird Vaux-le-Vicomte so zum Ort der Präsentation göttlicher Schätze überhöht, womit die aufwendige Ausstattung ihre Rechtfertigung erfährt.

In Madeleine de Scudéry's Werk begegnet der Garten als literarischer Schauplatz in vielfältigen Formen und Funktionen,²²⁴ wobei die Evokationen real existierender Orte als eigene Gruppe kategorisiert werden können. Die Referenz auf einen konkreten geographischen Ort unterscheidet sich von den imaginierten Gartenräumen²²⁵ und lässt

219 So heißt es bspw. zu Minerva und Apoll: »Je considère sans jalousie toutes les statuës que Minerve lui [d. i. Fouquet] a données. Apollon [...] n'a pas eu mauvaise raison de se faire Peintre pour un Héros très-reconnoissant et très-liberal.« Ebd., S. 207.

220 Siehe auch das Kapitel »Celebrating Mercantile Trade« bei Goldstein 2008, S. 182–186.

221 La Fontaine 1967, S. 208.

222 Vgl. zur Grottendekoration näher S. 150–154 in der vorliegenden Arbeit.

223 Eine ähnliche Formulierung findet sich bei M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1137, im Kontext der Gartenskulpturen: »[...] [T]oute la terre a contribué à embellir ce lieu là.«

224 Vgl. Desprechins 1993, S. 433–441; Conan 2005, S. 323–384.

225 Als Beispiel eines imaginierten Gartenraumes kann der Garten der Sapho im *Receuil La Suze-Pellisson* gelten. Inszeniert als ein *locus amoenus*, liefert der imaginierte Garten den gemeinsamen Bezugspunkt

2.4 Zur Literarisierung des Gartens bei Jean de La Fontaine und Madeleine de Scudéry

den Geltungsanspruch des Textes in die erfahrbare Wirklichkeit der Leser*innen hineinreichen. In der *Clélie* nehmen die Gärten im Verhältnis zu den Innenräumen einen nahezu gleichrangigen Raum ein; teils gilt dem Außenraum der Landsitze sogar das hauptsächliche Interesse der Autorin. Die Gartenbeschreibung von Vaux-le-Vicomte umfasst insgesamt fünfzehn Seiten und steht damit im Umfang leicht hinter der Beschäftigung mit den Innenräumen zurück, zählt jedoch innerhalb der *Clélie* zu den ausführlichsten Schilderungen. Scudéry hat den Garten Ende der 1650er Jahre in einem weit fortgeschrittenen Zustand besichtigt, wenn sich auch anhand einzelner Abweichungen und unerwähnt bleibender Figuren die noch unvollendete Gartenausstattung verrät.²²⁶ Bereits zu Beginn des Textes wird, ausgehend von der Namensgleichheit zwischen Valterre und der etruskischen Stadt Volterra, die herausgehobene Bedeutung des Wassers in Vaux-le-Vicomte unterstrichen.²²⁷ Die Gartenbeschreibung schließt, dem Weg der Besucher*innen entsprechend, an die Innenräume an und nimmt ihren Ausgangspunkt von Grand Salon und Terrasse, von wo aus sich die erste Wahrnehmung in einem überwältigenden visuellen Eindruck verdichtet:

»[...] [O]n découvre de cet endroit [d. i. die Terrasse] vne si grande & si vaste estenduë de differens parterres, tant de grandes & belles allées, tant de fontaines ialissantes, & tant de beaux obiets qui se confondent par leur esloignement, qu'on ne sçait presque ce que l'on voit, parce que la multitude des belles choses estonne l'imagination, & empesche les yeux de pouuoir rien choisir d'abord.«²²⁸

Jener Auftakt behauptet die Unmöglichkeit, die wahrgenommene Vielfalt auf einen Blick zu erfassen und nennt bereits die für André Le Nôtres Konzeption zentralen Momente der Überraschungseffekte und optischen Täuschungen. Eine solche, dem eigentlichen Betreten des Gartens vorangestellte Aufzählung der wesentlichen Elemente, vorstellbar als ein von einem erhobenen Punkt aus ungehindertes Schweifen des Blicks, eröffnet in ähnlicher Form zahlreiche Gartenbeschreibungen der *Clélie*²²⁹ und zielt darauf ab, die Erwartungshaltung zu steigern. Meist geht der Blick von der Freitreppe

der einzelnen Texte des im Umkreis von Madeleine de Scudéry und Paul Pellison entstandenen *Recueil*. Vgl. Bung 2013, S. 145–149.

226 So nennt Scudéry bspw. vier statt der ausgeführten zwei Löwen im Fronton an der Hoffassade sowie sechs statt der ausgeführten acht Hermen an der Grotte und zwei statt der vier ausgeführten Löwen-Skulpturen an den Aufgängen neben der Grotte. Vgl. M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1102, 1136, 1137.

227 So heißt es bei Scudéry: »[...] [I]l est vray que ces deux noms ont du rapport, & que la fameuse Ville [...] est cause que Valterre porte vn nom qui ressemble au sien, parce que cette Ville là a tant d'eaux, qu'elle n'a point de porte, ni point de place où il n'y ait des fontaines, si bien que la conformité des eaux a fait la ressemblance des noms.« Ebd., S. 1090–1091.

228 Ebd., S. 1127–1128.

229 Siehe auch Conan 2005, S. 336.

2 Das Skulpturenprogramm im Garten

des Schlossgebäudes aus²³⁰ und erfasst überblickend die wichtigsten Komponenten des Gartens,²³¹ die oft deutlich präziser als bei Vaux-le-Vicomte beschrieben sind. Die hier von Scudéry suggerierte Unmöglichkeit der visuellen und folglich auch sprachlichen Erfassung des Gartens ob seiner gestalterischen Dichte und Diversität erhebt ihn über andere zeitgenössische Anlagen.

Als treibende Kraft für die anschließende Erkundung des Gartens macht Scudéry eine jedem Menschen eigene *curiosité* geltend, die gerade durch die Schwierigkeit der zunächst verunklärten visuellen Erfassung herausgefordert werde.²³² In der Darstellung der Gärten folgt Scudéry in der *Clélie* mehrheitlich einem sich wiederholenden Grundgerüst. Die Struktur wird über die Bewegung im Raum vorgegeben, immer wieder durchbrochen durch eingeschobene Rekapitulationen des bereits Gesehenen.²³³ In Vaux-le-Vicomte führt der Weg auf der Hauptachse zum Endpunkt des Gartens, wobei alle wesentlichen gartenarchitektonischen Orte passiert und Skulpturen sowie Wasseranlagen berücksichtigt werden. Letztere erfahren breite Aufmerksamkeit, die ihren Status als Gradmesser für das Prestige des Gartens untermauern. Das Wasser wird mehrfach mit Kristall verglichen; seine diversen Erscheinungsformen²³⁴ und sonoren Effekte finden wiederholt Erwähnung.²³⁵

Wichtigstes Stilmittel in allen Gartenbeschreibungen der *Clélie* sind indes die Blickführungen, damit verbundene Täuschungs- und Überraschungseffekte sowie

230 In Charenton, Anwesen der Marquise de Plessis-Bellière, bspw. überblickt man den Garten von einer nach außen offenen Salle und sich anschließenden Freitreppe. Vgl. M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 880. In Valentin Conrarts Anwesen entdeckt man die umliegende Landschaft von zwei zwischen Freitreppen gelegenen Balkonen mit marmorner Ballustrade aus. Vgl. ebd., Bd. IV, S. 799. In Nicolas de Rambouillet's Gartenanlage in Reuilly (auch bekannt als *La folie Rambouillet*) erfolgt der Blick von der Terrasse aus. Vgl. ebd., Bd. IX, S. 327. Bei Henri und Suzanne de Saint-Chaumont in Ménilmontant bildet wiederum eine Freitreppe den Ausgangspunkt. Vgl. ebd., S. 516–517.

231 Siehe auch Conan 2005, S. 336–339.

232 »En effet comme la curiosité est vn sentiment naturel, on ne regarde pas tant ce qu'on peut discerner facilement, que ce que l'on ne peut distinguer, tant il est vray qu'on aime à descourir soy mesme les choses.« M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1128.

233 In der Beschreibung des Schlosses von Saint-Ange (heute bekannt unter dem Namen *Château de Saint-Ange de Villecerf*) findet sich ein anschauliches Beispiel für eine eingeschobene Zusammenfassung des schon Gesehenen: »[...] [O]n voit au dessous de soy se superbe Palais, ces diuerses cours, ces diuers jardins, ces canaux dont ie vous ay parlé, ces deux aimables bois, ces prairies, ces montagnes, ces hameaux, & ces villages esloignez [...].« Ebd., S. 1244.

234 Dies wird besonders anschaulich am Beispiel des Kanals: »[...] [E]n vn tres-petit espace, elle est riuere, torrent, canal, cascade & ruisseau.« Ebd., S. 1135. La Fontaine nutzt ähnliche Metaphern, zum Beispiel: »Je donne au liquide Cristal / Plus de cent formes differentes; / Et le mets tantost en canal, / Tantost en beautez jaillissantes; / On le voit souvent par dégrez / Tomber à flots precipitez; / Sur des glacis je fais qu'il roule, / Et qu'il boüillonne en d'autres lieux; / Par fois il dort, par fois il coule, / Et toujours il charme les yeux.« La Fontaine 1967, S. 101–102. Vgl. auch Titcomb in ebd., S. 119, Anm. 53.

235 Zahlreiche Beispiele können für die Beschreibung der sonoren Effekte angeführt werden, so in M. de Scudéry 1973, Bd. X: »[...] [L]'eau s'épanche en murmurant [...].« (S. 1129); »[...] on a mesme le plaisir d'entendre le doux murmure de tous ces petits iets d'eau [...].« (S. 1131); »[...] cent iets d'eau [...] font vn agreable murmure« (S. 1133).

2.4 Zur Literarisierung des Gartens bei Jean de La Fontaine und Madeleine de Scudéry

ständige visuelle Erneuerungen, worin sich die hohe Empfänglichkeit der zeitgenössischen Besucher*innen für solcherart perspektivische Spiele andeutet.²³⁶ Die die Schlossgebäude umgebenden Gärten oder Landschaften werden, real wie literarisch, oftmals zunächst über Ausblicke von innen nach außen erfahrbar. Über die Beschreibung solcher Ausblicke wird der Außenraum wirkungsästhetisch in die Innenräume integriert. Bei Scudéry findet sich dies beispielsweise in den Beschreibungen des Anwesens der Marquise du Plessis-Bellière oder des Schlosses Le Raincy;²³⁷ teils wird auch ein ausführlicher Eindruck des Gartens ausgehend von einem einzigen Fensterblick entwickelt.²³⁸ Im Garten von Henri und Suzanne de Saint-Chaumont in Ménilmontant wird die Landschaft durch eine Vielzahl von Wandspiegeln multipliziert, sodass die Grenzen zwischen Innen- und Außenraum endgültig verschwimmen.²³⁹ Allen Gartenbeschreibungen der *Clélie* ist zudem eigen, dass sichtbegrenzende oder -erweiternde Elemente und blickleitenden Funktionen betont werden. So verbirgt in Valentin Conrarts Anwesen eine Baumreihe den sich Nähernden möglichst lange die anschließende spektakuläre Sicht.²⁴⁰ Bei Vaux-le-Vicomte werden in ähnlicher Form die angrenzenden Waldstücke genannt, »qui arrestent agreablement les yeux«²⁴¹ – vergleichbare Formulierungen kehren in ausnahmslos allen Schloss- und Gartenevokationen wieder.²⁴² Das bereits zu Beginn der Darstellung von Vaux-le-Vicomte eingeführte

236 So bspw. bezogen auf Conrarts Anwesen, vgl. ebd., Bd. IV: »[...] [O]n peut dire que d'une mesme situation on a diuerses veüs [...]« (S. 804); »[...] cette diuersité d'objets & de veüs se trouue encore presque en toutes les parties du Bastiment [...]« (S. 804–805). Desgleichen zu Le Raincy, vgl. ebd., Bd. IX: »[...] [O]n découure vne si grande estenduë de pais, que la veüë en estant diuertie & agreablement occupée [...]« (S. 358); »[...] les veüs en sont aussi fort differentes [...]« (S. 358). Beispiele finden sich auch in der Beschreibung zu den Gärten von Henri und Suzanne de Saint-Chaumont, vgl. ebd., Bd. IX: »[...] [L]es veüs sont toutes differentes & toutes admirables [...]« (S. 528); »[...] vne veüë merueilleuse par sa diuersité [...]« (S. 528); »Si l'on regarde du costé de la belle veüë, cette allée est admirable; on voit le mesme paisage dont ie vous ay fait la description, mais on le voit pourtant changé, parce qu'en changeant de place, on voit tous les objets d'une autre manière« (S. 522).

237 Vgl. zu Charenton ebd., Bd. X, S. 882, 885; zu Le Raincy ebd., Bd. IX, S. 357.

238 In der Beschreibung bspw. von Saint-Ange erfolgt eine umfassende Gartenbeschreibung über den Blick aus einem Cabinet. Vgl. ebd., Bd. X, S. 1241–1242.

239 Vgl. ebd., Bd. IX, S. 515. Ähnliche Beschreibungen von Spiegelungen finden sich auch zum Anwesen der Marquise de Plessis-Bellière in Charenton, vgl. ebd., Bd. X, S. 887, und zu Reuilly im Besitz von Nicolas de Rambouillet, vgl. ebd., Bd. IX, S. 330.

240 »Ce Vestibule est borné par vn rang de grands Arbres qui semblent n'estre là qu'afin qu'on ne trouue pas d'abord cette admirable veüë qui fait les delices de ce lieu-là.« Ebd., Bd. IV, S. 798.

241 Ebd., Bd. X, S. 1128.

242 Bspw. zu Saint-Ange: »En effet il y a vn cabinet d'où l'on voit non seulement vn tres-agreable valon enuironné de petites montagnes, qui arrestent plustots la veüë qu'elles ne la bornent, mais encore vn grand iardin [...]« Ebd., S. 1241. Zum Anwesen von Valentin Conrart: »On voit vne grande ceinture de Montagnes esloignées [...], & qui sans contraindre la veüë l'arrestent & la bornent agreablement.« Ebd., Bd. IV, S. 799. Zum Garten von Henri und Suzanne de Saint-Chaumont: »[...] trois allées aux deux costez du parterre, comme pour conduire la veüë vers vn beau jet d'eau [...]« Ebd., Bd. IX, S. 517; »[...] la veüë s'estend à plus de vingt mille loin, quoy qu'elle soit agreablement arrestée par vne diuersité tres-charmante.« Ebd., S. 519.

2 Das Skulpturenprogramm im Garten

Bild der kaum leistbaren sprachlichen Übersetzbarkeit des Gesehenen und der wundersamen Effekte wird immer wieder aufgegriffen.

In nahezu allen Beschreibungen ist die Bemühung um eine möglichst präzise Erfassung des Gartens erkennbar,²⁴³ nur selten durchbrochen von theoretischen oder panegyrischen Einschüben, die sich von dem beschriebenen Gegenstand lösen. Die Schilderung des Gartens von Vaux-le-Vicomte bildet diesbezüglich eine Ausnahme. In Anknüpfung an einen seit der Renaissance präsenten Diskurs zur Überlegenheit der Natur über die Kunst oder umgekehrt, thematisiert Scudéry deren ideales Zusammengehen in Vaux-le-Vicomte:

»En effet l'imagination ne peut rien concevoir de si grand, de si agreable, & de si magnifique; la nature toute puissante qu'elle est, ne peut produire rien de si beau, & l'Art qui se vante de l'imiter souuent, de la surpasser quelquefois, & de l'embellir tousiours, ne sçauroit rien faire de si merueilleux. Ainsi on peut dire que ce qu'on voit en ce lieu-là, est le chef-d'œuvre de l'Art & de la Nature ioints ensemble.«²⁴⁴

Das Zusammenspiel von Kunst und Natur wird zum höchsten Ziel erhoben, in Vaux-le-Vicomte erreicht durch die Steigerung dessen, was die Natur an Schönheit zu bieten hat. Zugleich spannt Scudéry den Bogen zu ihrer panegyrischen Textaufgabe, indem sie Fouquet an den Ursprung jener Errungenschaften setzt:

»En effet il ne faut pas s'imaginer que Valterre soit vn de ces lieux que la Nature a presque embellis toute seule, au contraire on peut dire sans exageration, que Cleonime [d. i. Fouquet] l'a entierement changé, & qu'il n'y a pas vn endroit où il n'ait adiousté quelque nouvelle grace. Il a diuisé vne riuere en mille fontaines, il a reuni mille fontaines en torrens, & a si iudicieusement entendu tout ce qu'il a fait à Valterre, qu'on ne peut assez louer le iugement de celuy qui a sceu si bien mesler les beautez de l'art à celles de la Nature [...].«²⁴⁵

In der Rückführung der erfolgreichen Verzahnung von Kunst und Natur auf den Schlossbesitzer führt Scudéry ein Motiv ein,²⁴⁶ das zu einer verbreiteten Formel der späteren

243 In Madeleine de Scudéry's gesamtem Werk beziehen sich die Naturbeschreibungen hauptsächlich auf Parklandschaften, in denen die Kunst die Natur geformt hat. Vgl. Floeck 1979, S. 114.

244 M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1132.

245 Ebd., S. 1092–1093. Siehe auch die folgende Textstelle: »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 [d. i. Fouquet] 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 [...].« (S. 1141).

246 Unter Zurücknahme der Superlative begegnet das Motiv der geradezu wundersamen Transformation eines Gartens durch seine Besitzerin auch bei der Marquise de Plessis-Bellière, deren Garten durch eine Gegenüberstellung von Vorher und Nachher evoziert wird. Vgl. ebd., S. 879–880. Die Wandlung wird als außergewöhnlich hervorgehoben: »[...] [L]'admirable Melinthe [d. i. Suzanne du Plessis-Bellière]

2.4 Zur Literarisierung des Gartens bei Jean de La Fontaine und Madeleine de Scudéry

Literatur zum Garten von Versailles werden sollte. Die dort durch Ludwig XIV. erfolgte endgültige Eroberung der in ihren Voraussetzungen widrigen Natur mit den Mitteln von Kunst und Technik sollte von diversen Autor*innen, darunter Scudéry selbst, variantenreich beschrieben werden.²⁴⁷ Scudérys abschließende Betrachtung des Gartens von Vaux-le-Vicomte, von dessen Endpunkt bei der Herkules-Figur aus erfolgreich, rekapituliert die wichtigsten zuvor passierten Orte und dient der Rückerinnerung der Leser*innen sowie einer Verankerung in der Rezeption:²⁴⁸

»[...] [D]euant soy on voit la face du bastiment beaucoup plus belle que de nul autre endroit, avec ces deux Ailes reculées qui l'accompagnent, les deux parterres qui sont des deux costez, la vaste estenduë du grand Iardin 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.«²⁴⁹

Sowohl bei La Fontaine als auch bei Scudéry bleibt die panegyrische Funktion der Gartenbeschreibung über den stetigen Rückbezug des Gesehenen auf Fouquet wesentliches Motiv. Die facettenreichen Evokationen des Gartens und seiner wirkungsästhetischen Prinzipien bei Scudéry, ebenso wie seine Inszenierung zu einem Schauplatz göttlichen Wirkens bei La Fontaine, stehen im Dienste der Glorifizierung Fouquets und der Legitimierung seiner prachtvollen Repräsentation. Für die in der Zeit an einen Garten herangetragenen Erwartungen ist insbesondere Scudérys Text aufschlussreich. Die Autorin impliziert ein rezeptives Verhalten der Gartenbesucher*innen und Leser*innen: Für eine Erfassung aller Gartenelemente ist eine Bewegung mit geschärfter Wahrnehmung gefordert, begleitet von einem bewussten Verständnis des insbesondere über die Skulpturen transportierten allegorischen Sinns. Der Garten wird als gestaltete und verbesserte Natur präsentiert, die in großen Teilen rational erfahrbar ist. Indes kommuniziert der Text ebenso, dass die Erlebbarkeit des Gartens nicht auf eine vernunftbestimmte Wirkung zu reduzieren ist, werden doch Sinne und Einbildungskraft in hohem Maße angeregt. Bei Scudéry vermittelt sich so eine Rezeptionspraxis, die Sinne und Verstand gleichermaßen fordert. Im Unterschied zu der am Ende einer Wandlung der Gartenrezeption stehenden Rolle der Besucher*innen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, bleibt die Kontrolle von Gartenerlebnis und -rezeption zu Scudérys Zeiten ganz in Händen der Künstler

a fait en ce lieu là vn changement si considerable, qu'on peut presque dire qu'elle l'a entierement metamorphosé« (S. 879).

247 Scudéry sollte in ihrer Beschreibung von Versailles den Topos insbesondere anhand der Brunnenanlagen entwickeln, wo z. B. das Wasser entgegen seiner Natur metaphorisch das Element Feuer nachbildet. Vgl. Krause 2002, S. 111, 113.

248 Siehe auch Keller 2000, S. 964–965.

249 M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1139.

2 Das Skulpturenprogramm im Garten

und Literat*innen.²⁵⁰ Nicht zuletzt gilt es zu bedenken, dass die Leser*innen der literarischen Gartenbeschreibungen den beschriebenen Ort selbst in den seltensten Fällen jemals in eigener Anschauung erleben konnten. Im Falle des Gartens von Vaux-le-Vicomte trugen Scudéry und La Fontaine in hohem Maße zur Verbreitung seines Prestiges und zur Lenkung der Rezeption bei und vereinnahmten ihn zugleich für ihre eigenen literarischen Diskurse.

250 Zur Wandlung der Gartenrezeption im 18. Jahrhundert hin zur Favorisierung einer sensualistischen Wirkungsästhetik im Rahmen der Empfindsamkeit und einer damit verbundenen Delegation des Gartenerlebnisses an die Besucher*innen vgl. Gamper 2001, S. 45–70.