

TEIL III

**INNOVATION UND OPULENZ:
DIE GESTALTUNG DER INNENRÄUME**

Die Innenräume sind in Vaux-le-Vicomte (Abb. 12) nicht als ein in sich geschlossenes räumliches Gefüge konzipiert, sondern stehen in einer fortlaufenden Verschränkung mit dem Außenraum. Vermittelt wird diese hauptsächlich über eine visuelle Aufhebung architektonischer Grenzen sowie in den Garten führende Blickachsen und Ausblicke, spiegelt sich darüber hinaus vielfach in der gewählten Motivilk der Innendekoration. Entgegen einer bis dato üblichen Platzierung der repräsentativen Appartements im Obergeschoss, verlagerte Louis Le Vau diese in das Erdgeschoss, wobei der symmetrisch angelegte Grundriss überschaubar bleibt. Auf der durch das Gebäude und die weitere Anlage führenden vertikalen Achse liegen das Vestibül und der überkuppelte Grand Salon, von dem beidseitig die Appartements Fouquets im Westen und des Königs im Osten abgehen. Es entsteht so eine privilegierte Enfilade zur Gartenseite, die sich – der üblichen französischen Raumfolge entsprechend – jeweils in Antichambre, Chambre und Cabinet aufreht. Zum Hof situieren sich Garderoben, Treppen zum Obergeschoss sowie je ein weiterer, den Appartements angegliederter repräsentativer Raum. Hinter der Antichambre Fouquets liegt die sogenannte Grande chambre carrée; die Antichambre des Königs führt in einen Raum mit angrenzender Salle du buffet, heute mehrheitlich mit Salle à manger benannt und als einstiger Speisesaal klassifiziert.

Die Funktionen jener hofseitigen Räume werden zu diskutieren sein. Sowohl auf ein repräsentatives Treppenhaus – die schmalen Treppen zum Obergeschoss sind den Blicken gänzlich entzogen und entsprechend schmucklos gestaltet¹ – als auch auf eine Galerie wurde verzichtet. Bezogen allein auf seine räumlichen Dispositionen präsentiert sich das Schlossgebäude damit im zeitgenössischen Vergleich eher bescheiden.² Von Louis Le Vau hat sich ein Plan des Erdgeschosses mit eingetragenen Raumbezeichnungen erhalten,³ datiert auf den 6. August 1656, der eine weitgehend finale Version des tatsächlich errichteten Zustands wiedergibt.⁴ Einzig angezweifelt werden darf die Umsetzung je einer eingezeichneten Tür zwischen den beiden gartenseitigen Antichambres der Appartements und den hofseitig gelegenen Garderoben. Nicht eingezeichnet sind zudem ein Durchgang von der Salle à manger zur angrenzenden Salle du buffet und die Verbindungstüren von den hofseitigen Chambres zum Treppenhaus. Die Angliederung dieser Chambres an die Antichambres der Gartenseite gewinnt so an Gewicht.⁵

1 Ins Obergeschoss führende Treppen liegen beidseitig des Vestibüls, in den hofseitigen Eckpavillons sowie hinter dem Cabinet von Fouquets Appartement.

2 Vgl. Krause 1996, S. 147.

3 Vgl. Louis Le Vau, Plan du rez-de-chaussée de Vaux-le-Vicomte, 1656, Archiv in Vaux-le-Vicomte, <https://g.co/arts/tc8ayMNE6CPY38rs5> [2.2.2022].

4 Der Grundriss und je eine Ansicht von Hof- und Gartenfassade wurden von Jean Marot gestochen und sind Teil des sogenannten *Grand Marot*. Vgl. Marot (Grand Marot), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10402607/f83.item> [Grundriss]; <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10402607/f85.item> [Hofansicht]; <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10402607/f87.item> [Gartenansicht].

5 Im Nationalmuseum in Stockholm befindet sich eine anonyme Kopie des Plans von Le Vau, die in das 17. Jahrhundert datiert wird. Die einzige Abweichung ist eine nicht eingezeichnete Tür von Fouquets

Unter der Familie von Claude Louis Hector de Villars, in deren Besitz das Schloss 1705 übergang, fanden keine nennenswerten Eingriffe in den Grundriss statt, wenn sich auch die Raumnutzungen deutlich veränderten. So logierte die Maréchale de Villars im ehemaligen Appartement des Königs, während sich der Maréchal de Villars in den hofseitigen Räumen einrichtete. In Fouquets ehemaligem Appartement wird die Antichambre d’Hercule nun als »Chambre du dais«, die Chambre des Muses als »Chambre du roi« bezeichnet. Zum Hof wurde eine »Salle de billard« eingerichtet, während die im nordwestlichen Pavillon liegenden Räume von dem Sohn der Familie, Henri Armand, Marquis de Villars, und seiner Frau bewohnt wurden.⁶

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts initiierten die 1764 nachfolgenden Choiseul-Praslins zahlreiche Veränderungen des Grundrisses und der räumlichen Funktionen, wie aus einem in Vaux-le-Vicomte aufbewahrten Plan des Architekten Charles de Wailly aus dem Jahr 1784 hervorgeht.⁷ Demnach wurden die Appartements im Erdgeschoss von César Gabriel de Choiseul, Duc de Praslin (ehemaliges Appartement des Königs) und seiner Frau Anne Marie de Champagne de Villaines de La Suze (ehemaliges Appartement Fouquets) bewohnt; eine dem König reservierte Raumfolge ist nicht mehr ausgezeichnet. Fouquets einstige Chambre ist als »Salle de Compagnie« bezeichnet, womit eine repräsentativ-öffentliche Funktion unterstrichen wird, während im ehemaligen Appartement des Königs noch von einer »Chambre à coucher« gesprochen wird. Die Alkoven beider gartenseitigen Chambres wurden durch eine eingezogene Wand vom Raum getrennt und nochmals in sich unterteilt, um weitere Garderoben zu schaffen. Aus der ehemaligen Chambre des Muses konnten die Nebenräume und Treppen nur noch über das Cabinet erreicht werden und wurden so deutlicher von der Enfilade getrennt. Der einzige direkte Durchgang zwischen Hof- und Gartenseite befand sich nun in Fouquets Antichambre. Die hinter dem ehemaligen königlichen Appartement liegende Salle à manger ist in Waillys Plan als solche bezeichnet und der offene Durchgang zur Salle du buffet – ebenfalls so benannt – abgebildet. Der vermutlich existierende Zugang zur ehemaligen Antichambre des Königs wurde geschlossen und eine Tür von der Salle du buffet in das angrenzende Treppenhaus eingefügt. Jene Veränderungen zielten offenkundig auf eine Erhöhung des Wohnkomforts im Erdgeschoss, insbesondere über die Verkleinerung der repräsentativen Räume, die Hinzufügung von Garderoben

Chambre in eine angrenzende kleine Passage. Die Zeichnung wurde vermutlich von dem schwedischen Architekten Carl Hårleman auf einer seiner Frankreichreisen (1723–1726, 1732 sowie 1744–1745) erworben. Vgl. Nationalmuseum Stockholm, NMH THC 6415; abgedruckt bei Bordier 2013, S. 123, wo sie fälschlicherweise Nicodemus Tessin d. J. zugeschrieben wird. Ein ebenfalls in Stockholm aufbewahrter Plan des Untergeschosses stammt von derselben Hand. Vgl. Nationalmuseum Stockholm, NMH THC 6414.

6 Vgl. Cordey 1924, S. 146–149.

7 Der Plan von Wailly zeigt die Anlage von Hauptgebäude und den Dépendances beidseitig der Vorhöfe mit den Grundrissen des Erdgeschosses, 63 × 98,5 cm. Der Plan wurde 2012 von der Association *Les amis de Vaux-le-Vicomte* erworben, vgl. <http://pimousse.vaux.free.fr/vauxlevicomte/aavv-plan-rdc.html> [26.2.2022].

Teil III: Innovation und Opulenz: Die Gestaltung der Innenräume

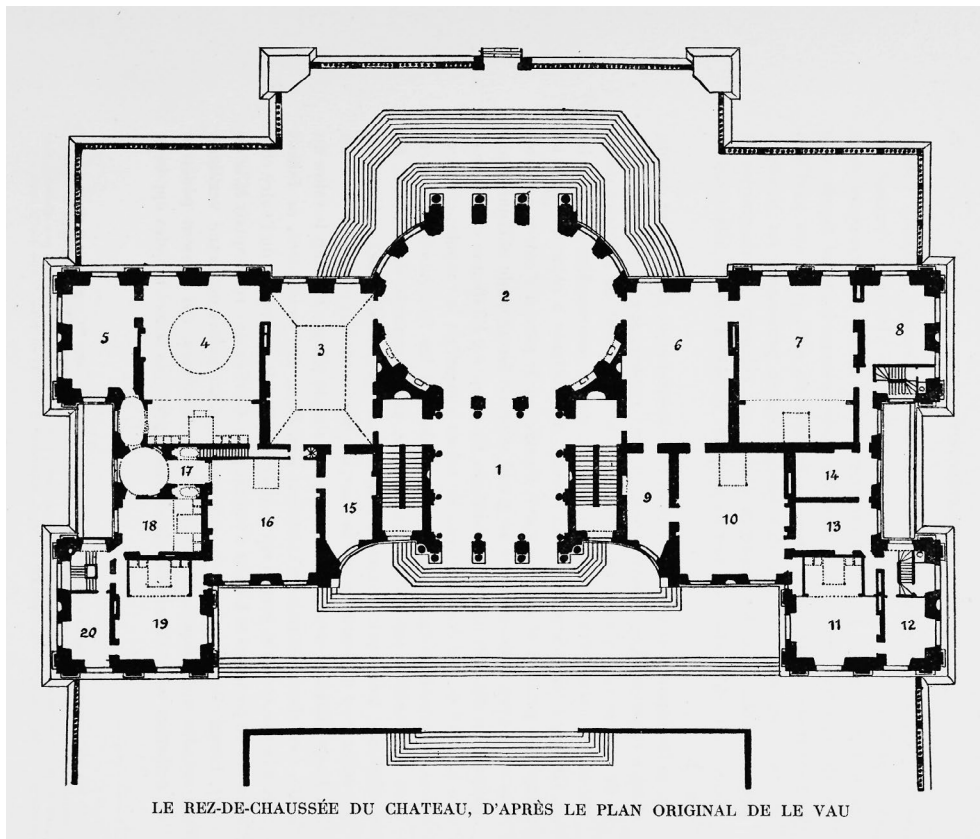


Abbildung 12. Grundriss des Erdgeschosses von Vaux-le-Vicomte, aus: Cordey 1924, S. 26. Raumbezeichnungen von Marion Müller, unter Hinzuziehung des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, des Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch., nat., O1 1964, sowie der bei Cordey 1925, S. 189–251, veröffentlichten Quittungen in Vaux-le-Vicomte tätiger Künstler.

- | | | |
|--|---|------------------------------------|
| 1. Vestibule | 5. Cabinet des Königs,
auch genannt
Cabinet des stucs | 12–14. Chambres oder
Garderobes |
| 2. Grand Salon | 6. Antichambre d'Hercule | 15. Salle du buffet |
| 3. Antichambre des
Königs, auch ge-
nannt Antichambre
des stucs | 7. Chambre des Muses | 16. Salle à manger |
| 4. Chambre des Königs,
auch genannt
Chambre des stucs | 8. Cabinet des Jeux | 17. Cabinet des bains |
| | 9. Garderobe | 18. Chambre oder Cabinet |
| | 10. Grande chambre carrée | 19. Chambre |
| | 11. Chambre | 20. Cabinet oder
Garderobe |

und eine Konzentration auf die Zirkulation innerhalb der hof- beziehungsweise garten-seitigen Raumeinheiten. Der Großteil der Eingriffe wurde im 19. und 20. Jahrhundert rückgängig gemacht, so dass der ursprüngliche Grundriss mit den von Le Vau gedachten Raumverbindungen heute weitgehend wiederhergestellt ist.

Die unter Fouquet vorgesehene Gestaltung des Obergeschosses kann nur teilweise rekonstruiert werden: Es fehlen die Pläne Le Vaus, die Ausstattung war zum Zeitpunkt von Fouquets Sturz unvollendet und im 18. Jahrhundert fanden umfassende bauliche Eingriffe statt.⁸ Der Ostflügel beherbergte zum Hof ein Fouquet zugedachtes Appartement, während zum Garten die Räumlichkeiten von Marie-Madeleine de Castille lagen. Im Westflügel logierte 1661 noch Charles Le Brun; dort befanden sich ebenso weitere Raumfolgen, die offensichtlich von Gästen genutzt wurden und deren langfristige Funktionen wahrscheinlich nicht abschließend definiert waren. Die Kuppel des Salons erhob sich bis in das zweite Obergeschoss, doch blieb über dem Vestibül Platz für eine Kapelle, deren Gestaltung 1661 mit Fouquets Sturz unterbrochen wurde. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erfolgten unter Verantwortung des Architekten Jean-Baptiste Berthier zahlreiche Unterteilungen der Räume, die heute weitgehend noch vorhanden sind. Die erste Etage wurde in den Beschäftigungen mit Vaux-le-Vicomte wiederholt einer als »privat« klassifizierten Nutzung zugeordnet. Dies impliziert eine Trennung zwischen »privatem« Obergeschoss und »öffentlich-repräsentativem« Erdgeschoss, die zumindest für das 17. Jahrhundert nur bedingt geltend gemacht werden kann und die Gefahr einer anachronistischen Anwendung des Begriffspaares öffentlich–privat birgt. Zudem verlangen die teils aufwendigen Gestaltungen der Appartements im Obergeschoss eine Überprüfung ihrer funktionalen Ausrichtungen.

⁸ Für eine kurze Beschreibung der Raumdispositionen siehe auch Howald 2011, S. 101–102.

1 DIE AUSSTATTUNG DES GRAND SALON

1.1 Räumliche Funktionen und Konzepte

In seiner räumlichen Inszenierung und Ausstattung war der Grand Salon als Höhepunkt der Innenräume konzipiert (Abb. 13), zielte auf unmittelbare Überwältigung und sollte den künstlerischen Anspruch noch vor Betreten der Appartements auf höchstem Niveau festschreiben. Die große Bedeutung des Raumes manifestiert sich bereits in seiner zentralen Disposition im Grundriss, den räumlichen Dimensionen sowie seiner Sichtbarkeit am Außenbau. Louis Le Vau erweiterte hier eine architektonische Form, die er in den 1630er und 1640er Jahren für eben jene Gruppe der Aufsteiger entwickelt hatte, zu der auch Fouquet gezählt werden kann. Ein hoher Raum mit gewölbter Decke, meist mit wandgebundener Architekturordnung, wurde von Le Vau in die Enfiladen einiger Pariser Hôtels particuliers eingefügt, ohne den neuen Raumtypus – die



Abbildung 13. Vaux-le-Vicomte, Grand Salon

1 Die Ausstattung des Grand Salon

sogenannte *Chambre à l'italienne* – auf eine spezielle Funktion festzuschreiben.⁹ Der Überraschungseffekt des unvermittelt im Appartement aufragenden Raumes kam den Repräsentationsbedürfnissen der Aufsteiger entgegen.

In Schloss Le Raincy (Louis Le Vau, 1643–1648) tritt der Salon erstmals am Außenbau hervor und wird zum Mittelpunkt des Gebäudes erhoben, wobei seine ursprünglichen Merkmale der Wölbung, Überhöhung und architektonischen Wandgliederung erhalten bleiben. In Le Raincy, ebenso wie in Schloss Meudon (Louis Le Vau, 1654–1659), lagen die repräsentativen Räumlichkeiten in der ersten Etage. Die sparsame und strenge Dekoration des Erdgeschosses kontrastierte mit dem über monumentale Treppen zu erreichenden Salon im Obergeschoss, der als lichtdurchfluteter und aufwendig ausgestatteter Raum mit weiten Aussichten konzipiert war.¹⁰ Le Vau fand seine Leitbilder in der antiken Privatarchitektur und deren Anverwandlung durch Palladio, der für eine ähnliche Gruppe des neuen Adels gebaut hatte.¹¹ Auch Plinius' Beschreibung eines Festsaals mit beeindruckendem Ausblick scheint Le Vau eine unmittelbare Inspiration geboten zu haben. Ebenso verhält es sich mit Vitruv, der in seiner Evokation eines repräsentativen Saals in den Wohnhäusern hochstehender Privatleute eine Anlehnung an öffentliche Basiliken beschrieb, worin sich den mehrheitlich in Staatsdiensten tätigen Aufsteigern ein ideal zu adaptierendes Programm bot. In Vaux-le-Vicomte setzen sich die antiken Reminiszenzen in der ovalen Grundform¹² und im offensichtlichen Zitieren des Pantheons fort, dessen Proportionen im Aufriss des Salons exakt übernommen wurden. Über das Hervortreten des Salons am Außenbau rekurrierte Le Vau zudem, wie bereits über die Kolossalordnung an der Fassade, auf eine königliche Formensprache und lehnte sich an die Pavillonbauten französischer Residenzen an.¹³

Das in Le Raincy und Meudon gesuchte theatralische Raumerlebnis lässt sich auch in Vaux-le-Vicomte beschreiben, wo der Salon mit dem relativ karg gestalteten Vestibül kontrastiert, das von der Hofseite aus betreten wird. Mit den Eingangsportalen als einziger Lichtquelle entwickelt das monochrom belassene Vestibül eine dunkle und kühle Wirkung, unterstrichen durch einen sparsam eingesetzten Schmuck: Die Wände werden

9 Die ersten *Chambres à l'italienne* – die Bezeichnung »à l'italienne« ist ob des suggerierten Ursprungs aus Italien irreführend – finden sich ab 1639 im Schloss von Chantemesle (wo eine Beteiligung Le Vaus nicht bekannt ist), 1639 im Hôtel Lambert, 1639/40 im Hôtel de la Vrillière, 1639/40 im Hôtel der Marie de Wignerod im Petit Luxembourg, 1641 im Hôtel Hesselin, 1642 im Hôtel Tambois, 1642 im Schloss Le Raincy und 1643 im Hôtel d'Aumont. Vgl. Melters 2008, S. 109–110, sowie das Kapitel »Des chambres à l'italienne«: Définition ambiguë d'une forme nouvelle« bei Cojannot 2012, S. 56–60.

10 Siehe zu den Salons in Meudon und Le Raincy auch S. 201–203 in der vorliegenden Arbeit.

11 Vgl. Melters 2008, S. 119.

12 Krause 1996, S. 147, verweist auf die Eigenschaft des Ovals als richtungweisende Form, welche die Achsen der Anlage betonen konnte. Zur Form des Ovals siehe auch Brattig, die insbesondere den quer-ovalen Saal des Palazzo Barberini als direktes Vorbild für Vaux-le-Vicomte sieht. Vgl. Brattig 1998, S. 100–110.

13 Vgl. Krause 1996, S. 147–148; Brattig 1998, S. 113–114; Melters 2008, S. 121.

1.1 Räumliche Funktionen und Konzepte

durch Rundbögen und zwölf freistehende ionische Säulen gegliedert; ein unterhalb der Decke umlaufender Triglyphenfries führt die antikisierende Formensprache der Fassade fort. 1661 wurde kein Mobiliar inventarisiert, jedoch wurden vier weiße Marmorbüsten mit Draperien aus orientalischem Alabaster verzeichnet, deren Farbigkeit sich effektiv von der monochromen Wandgestaltung absetzte. Mit Statuen von Augustus und Tiber waren im Vestibül ferner zwei der wertvollsten Antiken aus Fouquets Besitz aufgestellt.¹⁴ Ein Mémoire von Louis Hanicle verweist auf die Platzierung der Marmorskulpturen entlang der Wand,¹⁵ während die Raummitte offenkundig leer gelassen worden war. In Kombination mit den blickdurchlässigen Durchgängen¹⁶ zwischen Eingangsportalen, Grand Salon und Garten wurde so eine Brechung der visuellen Verbindungen mit dem Außenraum vermieden und eine dynamische Vorwärtsbewegung provoziert, welche die Besucher*innen in den lichtdurchfluteten Salon mit seinen eindrucksvollen Gartenausblicken zog. Madeleine de Scudéry hebt den Effekt des Salons anschaulich hervor: »En effet il estonne l'imagination par sa grandeur, son élévation surprend, & sa beauté est si grande, qu'il oste la hardiesse de le louer.«¹⁷

In offenkundiger Anlehnung an den antiken Topos der *villa suburbana*¹⁸ wurde der Akzent auf eine Synthese von Innen- und Außenraum gelegt. Vestibül und Grand Salon bildeten einen halböffentlichen Bereich, von dem aus die Zugänge zu den Appartements

14 Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 134r. 1665 werden für die Büsten je 200 livres und für die Antiken je 600 livres angegeben. Vgl. Estimation des bustes de Vaux, 1665, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 71. Der Procès-verbal von Sainte-Hélène klassifiziert nur die Büsten als transportbereit (ohne Schätzwerte). Vgl. Procès verbal fait à Vaux par M. de Sainte Hélène, 1666, Arch. nat., O¹ 1964, n.p., Ansicht 4. François Girardons Mémoire von 1687 nennt alle Skulpturen im »Salon«; vermutlich waren die Figuren zwischenzeitlich umgestellt worden. Die Schätzwerte werden von Girardon deutlich erhöht: Augustus und Tiber erreichen je 2.000 livres, die vier Büsten – als zwei Männer und zwei Frauen präzisiert – je 800 livres. Louis Fouquet, ältester Sohn Fouquets und zum Zeitpunkt im Besitz des Schlosses, erhöhte diese Angaben am Ende des Dokuments erneut und bezifferte die Antiken mit je 3.300 livres und die Büsten mit je 1.200 livres. Vgl. Mémoire des figures qui sont à Vaux, 1687, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 74.

15 »Plus, pour retenir les figures de marbre qui sont contre le mur du vestibule j'ay fourny huit petit arpons«, *Mémoire des ouvrages de serrurie faitz et fournis pour le chasteau de Vaux-le-Vicomte par Louis Hanicle, maistre serrurier à Paris*, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe VI, S. 214.

16 Im März 2014 wurde in Vaux-le-Vicomte die über blickdurchlässige Türen wiederhergestellte Transparenz der Sichtachse präsentiert; im selben Jahr wurden zudem die Eisengitter vor den Arkaden der Südfassade nach den noch erhaltenen an der Nordfassade rekonstruiert, um sich so dem ursprünglichen Zustand des 17. Jahrhunderts anzunähern.

17 M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1103.

18 Der literarische und architekturtheoretische Topos der antiken *villa suburbana* lässt sich über insbesondere vier Texte nachzeichnen: In zwei Briefen betonte Plinius d. J. anhand von Villenbeschreibungen die Verschränkung von Architektur und Landschaft, unter Hervorhebung von architektonischen Öffnungen und Ausblicken. Vgl. Plinius 2014, 2,17 (Laurentinum) sowie 5,6 (Tusci). Leon Battista Alberti entwickelte den Topos in *De Re Aedificatoria* (1485) weiter, fügte u. a. die prachtvolle Erscheinung und freie Lage des Anwesens auf dem Land hinzu. Palladio schließlich entwarf in den *Quattro Libri dell'architettura* (1570) in Anknüpfung an Plinius und Alberti in der Villa Rotonda bei Vicenza eine ideale bauliche Umsetzung. Vgl. überblickend Stephan 2010, S. 67–71.

1 Die Ausstattung des Grand Salon

durch verschließbare Flügeltüren reguliert werden konnten. In der Betrachtung der in Vaux-le-Vicomte stattfindenden Festlichkeiten war deutlich geworden, dass zu Salon und Vestibül eine breitere höfische Öffentlichkeit Zutritt hatte, während die Appartements nur einem begrenzten Personenkreis offenstanden.¹⁹ Der halböffentliche Raumcharakter war auch für die Gestaltung leitgebend, so in der vorgesehenen Fußbodenkachelung mit weißen und schwarzen Marmorfliesen:²⁰ Das heute verlegte, vermutlich ursprünglich auch so intendierte Achteckmuster findet sich im 17. und 18. Jahrhundert zahlreich in Räumen, die sich funktional am Übergang von Außen- zu Innenraum situieren, während in den Appartements mehrheitlich Holzparkett bevorzugt wurde.²¹

1661 wurde im Grand Salon kein Mobiliar inventarisiert, was vermutlich auch mit dem noch notwendigen Gerüst für die Bemalung der Kuppel zu erklären ist. Zwei 1666 erwähnte Tische und zwei in Kisten verpackte Marmorfiguren scheinen nur zum Abtransport dort abgestellt worden zu sein.²² Grundsätzlich ist eine ständige Möblierung für Vestibül und Grand Salon nicht anzunehmen, handelte es sich schließlich um anlassbezogen genutzte Räume, die zudem nicht auf längeres Verweilen angelegt waren. Denkbar ist langfristig eine Präsentation prestigeträchtiger Sammlungsstücke, wie sie sich in der Aufstellung der großen Antiken im Vestibül bereits andeutet. Eine Vorstellung einer mobilen Ausstattung des Raumtypus vermag der Salon in Le Raincy zu vermitteln: 1653 werden ein auf 100 livres geschätzter türkischer Teppich und ein großer, als Büffet dienender Tisch inventarisiert,²³ worin sich die räumliche Nutzung für festliche Empfänge andeutet. 1660, Zeitpunkt einer erneuten Inventarisierung des Schlosses anlässlich des Todes von Jacques Bordier, war die Ausstattung deutlich aufwendiger. Genannt werden

19 Vgl. die Auswertungen der zeitgenössischen Berichte anlässlich des königlichen Empfangs im August 1661 auf S. 85–86 in der vorliegenden Arbeit.

20 1661 wurden die Kacheln im Untergeschoss gelagert, vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 140v. 1666 werden als transportbereit beschrieben »un millier et demy ou environ de carreaux de marbre moityé blanc et moityé noir [...], lesquels aparament ont esté destinez pour parer partye dudict salon«. Procès verbal fait a Vaux par M. de Sainte Hélène, 1666, Arch. nat., O¹ 1964, n. p., Ansicht 5. Im Estat de ce qui a esté vendu et adjugé au Roy, Arch. nat., O¹ 3282 B, in: Bonnaffé 1882, S. 100, werden 800 Kacheln aus schwarzem und weißem Marmor für 960 livres aufgeführt. Eine mit »Autres meubles« betitulierte Liste von Objekten für den König nennt 1336 Kacheln. Vgl. Arch. nat., O¹ 3282 B, in: Bonnaffé 1882, S. 99.

21 Vgl. Kier 1976, S. 69. Ähnliche Kachelungen finden sich beispielsweise in den Schlössern Tanlay (Galerie), Compiègne (unterer Säulengang), Maisons (Vestibül) und im Hôtel Lambert in Paris (Vestibül). Vgl. Feldmann 1976, S. 38.

22 Genannt werden ein »jeune homme satire« und ein »jeune homme anticque restoré et brisé par les jambes«, beide aus weißem Marmor, sowie »deux tables ovalles de marbre rouge et blanc avecq leurs bordures de marbre noir et blanc apliqués sur un fonds de pierre, dont l'une entière et l'autre cassée par le milieu«, Procès verbal fait a Vaux par M. de Sainte Hélène, 1666, Arch. nat., O¹ 1964, n. p., Ansicht 4. Bereits 1665 wird der Satyr als modern, mit 4½ Fuß und einer gebrochenen Nase angegeben, geschätzt auf 500 livres. Die antike Skulptur, von 5½ Fuß, erreichte 600 livres. Die beiden Tische werden auf 150 und 60 livres geschätzt. Vgl. Estimation des bustes de Vaux, 1665, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 71. Girardon erwähnt die Objekte in seinem Mémoire nicht.

23 Vgl. Nachlassinventar von Catherine Lybault 1653, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109, S. 57.

1.2 Die Stuckausstattung und ihre Autorschaft

drei Tische, vermutlich wiederum für Büffetaufbauten gedacht, wahrscheinlich derselbe türkische Teppich und sechzehn mit einem aufwendigen gelben Samtstoff bezogene *fauteuils*. Die Sitzmöbel werden auf 300 livres geschätzt; hinzu kommen ein Cembalo für 400 livres und zwölf große *guéridons* zur Erleuchtung der festlichen Szenerie.²⁴

Die Ausstattung des Grand Salon verblieb bei Fouquets Sturz in unvollendetem Zustand, weshalb die einst intendierte Raumwirkung heute nur zu erahnen ist. Insbesondere das Fehlen des für die Kuppel vorgesehenen illusionistischen Deckengemäldes verschafft der monochromen Stuckausstattung eine herausgehobene Wirkung, wo sie doch tatsächlich nur Beiwerk gewesen wäre.²⁵ Wand- und Deckengestaltung gliedern sich im Grand Salon in drei übereinander liegende, präzise voneinander getrennte Bereiche: Auf die architektonisch gegliederte Wandzone folgt der skulptural gestaltete schmale Bereich der Fenster und über dem Gesims die der Malerei vorbehaltene Wölbung, die als Himmelszone vorgesehen war. Die Verbindungen zum Außenraum erweisen sich als leitend, nicht nur über die illusionistische Öffnung der Kuppel, sondern auch über die Pilaster sowie die in der Stuckzone dominierenden Hermen als vor allem außenarchitektonische Motive.²⁶ In einem fließenden Zusammenspiel von Architektur und Malerei, realen Ausblicken und fingierten Öffnungen hätte sich der Grand Salon als ein monumentaler und zugleich durchlässiger Raum im Zentrum des Schlosses präsentiert. Die wechselseitige Durchdringung von Außen- und Innenraum und das Spiel mit der Wahrnehmung sollten hier einen ersten Höhepunkt erreichen.

1.2 Die Stuckausstattung und ihre Autorschaft

Trotz Detailreichtum und hohem künstlerischem Anspruch findet die Stuckausstattung des Grand Salon (Abb. 14) in den zeitgenössischen Texten keine Beachtung. Erst Claude Nivelon, der sich ausführlich mit Le Bruns Deckenprojekt beschäftigte, widmete auch dem Stuck eine kurze Beschreibung.²⁷ Vermutlich auf Louis Le Vau geht die korinthische Pilasterordnung zurück, welche die Wände gliedert und wahrscheinlich die korinthische Säulenordnung des Pantheons zitiert. Über einem glatten Fries wird diese Pilasterordnung von insgesamt sechzehn Hermen fortgesetzt, die beidseitig der im Obergeschoss eingefügten großen Fenster angeordnet sind. Sich paarweise zugewandt, halten sie ein Medaillon mit den Symbolen der zwölf Sternkreiszeichen, deren Ablauf gegen den Uhrzeigersinn der chronologischen Reihenfolge der Monate entspricht. Über

24 Vgl. Nachlassinventar von Jacques Bordier 1660, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109, S. 82–83. Das Mobilier wird insgesamt auf 936 livres geschätzt.

25 Vgl. Moureyre/Garnier 2017, Abschnitt 1.

26 Vgl. zu Elementen des Außenraums in der Gestaltung der Hauptsäle von Schlossbauten auch Schütte 1997, S. 165.

27 Vgl. Nivelon 2004, S. 257–258.

1 Die Ausstattung des Grand Salon



Abbildung 14. Vaux-le-Vicomte, Grand Salon, zwei Hermen mit dem Relief zu Afrika, Charles Le Brun (Entwurf), Jacques Houzeau (Skulptur) und Jean Blanchard (Skulptur), um 1657–1661

den Durchgängen zu Vestibül und Garten ist die Tierkreiszeichenfolge durch jeweils zwei Medaillons mit Profilköpfen durchbrochen, die als Allegorien der vier Jahreszeiten gedeutet werden können – zum Hof Herbst und Winter, zum Garten Frühling und Sommer. Die Hermen tragen auf ihren Köpfen mit Blumen und Früchten reich gefüllte Körbe, die über eine Blütengirlande miteinander verbunden sind. Oberhalb der Fenster schließt der Stuckdekor mit kleinteiligen Darstellungen von Früchten, Tieren, Instrumenten und Trophäen ab.²⁸ Diese symbolisieren über den Eingängen zu den Appartements sowie zu Vestibül und Garten jeweils einen der vier Kontinente Europa, Asien, Afrika und Amerika; die restlichen zwölf Szenen können mit einer olympischen Gottheit in Verbindung gebracht werden. Zahlreiche Attribute gehen auf die französische Baudoin-Ausgabe von Cesare Ripas *Iconologia* zurück.²⁹

²⁸ Siehe auch die Beschreibung des Salons bei Brattig 1998, S. 82–83.

²⁹ So bspw. in den Darstellungen der Kontinente. Vgl. Ripa 1643/44, Bd. II, S. 6–10. Cordey sieht keine Verbindung zu einer Gottheit, sondern »des trophées d’instruments divers et d’animaux qui symbolisent les arts, les jeux, la chasse, la pêche, le commerce, le temps, ou font voir simplement des animaux sauvages: un lion, un rhinocéros, un crocodile.« Cordey 1924, S. 62.

1.2 Die Stuckausstattung und ihre Autorschaft

Mehrere erhaltene Entwürfe von Charles Le Brun weisen ihn als Urheber der skulpturalen Ausstattung aus. Die ausführenden Künstler konnten mit den grundlegenden Recherchen von Françoise de La Moureyre und Bénédicte Garnier³⁰ auf Jacques Houzeau und Jean Blanchard eingegrenzt und die lange kolportierte Annahme einer umfassenderen Beteiligung von François Girardon und Nicolas Legendre zurückgewiesen werden.³¹ Jacques Houzeau hatte zuvor bereits mit Louis Le Vau gearbeitet und wurde 1665 beauftragt, die Skulpturen im Schloss zu schätzen. Er zeichnete im Grand Salon für die Ausführung der Hermen verantwortlich, die eindeutige stilistische Parallelen zu einer von ihm 1674 im Kontext der *Grande Commande* in Versailles geschaffenen Statue aufweisen.³² Mit Le Bruns Entwürfen stimmt keine der Hermen exakt überein: Eine Vorzeichnung von seiner Hand³³ zeigt mehransichtige Figuren mit variierten Arm- und Körperhaltungen sowie Gewandformen in einer relativ freien und bewegten Zeichnung. In der Ausführung dagegen wurde eine statischere und schematisiertere Darstellung der Figuren favorisiert. Vermutlich ist dies nicht Houzeaus künstlerischem Freiraum geschuldet, sondern Le Brun selbst, der die Entwürfe wohl nachträglich anpasste, um sich dem architektonischen Rahmen deutlicher unterzuordnen.³⁴ Anders die über den Hermen angebrachten Reliefs: Der wahrscheinlich ausführende Jean Blanchard hielt sich eng an Le Bruns in zwei Zeichnungen überlieferte Vorlage³⁵ und setzte eine klare, lesbare und sich wiederholende Komposition mit je einem göttlichen Attribut,³⁶ einem Tier und kleinteiligen dekorativen Objekten um. Die Zuschreibung an Blanchard, der auch die Tierskulpturen an der Grotte und (in Teilen) den Flussgott Anqueuil schuf, wird durch sein Nachlassinventar gestützt, das

30 Vgl. Moureyre/Garnier 2017.

31 Die Vermutung findet sich bereits bei Bonnaffé 1882, S. 25 sowie bei Cordey 1924, S. 62, und wurde in der Nachfolge zahlreich übernommen. Nur die Herme des Winters kann François Girardon zugeschrieben werden. In der Gestaltung von Draperie und Haltung unterscheidet sie sich deutlich von den fünfzehn anderen Figuren. Siehe zu dieser Zuschreibung Moureyre/Garnier 2017, Abschnitt 77.

32 Vgl. Moureyre/Garnier 2017, Abschnitt 73–76. Es lässt sich zudem eine formale Nähe zu den von Michel Anguier 1656 unter Giovanni Francesco Romanelli ausgeführten Stuckhermen in der Salle des saisons des um 1659 beendeten Appartement d'été im Louvre feststellen, das ebenfalls unter Louis Le Vau entstand.

33 Vgl. Le Bruns Vorzeichnung im Nationalmuseum Stockholm, NMH CC 504, <http://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=70834&viewType=detailView> [25.2.2021].

34 Eine Orientierung Le Bruns an den von Nicolas Poussin für Vaux-le-Vicomte entworfenen Hermen, die bereits 1657 geliefert wurden, erscheint ob der im Detail nur schwachen formalen Übereinstimmungen zweifelhaft. So vermutet bei Knab 1993, S. 670.

35 Vgl. Le Bruns Rötzelzeichnungen der *Trophée aux attributs de Vénus* sowie der *Trophée aux attributs de l'Asie*, Bibl. nat., Département des Estampes et de la photographie, Réserve B-6 (A) Boîte Ecu. Abgebildet bei Moureyre/Garnier 2017, vgl. <https://journals.openedition.org/crcv/docannexe/image/14530/img-8.jpg> [21.2.2021]; <https://journals.openedition.org/crcv/docannexe/image/14530/img-9.jpg> [21.2.2021].

36 Im Einzelnen handelt es sich um Minerva, Diana, Saturn, Neptun, Mars, Venus, Merkur, Jupiter, Apoll, Pluto, Juno und Herkules.

1 Die Ausstattung des Grand Salon

Modelle von etwa zwölf Flachreliefs erwähnt, die mit jenen im Grand Salon übereinstimmen könnten. Vereinzelt nachgewiesene Farbreste bringen auch die Möglichkeit ins Spiel, dass eine farbige Gestaltung oder teilweise Vergoldung geplant war, doch bleiben die Datierungen zu ungenau, als dass sie Fouquets Epoche zugeordnet werden könnten. Ebenso denkbar sind Restaurierungsansätze entweder unter Théobald de Choiseul-Praslin oder unter Alfred Sommier, doch fehlen auch dazu aussagekräftige Quellen.³⁷

Aufwand und Kleinteiligkeit insbesondere der Flachreliefs erstaunen insbesondere angesichts ihrer Platzierung unterhalb der Kuppel, wo sie für die unten Stehenden in ihren Details kaum erkennbar sind. Ein näherer Blick konnte sich von den auf den Salon weisenden Fenstern im Obergeschoss eröffnen, der angesichts der Dimensionen des Raumes jedoch ebenfalls ausschnitthaft bleiben musste. In jedem Fall ist anzunehmen, dass die Stuckausstattung von Le Brun in ikonographischer Einheit mit dem Deckengemälde konzipiert wurde und auch auf inhaltlicher Ebene das dort vorgesehene Bildprogramm variierte oder ergänzte.

1.3 Die Entwürfe für das Deckengemälde

Zahlreiche insbesondere im Louvre erhaltene Vorzeichnungen und ein Kupferstich von Girard Audran geben heute Aufschluss über das von Charles Le Brun für den Grand Salon vorgesehene Deckengemälde, dessen Ausführung zum Zeitpunkt von Fouquets Sturz offenbar kurz bevorstand. Der Tischler Jacques Prou erwähnt in einem Mémoire ein Modell des Salons sowie einen ovalen Rahmen für eine Entwurfszeichnung.³⁸ Die verschiedenen Bild- und Schriftquellen lassen Rückschlüsse auf die formale Genese sowie die inhaltliche Programmatik des Deckenprojekts zu: Erhalten hat sich ein früher Gesamtentwurf Le Bruns (Abb. 15), der in Grundzügen bereits die spätere Komposition zeigt, jedoch zahlreichen Überarbeitungen unterzogen wurde. Die vermutliche Endversion ist über einen Stich in sechs Teilen von Girard Audran bekannt, der 1681 unter Hinzufügung der bourbonischen Lilien publiziert wurde (Abb. 16) und offenbar auf ein Modell oder eine finale Zeichnung Le Bruns zurückgeht. Im Louvre werden darüber hinaus mehrere Zeichnungen der Decke in Teilabschnitten, offensichtlich Kopien

³⁷ Vgl. Moureyre/Garnier 2017, Abschnitt 43–45. Das Relief zu Merkur enthält zwei eingravierte Daten, 1843 sowie den 21. Mai 1877, doch liegen keine näheren Hinweise zu deren Bedeutung in den Archiven vor. Vgl. näher Moureyre/Garnier 2017, Abschnitt 46–48.

³⁸ 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, S. 206. Dass das Gerüst schon stand, lässt die Erwähnung von »deux degrez [...] pour travailler au plafond du salon« (S. 207) schließen.

1.3 Die Entwürfe für das Deckengemälde

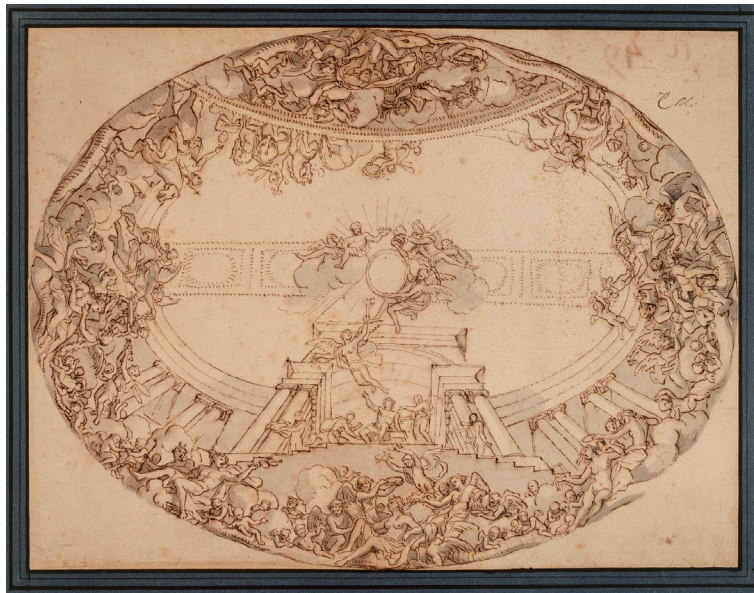


Abbildung 15. Charles Le Brun, Vorzeichnung für das Deckengemälde des Grand Salon in Vaux-le-Vicomte, um 1657–1660, Rötelskizze, Feder und schwarze Tinte, grau laviert, 43,1 cm × 56,7 cm. Musée du Louvre, Paris



Abbildung 16. Girard Audran, Projekt für das Deckengemälde des Grand Salon in Vaux-le-Vicomte, 1681, Kupferstich, 80,8 × 107,3 cm. Nationalmuseum, Stockholm

1 Die Ausstattung des Grand Salon

nach Le Brun, aufbewahrt, die mit Audrans Stichen weitgehend übereinstimmen.³⁹ Von Le Bruns Hand sind zahlreiche Blätter mit Einzelstudien überliefert, welche die Genese des Projekts zwischen dem frühen Gesamtentwurf und Audrans Version aufzeigen.⁴⁰ In schriftlicher Form haben Madeleine de Scudéry und Claude Nivelon ausführliche Beschreibungen zum Deckenprogramm verfasst.⁴¹ Nivelon benennt ein Grisaille-Modell Le Bruns sowie Audrans Stich als Vorlage seines Textes, während Scudéry ein ausgeführtes Deckengemälde suggeriert und ihre Quelle ungenannt lässt. Tatsächlich weist ihr Text zu keiner bekannten Bildquelle eine vollständige Übereinstimmung auf; Erwähnungen von später verschwundenen Figuren lassen einen frühen Entwurf als Vorlage wahrscheinlich erscheinen. Denkbar wäre auch eine Ölskizze, da Scudéry vereinzelt Farbgebungen und Vergoldungen erwähnt⁴² – dies jedoch wenig präzise, so dass es sich ebenso um fiktive Ergänzungen handeln mag.

Betrachtet man Audrans Stich als jene bildliche Wiedergabe, die Le Bruns letzter Version am nächsten kommt, so lässt sich das Projekt wie folgt kurz beschreiben: Im Zentrum der mehr als 200 Figuren umfassenden Komposition ist in starker Untersicht der Palast des Sonnengottes Apoll in Form eines gewölbten Portikus mit flankierenden korinthischen Pilastern dargestellt. Beidseitig ist eine ausgehende Säulenarchitektur angedeutet, die von Figurengruppen verdeckt wird. Auf einer vorgelagerten Freitreppe sitzt Apoll, der im Begriff ist, einer über ihm fliegenden Aurora die Anweisung zur Erleuchtung eines neuen Sterns zu geben, der im Zentrum der Komposition als heller Lichtkreis erscheint. In Le Bruns Entwurf leer geblieben, sollte dieser Kreis nach Aussage von Scudéry Fouquets Wappen aufnehmen, was über ein gezeichnetes *écureuil rampant* auf der Rückseite von Le Bruns frühem Entwurf untermauert wird. Audran fügte in seinen Stich die bourbonischen Lilien ein und ersetzte die einfache Krone mit einer königlichen. Das Wappen wird von Saturn nach oben gehoben und beidseitig von Jupiter und Mars flankiert, kenntlich gemacht durch ihre üblichen Attribute, die

39 Vgl. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 30061.1–5, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020207842>, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020207843>, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020207844>, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020207845>, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020207846>. Eine weitere Kopie des Frühlings befindet sich im Musée Fabre in Montpellier, INV 870.1.431.

40 Vgl. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 29453, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020207215>; INV 29453, verso, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020503597>; INV 29464, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020207226>; INV 29464, verso, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020503001>; INV 29451, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020207213>; INV 29509, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020207275>; INV 29505, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020207271>. Eine Vorzeichnung befindet sich in der Eremitage, Sankt Petersburg, INV OP-18960, <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/02.+drawings/320460> [25.2.2021], eine weitere (Le Brun zugeschrieben) im Musée des Beaux-Arts in Orléans, INV 335.4.

41 Vgl. M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1105–1113; Nivelon 2004, S. 250–258.

42 Vgl. M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1106, 1107, 1110, 1111.

1.3 Die Entwürfe für das Deckengemälde

von Putten getragen werden.⁴³ Die Götter übermitteln dem neuen Stern über einen Krönungsgestus ihre wesentlichen Kräfte: Jupiter gibt in Form der Krone seine Souveränität, Mars über einen Helm seinen Mut und seine kriegerischen Fähigkeiten weiter.

Umgebend ordnen sich gegen den Uhrzeigersinn vier Figurengruppen mit thematischer Ausrichtung auf je eine Jahreszeit an. Deren Aufbau folgt demselben Prinzip: Die Jahreszeit wird über eine zentral platzierte Gottheit verbildlicht, um die herum sich Personifikationen der Monate, der Tierkreiszeichen und ein jahreszeitlich üblicher Wind verteilen. Zahlreiche Putten, weibliche Allegorien und der Jahreszeit zuzuordnende Gegenstände, Blumen und Früchte bereichern die Hauptfiguren zu einer dichten und vielfigurigen Komposition. Beidseitig unterhalb des Sonnenpalastes sind die Götter Diana, Venus und Merkur platziert, die zugleich als Verbindungsglied zwischen Frühling und Sommer sowie Sommer und Herbst fungieren. Eine sich in den Schwanz beißende Schlange umzieht am unteren Bildrand die gesamte Komposition als Sinnbild des wiederkehrenden Ablaufs des Jahres.

Le Brun konzipierte die gesamte Wölbung als bemalte Himmelszone und negierte die Kuppel in ihrer raumabschließenden Struktur. Die Architektur von Apolls Palais mit der sich andeutenden Säulenkolonnade bildet keine Fortführung der realen Raumarchitektur, sondern ist dem Raum aufgesetzt, ohne dass eine Übergangszone – in Form beispielsweise einer fingierten Balustrade – vorgesehen war. Die Himmelsszenerie ist so dem realen Raum weit entrückt. Gerade in Audrans Stich, in dem die Figuren die Säulenkolonnade fast ganz verdecken, erscheint der Sonnenpalast auf den Wolken in weiter Ferne.

In der Gegenüberstellung von Le Bruns frühestem erhaltenen Gesamtentwurf und Audrans Stichversion werden umfassende Überarbeitungen deutlich. Diese betrafen zunächst die deutliche Steigerung der Figurenzahl, die sich mehr als verdoppelte. Im frühen Entwurf bedingt die geringere Figurenanzahl eine stärkere Gewichtung der Architektur, die erst im hinteren Bildteil verdeckt wird. Auch die Freitreppe vor Apolls Palast mit den auf- und ablaufenden Stunden verschwindet noch nicht unter der darunter platzierten Gruppe des Sommers. Das Architekturmotiv erfuhr zudem eine Weiterentwicklung: Apolls Palast ist in die Breite gezogen und statt einer ionischen wurde eine korinthische Säulenordnung umgesetzt, die nun nicht mehr blickdurchlässig gestaltet, sondern beidseitig des Portikus einer geschlossenen Wand vorgeblendet ist. In Le Bruns frühem Entwurf bereits angedeutet, ist die gewölbte Decke des Portikus nun mit einer Kassettierung versehen. Apolls Palast ist zu einem imposanten Herrschaftsmonument weiterentwickelt. Die figürlichen Ergänzungen umfassen in erster Linie dekorative Gegenstände, Putten, Allegorien der Stunden und Tage⁴⁴ sowie die personifizierten Tierkreiszeichen. Die jeweilige der Jahreszeit zugeordnete Gottheit ist im frühen Entwurf

43 Neben Jupiter sitzt ein Adler und Putten tragen Zepter und Krone; zu Seiten von Mars sind seine kriegerischen Attribute Schild und Waffen dargestellt; Saturn wird von Sanduhr und Sense begleitet.

44 Le Brun griff vermutlich auf Ovids Beschreibung von Apolls Sonnenpalasts im zweiten Buch der Metamorphosen zurück, wo neben der Evokation der Architektur auch die Stunden und Monate des Jahres-

1 Die Ausstattung des Grand Salon

bereits dargestellt, umgeben von den Allegorien der Monate, die mehrheitlich noch ohne Attribut sind. Entgegen des späteren pyramidalen Aufbaus sitzt die zentrale Gottheit am unteren Bildrand auf dem gut sichtbaren Schlangenkörper. Insgesamt erscheint der Entwurf in der frühen Version weniger dicht, mit zahlreichen Leerstellen innerhalb der Figurengruppen, die später unter der Vielzahl von kleinteiligen Objekten und Figuren verschwinden sollten. Insbesondere die von Le Bruns Hand erhaltenen Einzelstudien zu den Jahreszeitengruppen zeugen von seinem Bildfindungsprozess, der von der Variierung oder Verschiebung einzelner Figuren bis hin zur gänzlichen Neugestaltung der Komposition reichte. Es verrät sich insgesamt eher die Suche nach dem Rhythmus und der Struktur der Figurengruppen als nach der Haltung einzelner Figuren.⁴⁵

Das Projekt für den Grand Salon steht im Kontext einer Reihe von in die 1650er Jahre zu datierenden Entwürfen, in denen sich Le Brun mit den Kompositionsprinzipien großformatiger und vielfiguriger Deckengemälde auseinandersetzte. Mehrheitlich entstanden diese Entwürfe im Kontext des Louvre, der im Anschluss an die Fronde neue Aufmerksamkeit erfuhr. Um die wiedergewonnene königliche Autorität zu untermauern, eignete sich der Louvre denkbar besser als das bisher von Anna von Österreich genutzte, jedoch von Richelieu erbaute Palais Royal. Unter Beteiligung zahlreicher namhafter Künstler entstanden im Louvre etwa zeitgleich ein Appartement für die Königinmutter sowie im Aile occidentale de la cour carrée eines für den Conseil du Roi. Zudem wurden umfangreiche Arbeiten im Appartement des Königs ausgeführt, an denen Le Brun mit Aufträgen für das zentrale Deckengemälde und das Kaminbild des Petit cabinet du roi direkt beteiligt war. Darüber hinaus lieferte er Entwürfe für die Deckengestaltungen der Grande chambre du conseil⁴⁶ und des Salon ovale,⁴⁷ die beide unberücksichtigt blieben. Le Brun schien dennoch an beiden Entwürfen gelegen gewesen zu sein, worauf eine beide Blätter vereinende, seitenverkehrte Zeichnung⁴⁸ schließen lässt, die vermutlich als Stichvorlage gedacht war. Wahrscheinlich in Le Bruns Atelier entstanden, vermittelt sie die Hoffnung des Künstlers auf eine spätere Realisierung,⁴⁹ wie er sie auch für den Entwurf von Vaux-le-Vicomte hegte.⁵⁰

ablaufs benannt werden. Vgl. Ovid 2017, Buch II, V. 1–30 (S. 88). Siehe auch Pérouse de Montlcos 1997, S. 138; Petzet 2000, S. 162.

45 Siehe auch den Beitrag von B. Gady zu Cat. 89 in Ausst. Kat. Paris 2016, S. 224–228.

46 Vgl. Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 27653, recto, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020213492>. Siehe auch den vorausgehenden Entwurf, ebd., INV 27651, recto, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020213490>.

47 Vgl. Charles Le Brun, *Allégorie du mariage de Louis XIV et Marie-Thérèse d'Autriche et voussure des Âges du monde*, 1658–59, Paris, Galerie Coatalem. Abgebildet bei B. Gady 2010, S. 207.

48 Vgl. Kopie nach Charles Le Brun, *Entwurf für einen großen Plafond*, Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, Hdz 2800. Abgebildet bei Berckenhagen 1970, S. 106.

49 Vgl. Berckenhagen 1970, S. 106.

50 Zu Le Bruns Hoffnungen, den unausgeführten Entwurf im Louvre zu realisieren, vgl. Montagu 1963, S. 406.

1.3 Die Entwürfe für das Deckengemälde

In die Nähe jener unausgeführten Projekte kann schließlich ein weiterer Entwurf für ein Deckengemälde unbekannter Destination⁵¹ gerückt werden, vermutlich ebenfalls um die Mitte der 1650er Jahre zu datieren. In Bildaufbau und Figurenanordnung zeigen alle genannten Zeichnungen deutliche Parallelen: In starker Untersicht gruppieren sich vier Figurengruppen um ein noch leeres oder mit nur wenigen Figuren gestaltetes Zentrum, eingefasst in einen architektonischen Rahmen, der den realen Raum illusionistisch fortführt. Die Gewölbeecken sind in den Entwürfen für die *Chambre du Conseil* und den *Salon ovale* mit offensichtlich fingiertem Stuckdekor gestaltet; die Seiten öffnen sich illusionistisch nach außen und nehmen die Figurengruppen auf. Die Bildmitte ist stets als Himmelsszenerie gedacht. Auch in dem Projekt unbekannter Destination wurde neben der zentral platzierten Architektur, die an den Apoll-Tempel des *Salon-Entwurfs* von Vaux-le-Vicomte erinnert, ein architektonischer Rahmen zur Gliederung der Komposition eingesetzt.

In Vaux-le-Vicomte bemühte sich Le Brun um eine weitere Steigerung des künstlerischen Anspruchs, indem er die Figurenanzahl deutlich erhöhte und den fingierten architektonischen Rahmen weitgehend wegließ. Der Tempel Apolls bildet zwar einen architektonischen Akzent, doch wird die Komposition nicht mehr unter Zuhilfenahme eines Architektursystems strukturiert, sondern allein auf Basis der Figurenanordnung. Le Brun suchte damit die Herausforderung der vielfigurigen Deckenmalerei nach italienischem Vorbild, wobei der sich wiederholende Aufbau der Figurengruppen und ihre symmetrische Anordnung einer Konfusion des Auges entgegenwirken. Das vielzitierte Lob des *Grand-Salon-Entwurfs* von Gian Lorenzo Bernini, »È bello, c'è abbondanza senza confusione«,⁵² trifft präzise die von Le Brun intendierte Wirkung.

Auch bezogen auf die Vermittlung der inhaltlichen Programmatik griff Le Brun im *Grand Salon* ein Ordnungsprinzip auf, das sich bereits in den *Louvre-Entwürfen* beschreiben lässt: Die Thematik wird hauptsächlich über eine Verbindung der Nebenszenen mit dem zentralen Bildfeld vermittelt. In einem *Mémoire* zum Entwurf für die *Chambre du Conseil* lieferte Le Brun selbst den Leseschlüssel und hob die Bezüge der seitlich dargestellten vier Zeitalter zum Zentrum mit der regierenden Königin als *Justitia* und einem Porträt Ludwigs XIII. als *Jupiter* hervor. Für das inhaltliche Verständnis des Deckenbildes war die genaue Anordnung der Nebenszenen offenbar zweitrangig, weshalb die vier Zeitalter in keiner Richtung der traditionellen Reihenfolge entsprechen, sondern nur im Bezug zur Hauptszene inhaltlichen Sinn ergeben.⁵³ Auch im Entwurf für den *Salon ovale* sind die Zeitalter nicht in chronologischer Reihenfolge angeordnet, sondern erklären sich in Verbindung mit der zentral gezeigten Allegorie des Friedens

51 Vgl. Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 27652, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020213491>.

52 Fréart de Chantelou 2001, S. 248.

53 Vgl. B. Gady 2010, S. 211.

1 Die Ausstattung des Grand Salon

und der Heirat des Königs. Anstelle einer kreisförmigen Lesart der Zeitalter stand die auf den König bezogene Darstellung der Wiederherstellung monarchischer Ordnung und einem damit verbundenem goldenen Zeitalter im Mittelpunkt.⁵⁴ In Vaux-le-Vicomte ist die Reihenfolge der Jahreszeiten, wenn auch gegen den Uhrzeigersinn, eingehalten. Die unabdingbare Verbindung zur Hauptszene ist auch hier Teil der Konzeption: Erst die Geste Apolls, erst der neue Stern Fouquets lösen den Jahreszeitenablauf überhaupt aus und ermöglichen die in den einzelnen Monaten hervorgebrachte Prosperität.

Das Deckengemälde des Grand Salon hätte in der französischen Deckenmalerei neue Maßstäbe gesetzt; ein eindeutiges Vorbild in Profanbauten des 17. Jahrhunderts sucht man vergebens.⁵⁵ Die großen italienischen Deckengemälde des 16. und 17. Jahrhunderts waren Le Brun in Dimension, Vielfigurigkeit und Illusionismus mit Sicherheit eine wesentliche Orientierung und zudem Herausforderung für den aufstrebenden Künstler. Konkrete Vorbilder können indes auch hier nicht geltend gemacht werden, lässt sich in Italien schließlich mehrheitlich eine Strukturierung der Decken über Stuckelemente oder fingierte Architektur, meist in Form einer umlaufenden optischen Verlängerung des Raumes, beobachten. Einseitig angelegte architektonische Elemente in Verbindung mit einer vollständigen Gewölbeöffnung, wie in Vaux-le-Vicomte der Fall, finden sich in erster Linie in der italienischen Sakralraumgestaltung seit dem 16. Jahrhundert.⁵⁶ Der weitere Bildaufbau in Vaux-le-Vicomte ist indes kaum von jenen sakralen Deckenlösungen abzuleiten, wo sich meist eine kreisförmig nach oben schraubende Bewegung der Figurengruppen beschreiben lässt.⁵⁷ Auch für die Beispiele vielfiguriger italienischer Deckenmalerei, in denen eine weitgehend freie Anordnung der Figuren im Raum verfolgt wird, gilt die Beobachtung einer im Verhältnis zu Vaux-le-Vicomte wesentlich stärkeren Dynamik und Bewegtheit der Komposition. Im Grand Salon bleibt die Komposition trotz der Vielfigurigkeit statisch,⁵⁸ sowohl in der Darstellung der einzelnen, wenig agilen Figuren als auch in dem symmetrischen Ordnungsprinzip, das die vier nach gleichen Prinzipien aufgebauten Gruppen bestimmt.

Der Vergleich mit zeitgenössischen Salon-Ausstattungen der Île-de-France bestätigt den innovativen Charakter von Le Bruns Entwurf in Frankreich. Die in Pariser Hôtels realisierten Räume *à l'italienne* können aufgrund ihrer geringeren Dimensionen

54 Vgl. ebd., S. 212–214.

55 Als eine konkrete Anleihe aus einem französischen Deckengemälde ist das architektonische Motiv von Apolls Sonnenpalast zu nennen, bei dem sich Le Brun offenbar von Eustache Le Sueurs Darstellung in seinem Deckengemälde im Cabinet des Muses im Hôtel Lambert inspirieren ließ. Auch die dort umgesetzten Putten mit Blumenkorb finden sich ähnlich im Salon-Projekt über der Gruppe des Frühlings. Vgl. Eustache Le Sueur, *Phaéton demande à Apollon la conduite du char du soleil*, Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures, INV 8056, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010060643>. Siehe auch Schulten 1999, S. 301, Anm. 343.

56 Vgl. Czymbek 1981, S. 73–76.

57 Vgl. Schulten 1999, S. 301, Anm. 343.

58 Vgl. Montagu 1963, S. 405.

1.3 Die Entwürfe für das Deckengemälde

und divergierenden Raumwirkungen kaum mit den großen Salons der Landschlösser verglichen werden. Salons auf ovalem Grundriss in vergleichbarer Größenordnung finden sich unmittelbar vor Vaux-le-Vicomte in den sämtlich nicht erhaltenen Schlössern Le Raincy, Plessis-Belleville und Meudon. Der bereits erwähnte Salon in Le Raincy liefert das früheste Beispiel der Le Vau'schen Raumkonzeption: Im von Hof- oder Gartenseite zu betretenden Erdgeschoss situierte sich das schlicht gestaltete Vestibül,⁵⁹ das von Gerard van Opstal eine sparsame, aber anspruchsvolle Ausstattung erhalten hatte. Diese wurde von 32 dorischen Säulen bestimmt, von denen zwanzig den Wänden vorgeblendet und zwölf freistehend im Zentrum angeordnet waren, wo sie zusätzlich eine stützende Funktion für den darüber liegenden Raum erfüllten. Der lichtdurchflutete Salon in der ersten Etage war über eine seitlich in einem Treppenhaus platzierte monumentale Treppe erreichbar. Die Kuppel reichte bis in das Dachgeschoss und war aufwendig bemalt. Zweifelsohne war die effektvolle Überwältigung der Besucher*innen auch hier Teil der Raumkonzeption, forciert durch den Kontrast mit der strengen und reduzierten Ausstattung des Erdgeschosses.⁶⁰

Ähnlich wie in Vaux-le-Vicomte zielte auch der Salon in Le Raincy auf eine Durchdringung mit dem umliegenden Außenraum. Neben beeindruckenden Ausblicken ist auf eine Wandgestaltung zu verweisen, die indes nur über A.-N. Dézallier d'Argenville Mitte des 18. Jahrhunderts überliefert ist. Beschrieben werden, auch hier in Anlehnung an eine Außenraumarchitektur, sechzehn ionische und vergoldete Pilaster mit darüber liegendem Gesims, wobei die Pilaster in *trompe l'oeil* gemalt worden waren.⁶¹ Der Überraschungseffekt dieser Illusion war offenbar groß, wie die bei Dézallier erzählte Anekdote verdeutlicht: Zar Peter I. sei bei einem Besuch von Le Raincy der Täuschung so weit erlegen, dass er sich erst auf einer Leiter stehend von dem gemalten Charakter der Pilaster überzeugen musste.⁶² Ob diese Ausstattung bereits unter Jacques Bordier im 17. Jahrhundert entstanden war, muss indes offen bleiben. Dézallier erwähnt zudem zwei Musiktribünen mit gemalten Musikattributen, die von der festlichen Raumfunktion zeugen und vermutlich aus der Entstehungszeit des Schlosses stammten, da bereits im Inventar von 1653 eine Tribüne genannt wird.⁶³

Die Kuppel des Salons war offenbar von François Perrier ausgemalt worden, dessen im Auftrag von Jacques Bordiers entstandene Arbeiten bei Guillet de Saint-Georges

59 Für eine überblickende Beschreibung siehe Cojannot 2012, S. 224.

60 Vgl. Berger 1976, S. 39–40.

61 Vgl. A.-N. Dézallier d'Argenville 1755, S. 299–300.

62 Vgl. ebd., S. 300. In seiner Ausgabe von 1779 situiert Dézallier den Salon fälschlicherweise im Erdgeschoss und ordnet Ausstattung und Anekdote »du temps du Marquis de Livry« ein. Vgl. A.-N. Dézallier d'Argenville 1779, S. 358. Le Raincy befand sich 1694–1769 im Besitz der Familie von Louis II Sanguin, Marquis de Livry.

63 Vgl. A.-N. Dézallier d'Argenville 1755, S. 299–300; Nachlassinventar von Catherine Lybault 1653, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109, S. 68.

1 Die Ausstattung des Grand Salon

erwähnt⁶⁴ und von Dézallier d'Argenville näher beschrieben werden.⁶⁵ Demnach war die Kuppel in zwei Zonen unterteilt, die zusätzlich über ein (eventuell plastisches) Rahmensystem gegliedert wurden. Zentral erschien Medea auf ihrem Drachenwagen in einer Himmelsszenerie, während in der unteren Zone sechzehn Felder in Grisaille mit Szenen aus dem dazugehörigen Mythos den Raum umliefen. Die formale Komposition des Deckengemäldes erweist sich damit als konventionell: Der Größe der zu bemalenden Fläche begegnete Perrier mit einer Unterteilung der Kuppel in kleinere Bildfelder, wobei für die Grisaille-Szenen eine Ausführung in *quadri riportati* zu vermuten ist.⁶⁶

Ein ähnliches Raumkonzept setzte Le Vau zeitgleich mit Vaux-le-Vicomte auch im Corps de Logis von Meudon um. Das im 16. Jahrhundert erbaute Schloss war 1654 von Abel Servien aus dem Besitz der Familie de Guise erworben worden, zweifelsohne in Zusammenhang mit seiner im selben Jahr erfolgten Übernahme des (gemeinsam mit Fouquet ausgeübten) Amtes der Surintendance des finances. Ursprünglich aus Grenoble stammend, war Servien schnell zu einem einflussreichen *Robin* aufgestiegen⁶⁷ und beabsichtigte, gleich Fouquet, sein Schloss zu einem sprechenden Ausdruck seiner Ambitionen werden zu lassen. Unter Aufwendung erheblicher finanzieller Mittel begannen im Jahr des Erwerbs umfangreiche Auf- und Umbauten der in der Fronde stark beschädigten Schlossanlage. Dabei legen die zeitgleichen Aktivitäten Fouquets in Vaux-le-Vicomte nahe, dass sich die Konkurrenz der beiden Surintendants auf eine künstlerisch-repräsentative Ebene ausdehnte.

Serviens Tod 1659 ließ die Arbeiten an Meudon vorzeitig zum Erliegen kommen; wäre das Schloss vollendet worden, hätte es Vaux-le-Vicomte ohne Zweifel auf Augenhöhe begegnen können. Die Übernahme des Anwesens aus alt-aristokratischem Besitz und die Dimension der dokumentierten Umbaupläne sprechen für ein vergleichbar ambitioniertes Anspruchsniveau. Im Erdgeschoss betrat man zunächst das Petit vestibule, das sich zwar – vergleichbar zu Le Raincy und Vaux-le-Vicomte – als weitgehend schmuckloser Durchgangsraum präsentierte, jedoch bereits Teil einer räumlichen Inszenierung zusammen mit einer großen Treppe war, die durch zwei seitliche Öffnungen erahnbar wurde. Der Zugang zu dieser Treppe erfolgte indes erst von einem

64 Vgl. Guillet de Saint-Georges 1854, S. 132.

65 Vgl. A.-N. Dézallier d'Argenville 1755, S. 299–300. Zu Perriers Arbeiten in Le Raincy vgl. auch Thuillier 1993, S. 11–13; Cojannot 2012, S. 224.

66 Weitere Gemälde werden im Nachlassinventar von Bordiers Ehefrau Catherine Lybault 1653 im Salon lokalisiert: Von François Perrier stammten Apoll und eine Allegorie der Stärke sowie Porträts von König (über dem Kamin) und Königin (»devant la table du buffet«); als Supraporten dienten vier Blumenstillleben von Gérard Malpas Bastin, genannt Goswin, im Inventar mit »Girard« bezeichnet. Die Gemälde werden insgesamt auf 480 livres geschätzt. Vgl. Nachlassinventar von Catherine Lybault 1653, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109, S. 68. Siehe auch Moureyre 2013b.

67 Servien war 1634 Gründungsmitglied der *Académie française*, vertrat 1648 die Interessen des Königs in den Verhandlungen zum Westfälischen Frieden und teilte sich seit 1654 mit Fouquet das Amt der Surintendance des finances. Vgl. Dessert 1984.

1.3 Die Entwürfe für das Deckengemälde

zweiten Grand vestibule aus, das in seiner architektonischen Form mit jenem in Vaux-le-Vicomte nahezu exakt übereinstimmte. Auf quadratischem Grundriss wurde der Raum von zwölf den Wänden vorgeblendeten Marmorsäulen, zwei Nischen mit Rundbögen, seitlichen Zugängen zu den ins Obergeschoss führenden Treppen und drei zum Garten geöffneten Türen bestimmt. Über die beiden Vestibüle wurde damit auch in Meudon eine vertikale Bewegung durch das Zentrum des Gebäudes hergestellt, die unmittelbar in den Garten führte. Mit einem relativ schmucklosen Erdgeschoss unterschied sich der Raumeindruck dennoch deutlich von Vaux-le-Vicomte; ein beeindruckender Effekt mit Ausblicken ins Umland wurde, wie in Le Raincy, erst im Obergeschoss angestrebt.

Die beidseitig des Vestibüls angelegten schmalen Treppen führten auf eine über dem Petit vestibule gelegene und quasi über dem leeren Raum schwebende monumentale Treppe, von der man durch eine von zwei Säulen flankierte Tür den großen Salon auf ovalem Grundriss betrat. Wie auch in Vaux-le-Vicomte waren die Wände mit Pilastern gegliedert, ebenfalls sechzehn an der Zahl, die jedoch in doppelter Anordnung gruppiert waren. Nur beidseitig der Eingangstüre und einem Balkon gegenüber standen zwei einzelne Pilaster. Die enge Verzahnung des Salons mit dem Außenraum war auch in Meudon Leitmotiv: Es muss sich von dort eine beeindruckende Aussicht geboten haben, denn Meudon lag hoch über der Seine und bot einen weiten Blick über die Landschaft bis nach Paris, der vielfach beschrieben und abgebildet wurde⁶⁸ – ein Vorzug, der zusätzlich über den Balkon wirkungsvoll in Szene gesetzt wurde. Eine unter Servien intendierte Ausstattung des Salons kann nicht rekonstruiert werden.⁶⁹

Erwähnenswert ist schließlich ein Salon im Schloss von Plessis-Belleville, räumlich wesentlich bescheidener und von Jean Cotelle und Nicolas Loir zur gleichen Zeit wie Vaux-le-Vicomte ausgestattet. Das Anwesen befand sich seit 1655 im Besitz eines engen Mitarbeiters Fouquets, dem Conseiller d'État und Trésorier de l'épargne Claude de Guénégaud,⁷⁰ der dort ab 1656 größere Erweiterungsarbeiten an dem ursprünglich von François Mansart 1628–1630 realisierten, relativ bescheidenen Einflügelbau⁷¹ initiierte, darunter zwei Pavillons beidseitig des Corps de logis und ein Festungsgraben mit Steinbalustrade und Zugbrücke. Die Arbeiten zielten ganz offenkundig auf eine Aufwertung hin zu einem Anwesen mit schlossähnlichem Charakter, worauf auch die

68 Vgl. Krause 1996, S. 173.

69 Die im Inventar von 1733 genannten Gemälde waren nicht Teil der ursprünglichen Ausstattung. Vgl. Krause 1996, S. 363, Anm. 197.

70 Ursprünglich im Besitz von Gabriel de Guénégaud, ging das Anwesen nach dessen Tod 1638 zunächst an den älteren Sohn Henri de Guénégaud, der sich jedoch seit 1641 auf sein Schloss in Fresnes konzentrierte und Plessis-Belleville 1655 seinem jüngeren Bruder Claude übereignete. Vgl. den Beitrag von Claude Mignot in Babelon/Mignot 1998, S. 116. Claude de Guénégaud wurde im Zuge von Fouquets Sturz am 9. April 1663 verhaftet und sein Besitz konfisziert. Nach vier Jahren in der Bastille wurde er zu einer dem Trésor Royal zu zahlenden Summe von einer Million livres verurteilt, die er erst 1685 unter juristischem Zwang beglich. Vgl. Lacroix-Vaubois 1998, S. 74–75.

71 Vgl. Rath 2011, S. 42–43.

1 Die Ausstattung des Grand Salon

1657–1661 ausgeführte, überaus aufwendige Innendekoration weist.⁷² Eine ausführliche Beschreibung von Dézallier d'Argenville suggeriert, dass eine von Mansart zentral platzierte Treppe zerstört und seitlich errichtet wurde, um einem großen Vestibül im Erdgeschoss und einem Salon à l'italienne über zwei Etagen mit zwei Fensterreihen im Obergeschoss Platz zu machen,⁷³ ganz ähnlich dem in Le Raincy umgesetzten Raumkonzept. Dézallier hebt die festliche Funktion des Raumes hervor.⁷⁴

Die mit dem im 19. Jahrhundert erfolgten Abriss des Schlosses verschwundene Ausstattung ist im Zuge eines Gerichtsprozesses detailliert dokumentiert worden, an dem die verantwortlichen Künstler beteiligt waren.⁷⁵ Leider wird die Decke des Salons nicht berücksichtigt, sondern nur die Wandgestaltung, beschrieben mit »dorures depuis le haut de la corniche jusques au bas au pourtour dudict sallon [...] quatre tableaux ronds quy representent les quatre elemens, et six bas reliefs, et le portrait du Roy.«⁷⁶ Dézallier bezeugt jedoch eine Deckenbemalung, die in ihrem Aufbau an jene in Le Raincy erinnert: Eine illusionistisch nach außen geöffnete Himmelslandschaft zeigte Jupiter auf seinem Wagen mit einer Allegorie der Renommée, flankiert von vier Stuckfiguren aus Gips. Umlaufend fanden sich vierzehn Bildfelder, vermutlich in *quadri riportati*, deren Themen heute nicht mehr in einen sprechenden Zusammenhang gebracht werden können.⁷⁷

Die genannten Salons waren in ihrer intendierten Raumwirkung grundsätzlich mit Vaux-le-Vicomte vergleichbar, zeigen die Bemühung um ein überwältigendes Raum Erlebnis und eine Verschränkung mit dem Außenraum, wie sie zu Beginn des 18. Jahrhunderts selbstverständlich werden sollte.⁷⁸ Die Deckenlösungen indes sind von Le Brun künstlerischem Anspruch weit entfernt. Le Brun griff auf seine im Rahmen eines königlichen Residenzschlosses unternommenen Reflexionen zurück, wobei die Adaption für

72 Vgl. den Beitrag von Claude Mignot in Babelon/Mignot 1998, S. 115–117.

73 Vgl. ebd., S. 117.

74 Vgl. A.-N. Dézallier d'Argenville 1755, S. 321–322.

75 Seit April 1664 gingen Cotelle und Loir aufgrund ausstehender Zahlungen juristisch gegen ihren ehemaligen Auftraggeber vor. Zwischen 1665 und 1670 kam es vor der Chambre des Requêtes zu acht Urteilen, im Rahmen derer auch eine »prise estimation des ouvrages de peintures et dorures faits pour Monsieur de Guenegaud dans son château du Plessis-Belleville« (1670) erstellt wurde. Das Dokument erwähnt fünf Räume des Appartement bas sowie vier Räume des Appartement haut, wobei der Ausstattung letzterer eine detaillierte Beschreibung und Schätzung zuteil wird. Entgegen der von den Künstlern geforderten 83 617 livres werden die Arbeiten auf 57 814 livres geschätzt. Das Dokument befindet sich heute im Institut néerlandais de Paris (coll. Frits-Lugt, 1981, A. 387); wichtige Passagen sind bei Lacroix-Vaubois 2005, S. 58–59, abgedruckt. Siehe auch Lacroix-Vaubois 1998, S. 76–89.

76 Zit. nach Lacroix-Vaubois 2005, S. 58.

77 Vgl. Dézallier d'Argenville 1779, S. 321–322; Guillet de Saint-Georges 1854, S. 338.

78 Vgl. bspw. die Passage zur Verbindung zwischen Vorhof, Gebäude und Garten im Traktat des Architekturtheoretikers Jean-Louis de Cordemoy: »Ce n'est plus la mode de mettre les Escaliers dans le milieu des bâtimens. Je croy qu'on a eu raison, parce qu'ils interrompoient le plein-pied de la cour au jardin; [...] On les place à present dans les ailes, [...] & ainsi le principal logement est tout entier, libre & degagé.« Cordemoy 1706, S. 162–163.

1.4 Das ikonographische Programm

einen Minister offenbar mühelos erfolgte. Verwiesen ist damit auch auf das unmittelbare künstlerische Konkurrenzverhältnis von Königshaus und neuen Eliten in den 1650er Jahren sowie die Bereitschaft letzterer zu künstlerischer Innovation, zusätzlich befeuert durch eine untereinander bestehende politische und kulturelle Konkurrenz.

In diesem Zusammenhang ist ein Entwurf Louis Le Vaus für das Palais du Louvre aufschlussreich, mit dem er 1663 versuchte, seine für die Aufsteiger entwickelten Salonkonzeptionen in einer königlichen Residenz umzusetzen. Zu Beginn des Planungsprozesses für die Erweiterungsbauten des Louvre hatte Jean-Baptiste Colbert seinen Erwartungen an die Stadtresidenz Ludwigs XIV. in einem Brief vom 28. September 1663 Ausdruck verliehen. Er grenzte die Bauaufgabe des Louvre deutlich von jener einer *Maison de plaisance* ab und räumte der Stadtresidenz den Vorzug ein, ein repräsentatives Monument der für den König wesentlichen *gloire* zu sein. Zu einer konkreten architektonischen Form äußerte sich Colbert nicht, doch wurde Le Vaus Entwurf direkt zu Beginn der Planung abgelehnt – er erfüllte das erwartete Anspruchsniveau nicht.

Die Vermutung liegt nahe, dass in Le Vaus Entwurf die Nähe zu Vaux-le-Vicomte zu offensichtlich geraten war. Denn tatsächlich findet sich eine deutliche Parallele in dem überkuppelten Mittelpavillon auf ovalem Grundriss und einem Portikusvorbau, wenn sich Le Vau auch um Steigerung insbesondere über eine bekrönende offene Säulenhalle bemühte. Für eine königliche Residenz reichte dies offenbar nicht – zu sehr vermittelte sich eine noch in den 1650er Jahren ausschließlich von Aufsteigern verwendete Architektursprache, deren Konkurrenz es sich endgültig zu entziehen galt. Sicherlich hing die Ablehnung dieses Entwurfs auch mit Fouquets Prozess zusammen, der 1663 in vollem Gange war. Kaum zufällig erscheint die explizite und diskreditierende Nennung von Le Vau und Le Nôtre in Colberts Brief mit der Behauptung, die Fähigkeiten der inzwischen in Versailles tätigen Künstler beschränkten sich auf eine Landschlossplanung.⁷⁹ In der Umgestaltung der Residenz in Paris suchte man offensichtlich nach Lösungen, die sich deutlich von den bis 1661 entstandenen Bauten der neuen Eliten absetzten. Eine königliche Formensprache, deren Wurzeln bei den künstlerischen Errungenschaften seiner Untertanen offenbar werden, war kaum dazu angetan, die Autorität des jungen Ludwigs XIV. zu untermauern.

1.4 Das ikonographische Programm

Das künstlerisch anspruchsvolle Deckengemälde mit seiner vielfigurigen Komposition findet seine Entsprechung in einem vielschichtigen inhaltlichen Programm. Dessen intendierte Aussage lässt sich dank der Beschreibungen von Madeleine de Scudéry und

⁷⁹ Colberts Brief ist zitiert bei Erben 2004, S. 62–63; zu Le Vaus Entwurf, dem Kontext um Vaux-le-Vicomte und Fouquets Prozess vgl. ebd., S. 63–66.

1 Die Ausstattung des Grand Salon

Claude Nivelon relativ präzise erfassen und offenbart in einer erstaunlich präventösen Bildprogrammatisierung das hohe Selbstverständnis Fouquets.

Entscheidend ist die anzunehmende Platzierung von Fouquets Wappentier, dem Eichhörnchen, im Zentrum der Komposition:⁸⁰ Mit dem Bild des neu erschaffenen Sterns am Götterhimmel wurde Fouquets Aufstieg und seine angestrebte staatliche Führungsrolle antizipiert. Le Brun orientierte sich in seiner Darstellung am traditionsverhafteten ptolemäischen Weltbild, dem eine das gesamte 17. Jahrhundert andauernde Wirkung beschieden war – trotz zunehmender Konkurrenz durch das kopernikanische Weltbild, das insbesondere von Galileo Galilei propagiert wurde.⁸¹ Der neue Stern wird in Vaux-le-Vicomte entsprechend von den nach Ptolemäus als übergeordnet klassifizierten Planeten Mars, Jupiter und Saturn aufgenommen, die in ihrer Personifikation als olympische Götter auftreten. Sie übermitteln Fouquet ihre wesentlichen Charaktereigenschaften, in erster Linie Autorität, Stärke, Mut und Beständigkeit und übertragen dem auserwählten Minister so für die Regierungsgeschäfte essentielle Fähigkeiten. Mit Apoll als Symbol für die Sonne sind in Le Bruns Projekt alle sieben zu der Zeit bekannten Planeten abgebildet, die sich nach ptolemäischer Vorstellung um die Erde als immobilen Mittelpunkt drehen. Dass Apoll das Zentrum der Darstellung bildet, widerspricht dem nicht – insbesondere in der Nachfolge von Platon galt die Sonne als Mittlerin zwischen himmlischen und sublunaren Sphären und wurde die Bedeutung ihrer lebensanimierenden Strahlen betont.⁸² Die Erhebung von Fouquets Stern lässt ihn graduell höher erscheinen als die Planeten Venus, Merkur und Diana, die nicht in den himmlischen Sphären, sondern auf der Erde inmitten der Figurengruppen dargestellt sind und zu dem neuen Stern aufschauen. Diese Unterscheidung in unter- und übergeordnete Planeten, der Le Brun in ihrer Platzierung folgt, ergibt sich nach Ptolemäus aus ihrer Distanz zur Erde.⁸³

Madeleine de Scudéry lenkt das Thema über den Stern auf Fouquet »qui selon l'estenduë de ses grands employs; fait tout, luit par tout, fait du bien à tout, & traouaille continuellement pour l'vtilité & l'embellissement de l'Vnivers.«⁸⁴ Der Stern erreicht den höchsten Rang unter den *planètes supérieures* aufgrund von Fouquets Eigenschaften

80 Scudéry beschreibt den neu erschaffenen Stern »en forme d'Escureul«, M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1107. Das *écureuil rampant* findet sich zudem von vermutlich Le Bruns Hand auf der Rückseite eines der Entwurfsblätter zum Grand Salon im Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 29466, verso, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020207229>.

81 Zum Weiterleben des ptolemäischen Weltbildes vgl. Lindemann 1994, S. 19–26. Beispielsweise folgen auch die von Pietro da Cortona gestalteten Planetensäule im Palazzo Pitti in ihrer Anordnung Ptolemäus.

82 Vgl. Capodiceci 2011, S. 245–247.

83 Vgl. Milovanovic 2003, S. 31. Im ptolemäischen Kosmos situiert sich die Sonne zwar in der Mitte der Planeten, aber nicht in der Mitte des Kosmos. Die korrekte, in Vaux-le-Vicomte leicht variierte, Anordnung wäre: Luna und Merkur, eine Ebene darüber Venus, die Sonne und Mars sowie ganz oben Jupiter und Saturn. Vgl. Capodiceci 2011, S. 317–318.

84 M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1112.

1.4 Das ikonographische Programm

als selbstlosem Minister in Diensten von Staat und, so Scudéry, des ganzen Universums. Die Jahreszeiten-Symbolik betont eine zeitlose Bedeutung des Programms, unterstrichen durch die umlaufende Schlange als geläufigem Symbol der Ewigkeit.⁸⁵ In der französischen Baudoin-Ausgabe von Cesare Ripas *Iconologia*, von Le Brun in Vaux-le-Vicomte viel verwendet, erscheint der Schlangenring zudem als ein Attribut der *perseverance*,⁸⁶ eine weitere passende Eigenschaft im Kontext der Regierungsbefähigung.

Madeleine de Scudéry setzt Fouquet in ihrem Text nicht nur mit dem Stern, sondern zugleich mit der Sonne in ihrer Personifikation durch Apoll gleich.⁸⁷ Diese doppelte Zuweisung mag zunächst überraschen, doch rückt der Minister damit auch an den Ursprung des Jahresablaufs und der mit den einzelnen Jahreszeiten verbundenen Prosperität. Eine Institutionalisierung und Verengung der Sonnensymbolik auf Ludwig XIV. sollte in der französischen Kunstpolitik erst ab etwa 1663 systematische Umsetzung finden, während zuvor ein Zugriff hierauf auch seitens eines Ministers grundsätzlich denkbar war.⁸⁸ Apoll ist in Vaux-le-Vicomte von einem Lichtkreis mit zahlreichen kleinen Putten umgeben, die als Materialisierung des Sonneneinflusses interpretiert werden können. Le Bruns Quelle für diese Darstellung ist offensichtlich René Descartes. In *Les passions de l'âme* (1643) werden im menschlichen Körper agierende sogenannte *esprits animaux* beschrieben, die als kleine Wesen in ständiger Bewegung in Gehirn, Poren, Nerven und Muskeln eindringen und den Körper in alle Richtungen drehen.⁸⁹ Auch die zahlreichen agilen Putten innerhalb der vier Figurengruppen verbildlichen so den Einfluss der Sonne in der jeweiligen Jahreszeit.⁹⁰

Mit den vier Jahreszeiten habe Le Brun, so Scudéry, »les diuers Estats de l'Etrurie«⁹¹ zeigen wollen, »qui donnent à Cleonime [d. i. Fouquet] l'auantage de receuoir tout, & de rendre tout, parce qu'il a la disposition des thresors du Prince.«⁹² Scudéry stellt einen konkreten Bezug zu Fouquets Position als Surintendant des finances her und erhebt sein Verfügen über die Staatsfinanzen zur Garantie von Ordnung und Wohlstand. Nicht der König oder das Königshaus erscheinen am Ursprung des funktionierenden Staates, sondern der treue und hart arbeitende (Finanz-)Minister.

85 Das seit der Antike existierende Bild des Ouroboros war zu einem insbesondere im neuzeitlichen Humanismus wiederbelebten Symbol von kosmologischer Einheit geworden. Siehe zum Schlangensymbol im Grand Salon auch Schneider 2011, S. 166.

86 Vgl. Ripa 1643/44, Bd. I, S. 156.

87 Vgl. M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1112.

88 Vgl. Milovanovic 2003, S. 32.

89 Vgl. ebd., S. 33.

90 Siehe zum Einfluss der »mécanique cartésienne« auf Le Bruns Deckengemälde Milovanovic 2005, S. 123–124.

91 M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1112.

92 Ebd.

1 Die Ausstattung des Grand Salon

Grundsätzlich ist auch eine Gleichsetzung von Apoll mit dem jungen Ludwig XIV. denkbar,⁹³ der dann jedoch dem Wappen Fouquets deutlich untergeordnet bliebe, was diese Deutungsvariante weniger wahrscheinlich macht. Fouquet wollte sich im Zentrum der politischen Botschaft sehen und betrieb eine Überhöhung seiner Rolle in der Monarchie, die das Decorum zu sprengen drohte.⁹⁴ Gerade das Thema des neu erschaffenen Sterns erscheint in diesem Zusammenhang brisant, denn mit dem Motiv verband sich ein in der Zeit präsenter astrologischer und astronomischer Hintergrund: Die Erscheinungen einer *stella nova* 1572 und 1604⁹⁵ hatten für großes Aufsehen gesorgt, insbesondere da hierdurch die Vorstellung der Unveränderlichkeit der Fixsternsphäre nachhaltig erschüttert worden war. Parallel zu den sich andeutenden Umwälzungen auf wissenschaftlichem Gebiet entwickelte sich eine umfangreiche, an das Phänomen des neu erschienenen Sterns geknüpfte Exegese. Ausgehend von der Überlieferung des Sterns von Bethlehem vor Christi Geburt etablierte sich die Vorstellung, ein neuer Stern am Himmel kündige herausragende Ereignisse und wichtige Veränderungen an.⁹⁶

Betont wurden auch die jeweiligen Konjunktionen: So stellte man beispielsweise eine direkte Verbindung zwischen der Konjunktion der *stella nova* von 1604 zwischen Saturn, Mars und Jupiter – die auch die Entstehung von Fouquets Stern begleiten – und jener der Geburt Christi zwischen Saturn und Jupiter her.⁹⁷ Das Ereignis des neu entstehenden Sterns wurde umfassend in einen politischen und geschichtsphilosophischen Kontext integriert und für ideologische Zwecke nutzbar gemacht.⁹⁸ In Vaux-le-Vicomte wird mit dem neuen Stern, dessen Erschaffung unter der Konjunktion von Jupiter, Mars und Saturn stattfindet, folglich auf einen Wendepunkt der Geschichte angespielt: Nicolas Fouquets Aufstieg erscheint als Auftakt einer neuen Epoche und wird zu historischer Bedeutung überhöht.

93 So vorgeschlagen bspw. bei Howald 2011, S. 107.

94 Deutlich wird dies auch im Vergleich mit anderen hohen Staatsbeamten, die z. B. eine Gleichsetzung mit der für den Mond stehenden Göttin Diana favorisierten. So plädierte Jean Chapelain im Zuge der Entwicklung der Ikonographie der Galerie im Hôtel particulier von Pierre Séguier für Diana als Symbol Richelieus und Mazarin suchte die Parallelisierung mit Diana zu Seiten Apolls im Zentralbild des Salon de Diane im Appartement d'été von Anna von Österreich im Louvre. Der Mond galt als zweitgrößter Planet, der die Strahlen der Sonne – bereits mit Ludwig XIV. assoziiert – reflektiert. Vgl. Milovanovic 2005, S. 142.

95 Nach heutigen Kenntnissen handelte es sich um eine Supernova, also das durch eine Explosion ausgelöste vorübergehende, helle Aufleuchten eines massereichen Sterns am Ende seiner Entwicklung.

96 Vgl. Capodiceci 2011, S. 420–423.

97 In seiner ausführlichen Diskussion der *stella nova* von 1604 weist Johannes Kepler zwar vorherbestimmte Parallelen zwischen den Ereignissen als menschliche Interpretationen zurück, doch zeugen auch bei ihm zahlreiche Passagen davon, dass ihm die Ansätze, in der Sternerscheinung bevorstehende tiefgreifende Veränderungen angekündigt zu sehen, nicht fremd waren. Vgl. Weichenhan 2004, S. 115–119.

98 Vgl. Capodiceci 2011, S. 423–430, wo verschiedene Beispiele für eine solche Vereinnahmung in den Jahren nach 1572 angeführt werden. Seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts findet sich das Motiv vielfach in der französischen Literatur, meist in konkreter Bezugnahme auf den König oder die Königin. Vgl. Joukovsky 1969, S. 545–547.

1.4 Das ikonographische Programm

Der Stuckdekor führte mit den Tierkreiszeichen und Jahreszeiten das kosmologische Programm fort und ergänzte das Deckengemälde, indem er die Motivik variierte und mit der Skulptur ein weiteres künstlerisches Ausdrucksmedium hinzufügte. Insbesondere die motivische Kleinteiligkeit der Flachreliefs lässt darüber hinaus weiterführende Symboliken vermuten. So verweist in den Trophäen des Reliefs zu Minerva ein Buch mit einer Karte der Zitadelle von Belle-Île auf Fouquets koloniale Überseeaktivitäten. Ein geöffnetes, mit Zahlen gefülltes Rechnungsbuch inmitten der Attribute Merkurs wiederum kann auf das Amt der Surintendance des finances anspielen. Einzelne Motive bleiben schwer interpretierbar, so wie das ungewöhnliche Rhinoceros im Relief zu Asien. Insgesamt steht ein inhaltlicher Eigenwert der Stuckausstattung auch aufgrund der erwähnten schlechten Erkennbarkeit aus der Distanz in Frage. Denkbar ist ebenso eine in erster Linie dekorative Intention, zudem die Jahreszeiten, Kontinente und Tierkreiszeichen zu einer in der Zeit konventionellen und vielverwendeten Motivik zählten.⁹⁹

In Frankreich findet sich vor 1661 kein dem Grand Salon vergleichbar ambitioniertes und kosmologisch inspiriertes Bildprogramm in einem Vaux-le-Vicomte ähnlichen Kontext. Jedoch lässt sich in Italien bereits im 15. und beginnenden 16. Jahrhundert beobachten, dass kosmologische Bildprogramme vielfach mit einem Legitimations- und Konkurrenzdruck in Verbindung standen, meist gewählt im Kontext unsicherer Herrschaften oder erst jüngst vollzogener Aufstiege.¹⁰⁰ Der Rekurs auf externalisierte Ordnungsstrukturen, auf Symboliken von Ewigkeit und jahreszeitliche Zyklen, lieferte eine willkommene Folie für die Rechtfertigung einer neuen, universellen politischen Ordnung. In einer solchen wollte auch Fouquet sich verankert sehen und hätte sich im Deckengemälde des Grand Salon – entgegen seiner tatsächlich äußerst unsicheren Position im Machtgefüge – in beeindruckender Weise an der Spitze der staatlichen Ordnung inszeniert, ohne seine Position im Verhältnis zu König und Monarchie in sichtbarer Weise zu bescheiden.¹⁰¹ So überrascht es kaum, dass Bildinhalt und politischer Sinngehalt problemlos auf den König übertragen werden konnten, wie in Audrans Stich geschehen: Die Monarchie als Ursprung und ewiger Garant des fruchtbaren und geregelten Jahresablaufs ließ sich ohne Schwierigkeiten an die Stelle des Eichhörnchens setzen, wenn auch eine Adaption des Entwurfs in den 1680er Jahren kaum mehr

99 Eine Inspiration könnte darüber hinaus die Ausstattung des aurelianischen Tempels des Sonnengottes im antiken Rom geliefert haben, für den zwölf korinthische Säulen und Darstellungen der zwölf Monate und Tierkreiszeichen sowie der vier Jahreszeiten beschrieben werden. Vgl. Krause 1996, S. 39. Krause bezieht sich auf Giacomo Lauro, *Antiquae Urbis Splendor*, Rom 1612/13. Die Kombination von Tierkreiszeichen und Hermen wurde bspw. auch in der Galerie der Villa Sacchetti in Castel Fusano umgesetzt. Vgl. Benocci 2012, S. 70–72, Fig. 72–83.

100 Dies wurde insbesondere für den italienischen Raum zwischen 1485 und 1525 beschrieben. Vgl. Götze 2010, S. 228, 384.

101 Milovanovic spricht gar von einem metaphorischen Verbrechen der Majestätsbeleidigung: »Le décor n'a pas été réalisé, ce crime métaphorique de lèse-Majesté ayant été prévenu par l'arrestation et l'emprisonnement du surintendant [...]«. Milovanovic 2005, S. 194.

1 Die Ausstattung des Grand Salon

zeitgemäß gewesen wäre. Da die Apoll-Ikonographie zunehmend auf Ludwig XIV. fokussiert wurde, wäre es problematisch gewesen, Apoll unter das zentrale Wappen unterzuordnen, da es eine Degradierung des Königs unter das Zeichen der Monarchie suggeriert hätte. Im letzten Viertel des Jahrhunderts wäre ohne Zweifel eine deutlichere Konzentration auf den König verfolgt worden, der zudem seit den 1680er Jahren nicht mehr in der allegorischen Einkleidung als Apoll oder Herkules, sondern als reale Person im Rahmen allegorischer Szenen dargestellt wurde.¹⁰²

Le Brun sollte seinen Entwurf für den Grand Salon schließlich nicht in einer königlichen Residenz, sondern in variiert Form für einen weiteren mächtigen Minister realisieren. 1672 bemalte er die Kuppel des Gartenpavillons in Jean-Baptiste Colberts Anwesen in Sceaux¹⁰³ und griff auf seinen frühen Entwurf für den Grand Salon zurück, wenn auch mit entscheidenden Änderungen. Diese antworteten nicht nur auf die divergierenden räumlichen Voraussetzungen, sondern auch auf das seit dem Fall Fouquets gewandelte Selbstverständnis der hohen Minister. Der Entwurf wurde an den deutlich kleineren, überkuppelten Raum im Gartenpavillon angepasst, dessen Funktion in erster Linie auf Müßiggang und Zerstreuung zielte. Dass dies eine repräsentative Funktion keineswegs ausschloss, zeigt der dort 1677 stattfindende Empfang der *Académie française*.¹⁰⁴ Die kleinere Kuppel erforderte es, die Figurenanzahl zu reduzieren. Vermutlich aus diesem Grund verwendete Le Brun den frühen Salon-Entwurf für Vaux-le-Vicomte, aus dem er die Jahreszeiten an den Seiten der Komposition und weitere einzelne Figuren übernahm. Das Zentrum besetzte nun eine Darstellung der auf ihrem Wagen herabfahrenden Aurora, ergänzt um eine entfliehende Nacht mit wehendem Mantel, die ihre dunklen Geschöpfe mit sich zieht. Die Jahreszeiten wurden, wie in Vaux-le-Vicomte, durch eine Gottheit symbolisiert, umgeben von weiteren Allegorien, Putten und dekorativen Motiven. Die klare Unterteilung in vier voneinander abgegrenzte Gruppen und deren pyramidale, zur Mitte drängende Form, ist in Sceaux aufgegeben. Die Figuren verteilen sich nun gleichmäßig um den Rand der Kuppel. Der Verzicht auf eine illusionierte architektonische Einfassung wurde beibehalten und nur der freie Himmel als Hintergrund gewählt.

Le Brun selbst nannte als zentrales Thema des Pavillons die Liebe zwischen Aurora und Cephalus. Mit der thematischen Verschiebung wurde die Anmaßung des Deckengemäldes herausgenommen. Die Verbildlichung des Tagesanbruchs ist für einen

102 Dies war bspw. der Fall im Deckengemälde der Grande Galerie in Versailles, wo allegorische Darstellungsformen des Königs bereits als zu beliebig erachtet wurden. Vgl. Kirchner 2001, S. 362–363.

103 Vgl. den Kupferstich der Kuppel von Johann Jakob Kleinschmidt, <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=917497&viewType=detailView> [25.2.2021].

104 Anlässlich dieses Empfangs trug Philippe Quinault ein langes Gedicht über Sceaux vor, in dem auch das Kuppelgemälde einbezogen wird. Vgl. Krause 1996, S. 166; das Gedicht ist abgedruckt bei Dupont-Logié/Pitiot 2000, S. 132–139.

1.4 Das ikonographische Programm

Gartenpavillon ohne Zweifel passend und kann »[z]umindest als Vorwand«¹⁰⁵ wörtlich genommen werden. Indes ist auch dem Pavillon in Sceaux auf einer zweiten Ebene eine politische Botschaft eingeschrieben, die Colbert – in Analogie zu Aurora – als früh wachenden und fleißig für seinen König arbeitenden Minister in Szene setzt. Im Vergleich zu Vaux-le-Vicomte vermittelte sich jene politische Dimension wesentlich dezenter und transportierte zudem eine vollkommene Unterordnung des Ministers, die weit entfernt ist von Fouquets selbstbewusster Inszenierung. In Anknüpfung an die berühmten Aurora-Darstellungen im Casino Rospigliosi und im Casino Ludovisi in Rom konnten auf einer weiteren Ebene Le Brun und sein Auftraggeber Colbert den Wettstreit mit Italien suchen.¹⁰⁶

In Vaux-le-Vicomte verdeutlicht sich in der geplanten Ausstattung des Grand Salon die Nähe des von Aufsteigern und Königshaus vor 1661 verwendeten ikonographischen und formalen Vokabulars. Das für das Deckengemälde vorgesehene, auf Fouquet zentrierte Programm sollte in den Räumen seines Appartements weiter ausgebaut werden. Auch hier wurde das Bild des ebenso selbstlosen wie erfolgreichen Ministers entwickelt, der selbstbewusst die höchste Führungsrolle im Staatsapparat beansprucht.

105 Krause 1996, S. 165.

106 Vgl. ebd., S. 166–167.

2 SELBSTDARSTELLUNG IM DIENSTE DES AUFSTIEGS: DAS APPARTEMENT VON NICOLAS FOUQUET

2.1 Die Antichambre d’Hercule

2.1.1 Form und Inhalt der Raumausstattung von Charles Le Brun

In einem System gestaffelter Zugänglichkeiten markiert die Antichambre d’Hercule¹⁰⁷ den Eintritt in das Appartement von Nicolas Fouquet. Traditionell als Vor- und Warteraum genutzt, bediente die Antichambre sowohl die sich in der Enfilade anschließende repräsentative Chambre des Muses als auch eine zweite Chambre zur Hofseite. Dem Raumtypus angemessen galt eine zurückgenommene Ausstattung, wie sie mit Blick auf eine Steigerung innerhalb der Enfilade theoretisch gefordert wurde.¹⁰⁸ Dem entgegen präsentierte sich Fouquets Antichambre mit einer aufwendigen Gestaltung, die Maßstäbe für das gesamte Appartement setzte.

In ihrem hohen Anspruchsniveau ist die Ausstattung des Raumes in zweierlei Hinsicht aufschlussreich. Zum einen vermittelt sie die künstlerischen Ambitionen Le Bruns, zum anderen verdichtet sich in einem inhaltlich komplexen Programm das staatsmännliche Selbstverständnis Fouquets. Beides strapaziert, wie zu zeigen sein wird, das Fouquet zugestandene Decorum erheblich. Die bereits im Grand Salon erfolgten Beobachtungen eines überaus prätentiosen Bildprogramms in Verbindung mit einer ehrgeizigen künstlerischen Form setzen sich in der Antichambre fort. Sowohl Le Bruns Dekorationssystem – formale Antwort auf Fouquets hohe Erwartungen – als auch die Ikonographie des Deckengemäldes werden von Madeleine de Scudéry und André Félibien literarisch verarbeitet,¹⁰⁹ womit das kunstpolitische Konzept um seine wesentliche Komponente

107 Die Bezeichnung des Raumes in Anlehnung an das Deckengemälde findet sich bereits 1661 in einem Mémoire von Paul Gougeon, genannt La Baronnière, der von der »salle d’Herculle« spricht. Vgl. *Mémoire de ce que j’ay fourny d’or ou journées dans la chambre des Muses par l’ordre de Mr Le Brun pour Monsieur le surintendant* [13. September 1661], Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe X, V, S. 231. Auch im Procès-verbal von 1666 wird »une salle appelée la salle d’Herculle« genannt. Vgl. Procès verbal fait a Vaux par M. de Sainte Hélène, 1666, Arch. nat., O¹ 1964, n. p., Ansicht 5.

108 Insbesondere Jacques-François Blondel sollte die Forderung nach der *convenance* von Raumfunktion und Schmuck im 18. Jahrhundert theoretisieren; in der Antichambre wurde demnach eine relativ einfache Dekoration erwartet. Vgl. Blondel 1737/38, Bd. I, S. 69: »La décoration de cette Anti-chambre qui sert d’entrée aux appartemens [...] est tenue dans une grande simplicité [...]. Cependant comme le grand Salon est richement décoré, & que cette piece le précède, j’ai crû devoir lui donner un air de sagesse qui ne parût pas trop négligé, devant toujours lorsqu’on décore une pièce, être attentif à sa destination, & la comparer avec celle qui la précède & celle qu’elle annonce, afin qu’on puisse aisément juger des motifs de sa décoration & y trouver de la convenance.« Siehe auch Schulten 1999, S. 311.

109 Vgl. M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1113–1115; Félibien, Troisième relation 1999.

der Vermittlung ergänzt wurde. Insbesondere Félibiens Begleittext stellte die intendierte Interpretation der Malereien sicher und lieferte einen kunsttheoretischen Überbau für Le Bruns Werk. Das Zusammenspiel der verschiedenen Text- und Bildebenen lassen die Antichambre Fouquets zu einem der aussagekräftigsten Räume in Vaux-le-Vicomte werden.

In den erhaltenen Quittungen der in Vaux-le-Vicomte tätigen Künstler findet sich nur bei Paul Gougeon, genannt La Baronnière, eine Erwähnung der Antichambre.¹¹⁰ Auf Basis stilistischer Untersuchungen ist anzunehmen, dass Jean-Baptiste Monnoyer in der Antichambre und der Chambre des Appartements die Blumen- und Fruchtgirlanden ausführte.¹¹¹ Erkenntnisse dazu, wie sich die Ausstattung nach Fouquets Sturz veränderte, bleiben bis heute fragmentarisch. 1986 stellten die Restauratoren Gerard ten Kate und Jean Baudoin großflächige Übermalungen und spätere Rahmungen des zentralen Bildfelds fest. Die Eingriffe wurden ins 19. Jahrhundert und vor 1875 datiert, da sich in den Archiven der Familie Sommier keine näheren Hinweise auf entsprechende Arbeiten fanden.¹¹² Zwei Etiketten unter dem Rahmen und Bändchen zur Fixierung der Leinwand verwiesen indes auf einen Rahmenwechsel im Jahr 1901, so dass auch zu diesem Zeitpunkt nicht näher bekannte Restaurierungen vorgenommen worden sein könnten.¹¹³ Die bemalten Fensterläden wurden im gesamten Erdgeschoss unter Leitung von Hippolyte Destailleur zwischen 1875 und 1892 restauriert.¹¹⁴ Auch bezüglich der Vertäfelungen muss von Umsetzungen und Übermalungen ausgegangen werden. Photographische Aufnahmen des Raumes aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert¹¹⁵ zeigen um den Kamin bis unter die Decke reichende Felder, die anschließend umgesetzt

110 Paul Gougeon, genannt La Baronnière, erwähnt die Vergoldung eines Türstocks zwischen Chambre des Muses und Antichambre d'Hercule. Vgl. *Mémoire de ce que j'ayourny d'or ou journées dans la chambre des Muses par l'ordre de Mr Le Brun pour Monsieur le surintendant* [13. September 1661], Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe X. V, S. 231.

111 Monnoyers Präsenz in Vaux-le-Vicomte wurde eventuell über Nicolas Lance vermittelt, der in einer Quittung vom 19. Juli 1661 erwähnt wird, jedoch im selben Jahr verstarb. Vgl. Cordey 1924, S. 234; Salvi 2018, Abschnitt 35–42.

112 Aufschlussreich ist ein Brief von Jean Baudoin an den Architekten der *Monuments historiques*, Olivier de Bergevin, vom 20. Februar 1986, in dem er von den Ergebnissen erster Voruntersuchungen berichtet. Bei der Jupiter-Figur wurde bspw. eine (nach ten Kate ungeschickte) Übermalung von circa 70 Prozent beschrieben. Vgl. Archiv der *Monuments historiques*, 1999/008/0117.

113 Vgl. den Bericht des Ateliers von Gerard ten Kate vom 7. Mai 1987, Archiv der *Monuments historiques*, 1999/008/0117. Die Etiketten tragen die Beschriftungen *P.L.M. BAGAGES / Paris, P.L.M. / 14 Juin 01-TR 821* sowie *CARE DE DEPART / Paris 2.277*.

114 Vgl. *Texte de la présentation faite sur place à l'Académie Anquetin en 1972*, Archiv der *Monuments historiques*, 1989/003/0012.

115 Vgl. vier Photographien, Ministère de la Culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Réf. AP80136T000132, um 1880, <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/AP80136T000132> [10.8.2021]; Réf. AP67L03563, 1900–1920, <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/AP67L03563> [25.2.2021]; Réf. APMH00072270, 1923, <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/APMH00072270> [25.2.2021]; Réf. MH0072271, 1923, <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/APMH00072271> [25.2.2021].

2.1 Die Antichambre d’Hercule



Abbildung 17. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Decke der Antichambre d’Hercule im Appartement von Nicolas Fouquet, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1661

wurden oder ganz verschwanden. Dies verweist auf eine generelle Problematik von französischen Innenräumen der Zeit, in denen sich gerade die beweglichen Vertäfelungen für Umgestaltungen und Umsetzungen anboten. Diesem Umstand ist es wohl auch geschuldet, dass sich manche Wandausstattungen des französischen 17. und 18. Jahrhunderts heute in amerikanischen Museen befinden und an ihren einstigen Entstehungsorten ersetzt wurden.¹¹⁶

Die Decke der Antichambre d’Hercule (Abb. 17) ist nahezu vollständig mit malerischen Mitteln gestaltet; vergoldete Stuckrahmen finden sich nur um das Zentralbild und unterhalb der Wölbungszone. Dieser Vorrang der Malerei, verbunden mit einem Ausloten von deren Darstellungsmöglichkeiten, charakterisiert das gesamte Appartement Fouquets. Während das Appartement des Königs deutlicher von einer königlichen Ausstattungstradition bestimmt wurde, in der aufwendiger Stuck und Vergoldungen mit Malerei kombiniert wurden, nutzte Le Brun die Räume Fouquets für eine Auseinandersetzung mit dem Ausdrucksspektrum der Deckenmalerei. In der Antichambre d’Hercule konstruierte er das Dekorationssystem über eine fingierte Architektur, die

116 So wurden bspw. Vertäfelungen aus dem Hôtel de Lauzun 1929 zur Errichtung eines Raumes im Stil des 17. Jahrhunderts im Philadelphia Museum of Art verwendet, ebenso befinden sich einige Vertäfelungen aus Vaux-le-Vicomte heute im J. Paul Getty Museum in Los Angeles (siehe S. 321, Anm. 571 in der vorliegenden Arbeit). Siehe auch Harris 2007.



Abbildung 18. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Decke der Antichambre d’Hercule im Appartement von Nicolas Fouquet, Zentralbild: Die Apotheose des Herkules, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1661

einer strengen symmetrischen Gliederung unterworfen ist. Auf einem grauen, Stein imitierenden Grundton entwickeln sich in Gold gemalte Stuck- und Architekturelemente in flachen Reliefschichten, über die eine illusionistische Umdeutung der Decke erreicht wird. Jener Illusionismus, dem offensichtlich eines der künstlerischen Hauptanliegen galt, manifestiert sich insbesondere in der Schaffung räumlicher Effekte, fingierten Öffnungen zum Außenraum sowie einem kontrastierenden Nebeneinanderstellen von Materialien und Oberflächenstrukturen. Der künstlerische Ehrgeiz zur visuellen Sinnestäuschung ging bis in kleinste Details, wie unter anderem die effektiv fingierten Materialüberschneidungen und zahlreichen Schatteneffekte verdeutlichen.

Das Zentrum des leicht erhöhten Spiegelgewölbes¹¹⁷ (Abb. 18) wird von einem flachen, rechteckigen und mehrfach gerahmten Bildfeld bestimmt, das in leichter Untersicht eine Apotheose des Herkules zeigt, ausgerichtet auf den Eingang vom Grand Salon. Dargestellt ist Herkules mit Löwenfell und Keule auf seinem Wagen, der von Minerva durch

117 Félibien hebt die optische Erhöhung und den Täuschungseffekt der Decke hervor: »[...] [L]es Peintures qui l’enrichissent le font paroistre encore plus élevé. [...] Car dans le cintre qui est au dessus de la corniche, & qui se joint au plafond, le peintre a feint une continuation d’Architecture si artificieusement executée qu’elle trompe la veüe de ceux qui la regardent.« Félibien, Troisième relation 1999, S. 43.

2.1 Die Antichambre d'Hercule



Abbildung 19. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Decke der Antichambre d'Hercule im Appartement von Nicolas Fouquet, Detail der Wölbung, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1661

dichte Wolken zum Olymp geleitet wird, angedeutet am oberen Bildrand über eine Gruppe von Göttern um Jupiter. Eine fliegende Personifikation des Ruhmes mit einem goldenen Schwert in der Hand ist im Begriff, Herkules mit einem Eichenkranz zu bekronen. Dem Wagen vorgespannt sind zwei in gegensätzlichem Temperament dargestellte Pferde, hinter denen Fama mit einer Trompete erscheint. Der Wagen überfährt auf seinem Weg durch die Wolken eine schwarze, drachenähnliche Schlange.

Umgeben wird das Zentralbild von einer Kassettierung aus dekorativen Rosetten und Fouquets Chiffre mit Marquiskrone, zentral durchbrochen von vier rechteckigen Bildfeldern in blauer Grisaille auf Goldgrund mit einfachen figürlichen Szenen. In den Ecken der Gewölbewangen wird die monochrome Grisaille-Technik auf Goldgrund in ovalen Medaillons erneut aufgegriffen, nun in der Darstellung einzelner Herkulestaten.¹¹⁸ Gemalte Konsolen, teils mit Fouquets Initialen geschmückt, sind zentral in der Wölbung platziert und tragen den Turm aus dem Wappen der Castille oder einen goldenen Helm (Abb. 19). Beidseitig werden sie von Putten sowie Waffen- und Trophäenarrangements flankiert. Daneben geben fingierte Öffnungen mit Blumen- und Fruchtkörben sowie Kindern den Blick auf ein Stück Himmel frei, wodurch eine optische Verbindung zur Himmelsszenerie

¹¹⁸ Im Einzelnen: die Erlegung des Nemeischen Löwen, der Sieg über das Hesione bewachende Meeresungeheuer, die Vertreibung der Stymphalischen Vögel, die Bezwingung des Zerberus.

des zentralen Bildfelds hergestellt wird. Die Öffnungen fungieren zudem als scheinbare Lichtquellen, wobei die Beleuchtung von Architektur, Gegenständen und Figuren auf das reale Raumlicht der beiden zum Garten gehenden Fenster abgestimmt ist.¹¹⁹

Über technischen Anspruch, Realitätsgrad und Figurengröße gestaltete Le Brun die figürlichen Szenen in einer hierarchischen Abstufung, die ihren Bedeutungsgrad transportiert. Erwartungsgemäß nimmt das polychrome Zentralbild den höchsten Rang ein und zieht den Blick auf sich, während sich die Grisaille-Szenen in ihrem Kunstcharakter kaum von den dekorativen Schmuckelementen der Decke abheben. Das Dekorationssystem steht so im Dienste der Vermittlung eines komplexen Inhalts, dessen richtige Erschließung durch die künstlerische Form suggeriert wurde. Ebendiese von Le Brun entwickelte Form wird von André Félibien in seinem zweiten fiktiven Brief umfassend thematisiert und in erster Linie an ihrer Wirkung auf die Rezipient*innen bemessen. Félibien nennt als wichtigste Aufgabe des Künstlers, das Thema der Decke auf einen Blick fassbar zu machen:

»Aussi l'adresse d'un sçavant Ouvrier consiste à faire que l'œil voye d'un seul regard tout le sujet qu'on luy presente, afin de n'estre pas obligé de considerer chaque partie en particulier, ny privé du plaisir qu'il y a de les voir toutes ensemble pour pouvoir juger de leur proportion, & connoistre si elles conviennent dans la composition du tout.«¹²⁰

Demnach müsse der Künstler eine formale Vereinheitlichung des Deckengemäldes leisten, die den Betrachter*innen eine isolierte Betrachtung der einzelnen Partien und ihre Zusammenfügung zu einem sinngebenden Ganzen abnehme. Das ornamentale Beiwerk trägt nach Félibien wesentlich zur Bereicherung der Decke bei, erhält seine Berechtigung jedoch nur über seine Bezüge zu einem übergeordneten Sujet:

»[...] [Q]uand ces sortes de choses [gemeint sind *ornements*] sont bien executées, elles donnent un grand plaisir à ceux qui les voyent. Mais il faut qu'il y ait un sujet auquel tout le reste ait du raport comme en celuy-cy, où le Peintre a fait voir la force de son Imagination & la conduite de son Jugement dans l'Invention de tout son Ouvrage.«¹²¹

Damit ist eine epische Erzählstruktur der Decke angesprochen, wie sie von Thomas Kirchner auch am Beispiel von Vaux-le-Vicomte bereits erläutert wurde.¹²² Zudem positioniert sich Félibien in den seit Beginn des Jahrhunderts ausgetragenen kunsttheoretischen

119 Vgl. Schulten 1999, S. 318.

120 Félibien, *Troisième relation* 1999, S. 46.

121 Ebd., S. 48. Das Argument wird im Kontext der Antichambre ein weiteres Mal aufgegriffen: »[...] [C]e qu'il y a de plus considerable dans les autres Peintures dont cette Antichambre est embellie, est le rapport que l'Invention des Sujets particuliers & le choix de tous les Ornemens ont avec les Sujet principal« (ebd.).

122 Vgl. Kirchner 2001, S. 235–255.

2.1 Die Antichambre d'Hercule

Debatten um die Wirkungsweisen vielfiguriger Deckenmalerei.¹²³ Für das Verständnis des Deckenprogramms erweist sich sein Text als unabdingbar, denn die intendierte Bildaussage setzt nicht nur einen hohen Bildungsgrad voraus, sondern ist bildautonom kaum erfassbar. Félibien stellt die Decke zunächst unter das Motto von Fouquets Devise (»Quo non ascendet«), die den Schlüssel für die Interpretation bildet.¹²⁴ Anschließend begründet er ausführlich die Wahl der personalisierten Allegorien als einzig mögliches Ausdrucksmittel, um ein Porträt Fouquets zu zeichnen, denn »comme les grandes qualitez de ce grand Ministre le rendent differend des autres hommes, il falloit trouver des moyens qui en representant l'éminence de son Esprit & de ses vertus.«¹²⁵ Die wirkungsvolle Präsentation von Fouquets Charakter und seinen Tugenden ist somit erklärtes Ziel der Darstellung.

Der formalen Hierarchie des Dekorationssystems folgend, werden zunächst die Figuren des Zentralbildes detailliert beschrieben. Sie seien »comme autant de traits qui forment un Portrait si mysterieux.«¹²⁶ Das Mysterium wird umgehend aufgelöst: Erwartungsgemäß ist Fouquet mit Herkules gleichzusetzen, wobei der Held durch seine üblichen Attribute gekennzeichnet sei, um von jedermann sofort erkannt werden zu können.¹²⁷ Tatsächlich dürfte sich den zeitgenössischen Betrachter*innen die intendierte Deutung vor allem über die an Herkules' Wagen angebrachte Devise Fouquets vermittelt haben. Félibien sieht eine ideale Allegorie für ein Porträt Fouquets, denn die bekannten Arbeiten des Herkules, hinter denen auch im Mythos die Tugenden des Helden verborgen wurden, »sont autant de belles Images qui ont raport aux actions du Ministre qu'on represente.«¹²⁸ Auch die restlichen Figuren sind über ihre Attribute eindeutig identifizierbar: Herkules' beziehungsweise Fouquets Erfolge werden von der Renommée verbreitet; die Gloire krönt den Helden aufgrund seiner »illustres actions«¹²⁹ und die Pferde werden von einer bewaffneten Minerva, die ihre Aufgabe mit Sanftheit ebenso wie mit einer teils notwendigen »contenance ferme & resoluë«¹³⁰ erfülle, durch die dunklen Wolken geleitet.

123 Vgl. näher S. 307–311 in der vorliegenden Arbeit.

124 »[...] [I] [d. i. Le Brun] a creu ne pouvoir trouver un moyen plus avantageux que d'employer dans tous ses Ouvrages le sens mysterieux de cette devise: QUO NON ASCENDET? [...].« Félibien, Troisième relation 1999, S. 43.

125 Félibien, Troisième relation 1999, S. 44. Félibien beruft sich zusätzlich auf antike Autoritäten: »[...] [A]insi que les Anciens Philosophes faisoient voir sous des images empruntées leurs connoissances les plus elevées & leurs mysteres les plus cachez« (ebd.).

126 Ebd.

127 In der Wahl der Attribute habe sich Le Brun an die »Anciens« und die »Poetës« gehalten und insbesondere Stärke und männliche Schönheit betont. Vgl. ebd., S. 45.

128 Ebd., S. 46.

129 Ebd., S. 45.

130 Ebd., S. 44. Wenn »douceur« und »adresse« die Pferde nicht bändigen können, müsse man sich auch »rigueur« und »force« zu bedienen wissen.



Abbildung 20.

Kopie nach Charles Le Brun, Vorzeichnung für das zentrale Bildfeld der Decke in der Antichambre d'Hercule im Appartement von Nicolas Fouquet, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1661, Feder, Pinsel und Tusche, 24 × 51 cm. Musée de Grenoble

Eine heute in Grenoble (vermutlich in Kopie) erhaltene Vorzeichnung Le Bruns (Abb. 20) lässt auf eine relativ späte Differenzierung des inhaltlichen Programms schließen. Die Studie weicht von der ausgeführten Komposition in nur wenigen Aspekten ab;¹³¹ von Interesse ist insbesondere die Reduzierung der Anzahl der Pferde von vier auf zwei. So ähnelt das Viergespann der Vorzeichnung noch Le Bruns Kompositionen für die vermutlich parallel zu Vaux-le-Vicomte entstandene Apotheose des Herkules in der Galerie Lambert oder jener des Romulus in der Chambre des Hôtel d'Aumont.¹³² Die vier Pferde, die so auch in den italienischen Versionen des Themas präsent sind, gehen direkt auf die entsprechende Textstelle in Ovids *Metamorphosen* zurück und waren als Motiv insbesondere aus den zugehörigen Quellenillustrationen geläufig.¹³³ Le Bruns Variation in der Antichambre d'Hercule ging vermutlich auf eine zwischenzeitlich stattgefundenen Präzisierung des Bildprogramms zurück, das sich über Félibiens Text erschließt: Zentrales Thema der Decke ist demnach die Fähigkeit des Helden, seine Leidenschaften zu kontrollieren. Diese werden in ihrer gegensätzlichsten Form von Liebe und Hass durch die beiden Pferde verkörpert, die von Minerva, Personifikation der Vernunft, in Zaum gehalten werden.

Ausgehend von dem Motiv des Wagens leitet Félibien den Grundgedanken der beherrschten Leidenschaften über Platons Seelengleichnis her: »Car comme Platon dit des Ames séparées des corps, qu'elles sont tombées de leur chariot; Le Peintre veut

131 Das rechteckige Format ist in der Zeichnung mehr in die Länge gezogen, während in der Endversion die Bildelemente enger zusammenrücken und einen kompakteren Eindruck vermitteln. Die Personifikation der Renommée findet sich in der Vorzeichnung am linken Bildrand weit im Hintergrund, fast zwischen den dichten Wolken verschwindend, und sollte in der Endversion an wesentlich prominenterer Stelle direkt hinter den (nun zwei statt vier) Pferden platziert werden. Die rechte Bildhälfte mit Herkules und der ihn bekrönenden weiblichen Figur entspricht ganz der Endversion; einzig der Blick Herkules' ist nun nach unten gerichtet, ähnlich Le Bruns Herkules-Figur in der Galerie d'Hercule des Hôtel Lambert.

132 Vgl. Le Bruns Entwürfe im Musée du Louvre, Département des Arts graphiques: Hôtel Lambert, L'Apothéose d'Hercule, um 1650, INV 27684, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020213523>; Hôtel d'Aumont, L'Apothéose de Romulus, um 1660, INV 29458, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020207220>.

133 Vgl. Kirchner 2013, S. 11–13.

2.1 Die Antichambre d’Hercule

signifier par ce char qui est de pur or, un corps purifié des affections humaines [...].¹³⁴ Félibien greift auf Platons um 370 v. Chr. entstandenes Werk *Phaidros* zurück. Im Rahmen eines fiktiven Dialogs zwischen dem Jüngling Phaidros und Sokrates beschreibt Platon die menschliche Seele als geflügeltes Zweigespann mit einem die Vernunft verkörpernden Wagenlenker. Die beiden Teile der Seele erscheinen als niedrige Triebe in Form eines hässlichen Gauls und als hohe Eigenschaften in Form eines schönen, vornehmen Pferdes.¹³⁵ Im Gegensatz zu den Göttern hat der Lenker der menschlichen Seele aufgrund des schlechten Pferdes große Schwierigkeiten, den Wagen zu beherrschen. Die Beschreibung der beiden Pferde bei Platon lieferte offenbar auch die Inspiration für Le Bruns künstlerische Umsetzung:

»Das Pferd, das von den beiden die bessere Seele hat, ist von aufrechter Gestalt und wohlgegliedert, hoch im Nacken, die Nase etwas eingebogen, von weißer Farbe, schwarz die Augen, ehrgeizig mit Maß und Schamgefühl und ein Freund echten Ruhmes, ohne Schläge wird es gelenkt allein durch Anruf und Kommando. Das andere dagegen ist krumm, in seiner unproportionierten Massigkeit ein unglückliches Produkt des Zufalls, starknackig, mit kurzem Hals, eingedrückt die Nase, schwarz das Fell, die grauen Augen blutunterlaufen, ein Freund von Maßlosigkeit und Hochmut, zottig um die Ohren, schwerhörig, mit Mühe nur durch Peitsche und Stacheln zu regieren.«¹³⁶

Die Pferde wurden sowohl von Madeleine de Scudéry als auch von Claude Nivelon nicht als gegensätzliche Leidenschaften erkannt. So überrascht Scudéry, deren Kenntnis des Félibien-Textes außer Frage steht, mit einer Interpretation beider Pferde als »fiers & capricieux [...]. [...] tous deux vn sombre esclat dans les yeux.«¹³⁷ Nivelon spricht, in offensichtlicher Unkenntnis der Félibien’schen Erklärung, ebenfalls von »deux fiers chevaux«;¹³⁸ zudem entging ihm die wesentliche Aussage der Decke gänzlich, da er auch die Leidenschaften, im Gegensatz zu Madeleine de Scudéry, nicht erwähnt. Nicht nur steht damit die bildimmanente Vermittlungsleistung in Frage, sondern auch den Rezipient*innen wurde mit dem Rekurs auf Platon ein hoher Bildungsstandard abverlangt. Es verwundert kaum, dass schon Nivelon den Transfer ohne schriftliche Erklärung nicht mehr leistete.

Mit den Leidenschaften wurde für die Decke der Antichambre ein im 17. Jahrhundert viel debattiertes Thema gewählt. Die Beherrschung der *passions* mittels der Vernunft galt als überaus erstrebenswerte Fähigkeit. Die *passions* als Hemmungs- und Störungserrscheinung zu verurteilen sowie vom freien Willen bestimmte Handlungen ethisch

134 Félibien, *Troisième relation* 1999, S. 45.

135 Vgl. Platon 1993, S. 39–40. Zum Seelengleichnis siehe Enßlen 2006, S. 169–177.

136 Platon 1993, S. 39.

137 M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1113–1114.

138 Nivelon 2004, S. 258.

zu überhöhen, ging insbesondere auf Descartes zurück,¹³⁹ dessen dominierende Rolle in der Wissenschaft seiner Zeit und immenser Einfluss auf Le Brun in der Forschung vielfach hervorgehoben wurden.¹⁴⁰ In der Antichambre d'Hercule zielt das Thema der beherrschten Leidenschaften in erster Linie darauf ab, Fouquet als umsichtigen und verantwortungsvollen Staatsmann zu präsentieren. Félibien zählt mit Ausgeglichenheit, Tugend, Standhaftigkeit und besonders der Fähigkeit, sich selbst in seinen Schwächen zu überwinden,¹⁴¹ Eigenschaften auf, die den Minister zum Regieren befähigen, denn »nous sommes incapables de gouverner les autres, si nous n'obeïssons nous-mêmes à la raison.«¹⁴² Damit knüpft er direkt an die zeitgenössische Literatur zur Prinzenenerziehung an, in der die Leidenschaftskontrolle als wesentliche Herrscher-Tugend betont wurde. Auch die wissenschaftliche Perspektive im Sinne Descartes' bezieht Félibien in seine detaillierte Beschreibung der Affekte mit ein.¹⁴³

Mit der Darstellung einer Apotheose wurde auf Fouquets bereits vollbrachte Leistungen im Staatsdienst als Basis für seinen Erfolg angespielt. Zugleich wurde damit ein weiterer Aufstieg in die höchsten Sphären der Macht antizipiert, denn traditionell erfolgte die Vergöttlichung als posthume Würdigung der glorreichen, zu Lebzeiten vollbrachten Taten. Herkules blickt nicht hinauf zu seinem zukünftigen Glück im Olymp, sondern in einem »estat d'un esprit tranquile«¹⁴⁴ hinab auf seine vollbrachten Arbeiten, denn »l'Homme ne se repose point plus solidement ny plus glorieusement que sur ses travaux passez, & sur les actions de justice qu'il a faites.«¹⁴⁵ Der Wagen zerquetscht auf seinem Weg die Schlange als Sinnbild des Lasters unter seinen Rädern.

In welcher Form tragen nun die dem zentralen Bildfeld zu- und untergeordneten Nebenszenen zur thematischen Ausrichtung des Raumes bei? In ihrer monochromen Darstellung treten sie in dem dichten und reich dekorierten architektonischen System zurück, rücken jedoch zugleich über die analoge blaue Farbgebung auf eine zugehörige Bedeutungsebene. Bei Félibien werden sie in nur einem Abschnitt verhältnismäßig kurz

139 So heißt es z. B. in Descartes' *Les passions de l'âme* 1649, Première Partie, S. 71–72: »Car ceux en qui naturellement la volonté peut le plus aysément vaincre les passions, & arrester les mouvemens du corps qui les accompagnent, ont sans doute les ames les plus fortes. [...] Et les ames les plus foibles de toutes, sont celles dont la volonté ne se determine point ainsi à suivre certains jugemens, mais se laisse continuellement emporter aux passions presentes, lesquelles estant souvent contraires les unes aux autres [...]«. Siehe auch Kirchner 1991, S. 46.

140 Vgl. Kirchner 1991, S. 46–47.

141 Vgl. Félibien, Troisième relation 1999, S. 46: »[...] [E]n surmontant nos Passions, nous surmontons ce que nous avons de plus fort à combattre pendant le cours de nostre vie [...]«.«

142 Ebd.

143 Vgl. Kirchner 2013, S. 14–15. Kirchner fasst zusammen: »Ainsi ces deux postulats – de la théorie politique et de la psychologie naissante – interviennent-ils dans *L'Apothéose d'Hercule* peint par Le Brun à Vaux-le-Vicomte et dans le texte indissociable de Félibien, même s'il est difficile de les séparer nettement l'un de l'autre« (S. 17).

144 Félibien, Troisième relation 1999, S. 46.

145 Ebd.

2.1 Die Antichambre d’Hercule

erfasst. Die Wahl ihrer Ikonographie erfährt eine oberflächliche Behandlung und erscheint in ihrem Bezug zum zuvor ausgiebig erläuterten Hauptthema wenig raffiniert. Ohne nähere Erklärung werden die Bildfelder um das Zentralbild als die vier Elemente identifiziert, »pour répondre aux quatre Humeurs qui composent le temperament de l’Homme.«¹⁴⁶ Félibiens hier angeführte Verbindung zwischen der Temperamentenlehre und den Elementen rekurriert auf eine bis in die Antike zurückreichende Tradition und war im 17. Jahrhundert überaus geläufig. Angenommen wurde eine Verbindung der vier Elemente zu den vier menschlichen Körpersäften, aus denen die Temperamententypen und ihnen zugeordnete Affekte hervorgingen.¹⁴⁷

Für Textunkundige ist in der Antichambre d’Hercule eine solche Interpretation kaum leistbar, changieren die kleinen Szenen um das Zentralbild zudem zwischen einer konventionellen und einer uneindeutigen Bildsprache. Zweifellos erkennbar sind die Allegorien von Luft und Wasser in Form von Juno mit Pfau, begleitet von Wind erzeugenden Putten, sowie Neptun auf einer von Delphinen gezogenen Muschel. Beide Motive sind in Verbindung mit den Elementen geläufig und finden sich in ähnlichen Variationen in Innenausstattungen der Zeit.¹⁴⁸ Die Lesart der anderen beiden Felder erweist sich hingegen als weniger eindeutig: Eine Raubszene mit weiblicher und männlicher Figur auf einem Wagen inmitten von Wolken wurde in der Sekundärliteratur mehrheitlich als Raub der Proserpina gedeutet; die Assoziation mit einem Element bleibt indes ungenau. Unter Gartenskulpturen finden sich im 17. Jahrhundert einige Beispiele für eine Interpretation als Element des Feuers, wofür jedoch teils zusätzliche Erklärungen als notwendig erachtet wurden.¹⁴⁹ In der Galerie des Hôtel de La Vrillière (François Perrier, 1646/47) erscheint die Raubszene als Element der Erde, eventuell aufgrund von Proserpinas Bedeutung als Unterwelt- und Fruchtbarkeitsgöttin. In der verbleibenden Darstellung in der Antichambre d’Hercule schließlich gibt ein aufgezogener Vorhang den Blick auf ein Bett mit Amor und Psyche frei, ohne dass eine konkrete Szene aus dem Mythos erkannt werden kann. Weder Erde noch Feuer lassen sich als assoziierte Elemente unmissverständlich anführen.¹⁵⁰

146 Ebd., S. 48.

147 Beschrieben wurden verschiedene Charakteristika der einzelnen Typen sanguinisch, cholertisch, melancholisch und lethargisch. Vgl. Lütke Notarp 1998, S. 39–47.

148 Vergleichbar sind bspw. die Darstellungen von Juno sowie Neptun in den fingierten Reliefs der repräsentativen Chambre (heute sogenannter »Salon de Musique«) im Hôtel de Lauzun (Michel Dorigny, Ende der 1650er Jahre) oder in der Chambre des Schlosses von Colombes (1647/48; Simon Vouet und Michel Dorigny).

149 Vgl. König 2006, S. 61. So wurde z.B. am Sockel von François Girardons Skulptur, die im Kontext der vier Elemente im Parterre d’eau von Versailles das Feuer repräsentieren sollte, das Element zusätzlich in seiner natürlichen Erscheinungsform in Relief gezeigt. Vgl. Schneider 2005, S. 163. Die Skulptur ist Teil der Sammlungen des Schlosses von Versailles, INV MR 1865, http://collections.chateauversailles.fr/?permid=permobj_dff8d237-51ee-41dd-bc0c-8b70a9836df4 [25.2.2021].

150 Howald schlägt folgende Identifizierungen der vier Episoden vor: Arion auf dem Delphin stehe für das Wasser, Juno für die Luft, Amor und Psyche für das Feuer und Nessus und Deianeria für die Erde.

Auch die Arbeiten des Herkules in den Ecken der Wölbung werden von Félibien über eine assoziative Symbolik mit einem Element verbunden und diesmal einzeln aufgezählt;¹⁵¹ zudem verknüpft er sie wiederum mit dem Hauptthema der Überwindung der Affekte, da die Arbeiten zeigten, »comme l'Homme fort surmonte ces quatre Elemens d'où naissent les Passions.«¹⁵² Trotz eines in Vaux-le-Vicomte generell scheinbar minutiös ausgearbeiteten Bildprogramms, bleibt die Ikonographie der Nebenszenen vage, ohne dass dies angesichts einer vielerorts in erster Linie dekorativen Funktion vergleichbarer Darstellungen erstaunen muss. Félibiens Text nimmt jene untergeordneten Szenen auch zum Vorwand, weitere Charaktereigenschaften Fouquets zu nennen. Um die thematische Anbindung an Herkules nicht zu verlieren, knüpft er Fouquets Tugenden an einzelne Attribute des antiken Helden: Die Keule besitze er beispielsweise »parce qu'estant d'un bois fort & plein de noeuds, elle marque les difficultez qui se rencontrent dans les grandes actions, & la fermeté que doit avoir un grand coeur pour les surmonter.«¹⁵³ Weitere Eigenschaften werden angehängt: »La Massüe qui represente la Force, represente aussi la Sagesse; Et la Lyre qui est le Symbole de l'Eloquence, l'est aussi de la beauté de l'Esprit, qui sont des qualitez qui se rencontrent dans la Personne que le Peintre s'est proposé de représenter.«¹⁵⁴ In dem Versuch, die Nebenszenen und dekorativen Motive schlüssig auf das Hauptthema zu beziehen, verliert sich Félibiens Text in überraschend unklaren und wenig naheliegenden Zusammenhängen. Das architektonische Rahmensystem lässt er in seinen Ausführungen weitgehend unberücksichtigt. So bleiben Félibiens wirkungsästhetische Überlegungen, die er vor der Folie von Le Bruns Deckengemälde entwickelt, auf einer relativ allgemeinen Ebene. Die teils geäußerte Vermutung, Félibien als Urheber des inhaltlichen Programms zu sehen,¹⁵⁵ erscheint somit fraglich.

Die militärischen Trophäen an den beiden Längsseiten der Wölbung passen zu Herkules als starkem, unbesiegbarem Helden. Zugleich verweisen sie auf eine siegreiche Monarchie, wobei heraldische Symbole keinen Zweifel daran lassen, dass Fouquet hieran einen entscheidenden Anteil reklamiert. Unverkennbar ist zudem eine über einzelne Trophäen erfolgende Anlehnung an das antike Rom. Brustpanzer in römischem Stil, Fasces und insbesondere goldene SPQR-Banner rufen das römische Erbe auf und lassen sich in einem explizit politischen Kontext lesen, denn das Pariser Parlament stellte sich

Letztere würde eine Verbindung zu Herkules herstellen, mit dem Deianeria dem Mythos nach verheiratet war. Die Anhaltspunkte für die Interpretationen bleiben indes vage. Vgl. Howald 2011, S. 201.

151 Vgl. Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 48: »[...] Hercule qui terrasse le Lyon de Nemée; combat le Dragon d'Esione; deffait les Oyseaux Stymphalides, & surmonte Cerbere; pour signifier la Terre par le premier; l'Eau par le second; l'Air par le troisième; & le Feu par le dernier.«

152 Félibien, *Troisième relation* 1999, S. 48.

153 Ebd.

154 Ebd.

155 Vgl. bspw. Kirchner 2013, S. 14.

2.1 Die Antichambre d'Hercule

in die direkte Nachfolge des römischen Senats. Die römisch-parlamentarische Tradition wurde auch von anderen hohen Parlamentariern als Referenz genutzt. So finden sich ähnliche SPQR-Beschriftungen an den Hauptgängen von Schloss Maisons, womit René de Longueil, seit 1642 Président à mortier des Pariser Parlaments, eine Parallele zu den antiken Senatoren zog und zugleich seine vermeintliche Zugehörigkeit zum erblichen Adel unterstrich.¹⁵⁶

An den Querseiten der Wölbung steht der Turm der Castille auf einem von Putten flankierten Piedestal, womit die Allianz der Familien Fouquet und Castille hervorgehoben wird. Trotz der exponierten Platzierung des Turms bleibt Fouquets Heraldik bestimmend: Seine Chiffre mit der Marquiskrone findet sich in den Eckfeldern der Kassettierung um das zentrale Bildfeld, auf den Piedestalen in der Wölbung sowie in insgesamt fünfzehn Feldern der heute vorhandenen Vertäfelung und weiteren kleinen Feldern der Fensterläden. Auch das Eichhörnchen wird bis in kleinste Details in die Ausstattung eingebunden.¹⁵⁷ Die Vertäfelungen orientieren sich ansonsten motivisch an der Deckengestaltung, zeigen auf Goldgrund Attribute des Herkules und Triumphsymbole in Form von Lorbeer- oder Eichenzweigen, dazwischen antikisierende Grisaille-Medaillons und Grottesken mit Vasen, Rauchgefäßen oder Blumengirlanden. Auch einige größere figürliche Szenen in Grisaille schmücken die Felder.¹⁵⁸ Die vier Supraporten, von denen einzig jene zum Grand Salon einen Bezug zum Herkules-Thema zeigt, sind nicht sicher in Fouquets Epoche datierbar. Stilistisch ähnlich, präsentieren sie eine dekorative Motivik in Anspielung auf das Landschloss als Ort der Zerstreung und Fruchtbarkeit.¹⁵⁹

Konzentriert sich das ikonographische Programm des Raumes also im Wesentlichen auf die Decke, wird in bildimmanenter Betrachtungsweise gerade Félibiens Forderung, die Bildaussage bestmöglich zu fokussieren, nur bedingt erreicht. Im Gegensatz zur Decke der anschließenden Chambre des Muses wird das Auge in der Antichambre d'Hercule nicht zum Umherwandern zwischen den einzelnen Szenen aufgefordert, sondern auf das polychrome Zentralbild konzentriert. Über die geometrische Anordnung

156 Vgl. Rath 2011, S. 103–104.

157 Ein »realistisches« Eichhörnchen sitzt an einer Seite der Wölbung scheinbar auf dem untersten fingierten Gesims; in stilisierter Form erscheint es auf einem Goldhelm; ein weiteres ist Teil einer Szene auf einem Feld der Vertäfelungen.

158 Zwischen den Fenstern ist eine zwei Schilde haltende Ruhmes- oder Siegesallegorie dargestellt. Ein weiteres Feld zeigt eine geflügelte weibliche Figur, neben der sich Rüstung und Schilde häufen, im Begriff, Fouquets Eichhörnchen auf einen Schild zu malen. Zudem findet sich eine Darstellung des Kampfes von Herkules gegen zwei Zentauren, die so bereits an der Decke der Galerie im Hôtel Lambert umgesetzt wurde und auf die Wiederverwendung einer Vorzeichnung verweist.

159 Die Supraporte über der Tür zum Grand Salon zeigt ein Löwenfell auf einem Sockel vor einer blumenumkränzten Öffnung mit Fruchtkorb und Himmelsausblick; gegenüberliegend wiederholt die Supraporte zur Chambre des Muses dasselbe Schema, nun mit einem dunkelblauen Samttuch statt des Löwenfells. Die anderen beiden Supraporten zeigen ein Blumenstillleben und einen Steinbrunnen mit darauf sitzendem Pfau.

und strenge Rahmung ergibt sich zudem eine Fragmentierung des Dekorationssystems, die eine einheitliche Erfassung des ikonographischen Programms erschwert.

Hier ein Unvermögen Le Bruns im Vereinheitlichen der einzelnen Bildebenen zu sehen,¹⁶⁰ erscheint wenig wahrscheinlich. Vielmehr liefert die Antichambre d’Hercule ein anschauliches Beispiel einer Quadraturmalerei, deren hauptsächliches Anliegen in ihrer Rahmenfunktion zu sehen ist. David Ganz hat überzeugend darauf hingewiesen, dass es bei der Anwendung von Quadratura nicht allein um die malerisch erreichte Illusion einer Raumerweiterung und die möglichst überzeugende Umsetzung täuschender Scheinarchitektur ging, sondern vielfach ein spezifisches Bild-Rahmen-Konzept transportiert wurde.¹⁶¹ Die rahmende Funktion der fingierten Architektur fällt in der Antichambre d’Hercule besonders ins Auge, gerade über den Kontrast zwischen einem dynamisch gestalteten, figurativen Zentralbild und einer umgebenden statischen Konstruktion. So bleibt die zentrale Himmelslandschaft frei von jeglichen geometrischen Elementen und erfährt über die Quadraturzone eine strenge Einfassung.

Die festgestellte untergeordnete Funktion der figürlichen Nebenszenen in der Antichambre d’Hercule erschließt sich vor dem Hintergrund einer häufigen und teils durchaus irritierenden »semantische[n] Leere«¹⁶² der Quadraturzone, in der sich der künstlerische Anspruch auf die gemalte architektonische Struktur selbst zentriert. Für den inhaltlichen Gehalt wird die Scheinarchitektur letztlich austauschbar;¹⁶³ für die Demonstration künstlerischen Könnens ist sie entscheidend. In der Antichambre d’Hercule sind die Nebenszenen in ihrem Kunstcharakter dem unbelebten Rahmen angepasst, während die Narration fast vollständig ins Zentrum verlagert ist.¹⁶⁴ Festzustellen ist zudem eine insbesondere in Tradition der Bologneser Quadraturmalerei stehende »Tendenz zur Überlagerung der Scheinarchitektur mit ornamentalem ‚Beiwerk‘ aller Art«,¹⁶⁵ die malerische Vielfalt kommunizierte und das Auge zumindest zeitweise an den Rahmen band. Le Brun variierte mit heraldischen Symbolen, Trophäen, Putten und Blumenkörben ein in französischen Innenausstattungen um die Jahrhundertmitte geläufiges Repertoire, das er im Kontext zuvor ausgeführter Auftragsarbeiten bereits umfassend erprobt hatte. Während sich in manchen italienischen Deckenlösungen über eine verfeinerte Rahmengestaltung und ein standardisiertes Zentrum das Verhältnis von Bild und Rahmen umzukehren scheint,¹⁶⁶ ist in der Antichambre d’Hercule die

160 So gewertet bei Milovanovic 2005, S. 39.

161 Vgl. Ganz 2010.

162 Ebd., S. 120.

163 Vgl. ebd.

164 Teils erfolgt die Narrativierung des Rahmens und Verschränkung von Architektur und Bildhandlung deutlich intensiver, so z.B. bei Guercinos Aurora im Casino Ludovisi oder bei Andrea Pozzos Langhausfresko in Sant’Ignazio in Rom. Vgl. ebd., S. 123–124.

165 Ebd., S. 120.

166 Vgl. ebd., S. 122.

2.1 Die Antichambre d’Hercule

zentrale Szene keineswegs zu einem Accessoire des Quadraturrahmens herabgesetzt, sondern erfüllt ihre Aufgabe, den wesentlichen Sinngehalt zu vermitteln.

Mit Blick auf mögliche Vorbilder für die Deckengestaltung ist insbesondere eine Komposition interessant, die Le Brun wenige Jahre zuvor im *Petit cabinet du roi* im Louvre ausgeführt hatte; eventuell ist sogar von einem auf Wiedererkennbarkeit angelegten Rekurs auszugehen. Das *Petit cabinet* war Teil des königlichen Appartements in der ersten Etage des Pavillon du roi und erhielt seine dekorative Ausstattung ab Juni 1654 unter Beteiligung namhafter Künstler, von denen einige wenige Jahre später in Vaux-le-Vicomte erneut zusammentreffen sollten. Für *Chambre* und *Petit cabinet du roi* konzipierten Louis Le Vau und Jean Cotelle die Gestaltungen von Deckenkassetten und Wandvertäfelungen;¹⁶⁷ Eustache Le Sueur schuf 1654/55 für das *Petit cabinet* das Gemälde einer *Allégorie de la magnificence*.¹⁶⁸ Charles Le Brun begann vermutlich ebenfalls 1654, oder erst nach Le Sueurs Tod im Jahr darauf, im *Petit cabinet* zu arbeiten.

Ein nicht erhaltenes Kaminbild einer *Allégorie de la France triomphante* ist über einen Stich von Augustin Renard de Saint-André bekannt,¹⁶⁹ ebenso das in hiesigem Kontext interessierende Deckengemälde mit *Louis XIV dirigeant le char de l’État*, zu dem sich außerdem zwei Vorzeichnungen (Abb. 21) und eine Kopie erhalten haben.¹⁷⁰ Es zeigte im Mittelgrund den jungen Ludwig XIV. auf einem von zwei weißen Pferden durch dichte Wolken gezogenen Wagen, auf sein Zepter gestützt, den Blick nach unten gerichtet und im Begriff, von der hinter ihm schwebenden Minerva mit einer Sternenkronen bekrönt zu werden. Im Vordergrund wird der Wagen von vier weiteren Figuren begleitet: Eine Viktoria mit Lorbeerkranz hält eines der Pferde am Zügel, während davor die Renommée mit ihrer Trompete den Ruhm Ludwigs XIV. verkündet. Eine Allegorie des Überflusses schüttet ihr Füllhorn aus, begleitet von einer Allegorie des Friedens. Bénédicte Gady hat auf die ikonographische Kohärenz und formalen Bezüge zwischen Deckengemälde, Kaminbild und dem Gemälde von Le Sueur hingewiesen.¹⁷¹ Thematisch ist die gesamte Raumausstattung des *Petit cabinet* im Kontext

167 Vgl. B. Gady 2010 S. 197–199; Bresc-Bautier/Fonkenell 2016, S. 333–336.

168 Heute im Art Institute in Dayton, USA, INV 1961.88, <http://collection.daytonartinstitute.org/objects/725/an-allegory-of-magnificence> [25.2.2021].

169 Vgl. *Bibl. nat.*, Département des Estampes et de la photographie, Da 36 fol. (E 81440), abgebildet bei B. Gady 2010, S. 201.

170 Eine Vorzeichnung für die Figur der Minerva befindet sich im Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 29859, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020207639>; das Nationalmuseum Stockholm besitzt eine Vorzeichnung für die Gesamtkomposition (Abb. 22), NMH CC VI 109, <http://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=70856&viewType=detailView> [25.2.2021]; für den Stich von Renard de Saint-André vgl. *Bibl. nat.*, Département des Estampes et de la photographie, Aa 33, fol.; die Kopie befindet sich im Musée Ingres in Montauban, MI 882.2.

171 Vgl. B. Gady 2010, S. 202.



Abbildung 21. Charles Le Brun, Louis XIV dirigeant le char de l'État, Vorzeichnung für das Deckengemälde im Petit cabinet du roi im Palais du Louvre, 1654/55, schwarze Kreide auf Papier, 33,3 × 43,3 cm. Nationalmuseum, Stockholm

der niedergeschlagenen Unruhen der Fronde sowie der 1654 vollzogenen Krönung Ludwigs XIV. einzuordnen: Nachdem der junge König den *char de l'État* erfolgreich durch die Wirren der Fronde gelenkt hat, triumphiert Frankreich über seine Gegner und die neue Regentschaft kündigt sich als goldenes Zeitalter mit der von Le Sueur dargestellten *magnificence* an.

In der Decke von Fouquets Antichambre in Vaux-le-Vicomte ist Le Bruns Rückgriff auf seine Louvre-Komposition unübersehbar. Beide Decken zeigen eine ähnliche Szenerie des von Pferden durch dichte Wolken gezogenen Wagens mit einem triumphierenden Lenker, von allegorischen Figuren begleitet. Die Personifikationen der Renommée und des Überflusses sind in Vaux-le-Vicomte mit nur geringfügiger Anpassung übernommen. Die Verwandtschaft der Kompositionen zeigt sich auch bei dem aus den Wolken herausfahrenden Wagen mit seinem in gleicher Haltung in deutlicher Untersicht gezeigtem Lenker mit bekrönender, hinter ihm fliegender Figur. Die Komposition im Louvre erscheint durch ihre geringere Breite dichter und ist zudem mit zwei zusätzlichen Figuren ausgestattet, an deren Stelle in der Antichambre d'Hercule das in der Bildmitte dominant platzierte braune Pferd getreten ist.

2.1 Die Antichambre d'Hercule

Die formalen Analogien der Deckengemälde setzen sich auf inhaltlicher Ebene fort: Ludwig XIV. beziehungsweise Herkules–Fouquet erscheinen als umsichtige Staatsmänner, die im Moment des Triumphs auf die Früchte ihrer Taten im Dienste Frankreichs blicken und den ihnen gebührenden Ruhm erfahren. Dass sich Le Brun an eine Decke einer königlichen Residenz anlehnte, kommunizierte in Vaux-le-Vicomte einen denkbar hohen Anspruch und wirft erneut die Frage nach einer Transgression des akzeptierten Decorum auf.

Dies gilt ebenso für den bereitwilligen Zugriff auf eine vornehmlich in Herrscherkreisen beliebte Ikonographie: In Vaux-le-Vicomte ist die Parallelisierung mit Herkules nicht nur im Innenraum, sondern auch im Garten überaus präsent. Die Wahl liegt nahe, bedenkt man Fouquets Intention, seine politische Befähigung für das von ihm angestrebte höchste Amt des Staates – jenes des Premier ministre – herauszustellen. In einem politischen Zusammenhang wurde Herkules bereits seit der Antike als Identifikationsfigur genutzt und avancierte in der Frühen Neuzeit endgültig zu einer der beliebtesten repräsentativen Figuren sowohl kleinerer Fürstentümer als auch der großen europäischen Herrscherhäuser, die den antiken Helden nicht selten auch genealogisch beanspruchten.¹⁷² Von den zahlreichen Mythos-Ausdeutungen setzten sich in erster Linie die Symbolkraft Herkules' für männliche Stärke und Mut in Analogie zur militärischen Stärke des Prinzen sowie das Bild eines gerechten, vernunftgesteuerten Tugendhelden durch.¹⁷³ So wurde Herkules dank seiner körperlichen und geistigen Stärke zu einem der wichtigsten Bestandteile herrschaftlich-panegyrischer Bildprogrammatis.

In Frankreich griffen die Könige seit Beginn des 16. Jahrhunderts auf die Tradition des Hercules Gallicus zurück. Einen Höhepunkt erreichte die Inanspruchnahme des Helden unter Heinrich IV.,¹⁷⁴ während dessen Regentschaft einige wichtige Ausstattungsprogramme entstanden: In der Galerie de Diane im Schloss von Fontainebleau, ca. 1600 bis 1605 von Ambroise Dubois ausgeführt, situierten sich die paarweise angelegten Darstellungen um das Zentralbild einer Apotheose von Heinrich IV. als Herkules; unter den Nebenszenen wurde auch sein Empfang im Olymp umgesetzt.¹⁷⁵ Darüber hinaus waren die Fresken der ersten beiden Räume in der oberen Etage des Pavillon des poëles ganz dem Herkules-Mythos gewidmet, der in insgesamt 27 Episoden in

172 Vgl. Irlé 1997, S. 61–77; Polleroß 2001; Sauerländer 2006, S. 30. Ein Überblick über den Herkules-Mythos und die nahezu unübersehbare Literatur hierzu bei Vollkommer 1987; Kray/Oettermann 1994; Lukatis/Ottomeyer 1997, S. 9–22.

173 Dies wird z. B. von Cesare Ripa präzisiert: Herkules verkörpere »trois sortes de Vertus Heroïques [...]. La premiere est la moderation de la Colere; La seconde la Temperance; Et la troisieme le genereux mespris des voluptez & des delices du monde.« Ripa 1643/44, Bd. I, S. 197. Siehe auch Polleroß 2001, S. 49–50.

174 Vgl. Sauerländer 2006, S. 40–41.

175 Vgl. Wirth 2010, S. 67.

Szene gesetzt wurde.¹⁷⁶ Ludwig XIII. bemühte sich darum, an die umfassende Herkules-Parallelisierung von Heinrich IV. anzuknüpfen, wie das prestigeträchtige Projekt für die Ausstattung der Grande galerie im Louvre zeigt. Nicolas Poussin war dafür 1640 aus Rom berufen worden und schuf die Entwürfe für das letztlich nicht beendete Bildprogramm. In der unteren Zone der Wölbung sollten Episoden aus dem Leben des Herkules in Medaillon- oder Rechteckformat in Grisaille ihren Platz finden, eingebunden in ein komplexes Dekorationssystem aus Ornamentik, stuckierten Figuren und architektonischen Elementen. Stärke und Bedeutung Ludwigs XIII. wären hier wirkungsvoll verbildlicht worden.¹⁷⁷

Auch Ludwig XIV. vollzog bereits bei seiner Entrée solennelle 1660 eine entsprechende Parallelisierung: Auf einem Triumphbogen am Marché neuf erschien der junge König in der Gestalt von Herkules als Befrieder des Erdkreises, in Anspielung auf den im Jahr zuvor geschlossenen Pyrenäenfrieden.¹⁷⁸ Die Darstellung speziell der Apotheose des Herkules, seit dem 16. Jahrhundert verstärkt präsent, bot eine ideale Folie für die mythologische Überhöhung des Herrschers. Denn stand die Apotheose eines Sterblichen eigentlich im Gegensatz zur christlichen Lehre, konnte dieser durch die Einführung einer metaphorischen Ebene umgangen werden. Erwartungsgemäß erfreuten sich Apotheose-Darstellungen insbesondere bei den europäischen Herrschern großer Beliebtheit.¹⁷⁹

Wie stellte sich nun der Rückgriff auf den Mythos und sein repräsentatives Potential außerhalb der Herrscherfamilien dar? Eine Modellfunktion kommt diesbezüglich den aufgestiegenen Kardinälen und Nepoten seit dem italienischen Cinquecento zu, welche die Herkules-Figur umfassend in ihre Repräsentationsstrategien integrierten.¹⁸⁰ Die Familien der Este, Farnese, Aldobrandini und Pamphilj in Rom sowie die Medici in Florenz bedienten sich des Themas in unterschiedlicher Intensität und mit variierenden Zielsetzungen, stets jedoch in politisch instrumentalisierter Form, denn sie signalisierten »über die Auswahl und Konstellation der dargestellten Stoff- und Motivelemente Status, Wandel und Konkurrenzverhalten religions-, familien- und finanzpolitische[r] Macht-, Reputations- und Besitzansprüche.«¹⁸¹ Die geplante Auftragsarbeit vermutlich einer nahen Variante des Herkules Farnese für den Endpunkt des Gartens stellte Vaux-

176 Vgl. Droguet 2010, S. 45–61.

177 Vgl. Kirchner 2001, S. 159–163; Kirchner 2013, S. 10–11.

178 Vgl. Erben 2004, S. 86.

179 Neben der erwähnten Apotheose-Szene in der Galerie de Diane in Fontainebleau seien exemplarisch genannt ein Entwurf von Peter Paul Rubens für das Jagdschloss Torre de la Parada des spanischen Königs Philipp IV. (1635) sowie die ebenfalls von Rubens dargestellte Apotheose von Heinrich IV. im Medici-Zyklus im Palais du Luxembourg (1622–1625). Vgl. Sauerländer 2006, S. 38–43; Kirchner 2013, S. 11.

180 Vgl. Merz 1994.

181 Ebd., S. 95.

2.1 Die Antichambre d'Hercule

le-Vicomte in eine direkte Linie mit jenen erfolgreichen italienischen Aufsteigerfamilien. Gerade die Farnese rekurrten intensiv auf Herkules, einsetzend mit dem Fund der in der Nachfolge umfassend rezipierten Statue im Jahr 1546,¹⁸² und integrierten die Ikonographie vielfach in ihre Ausstattungsprogramme.¹⁸³

Der Zugriff der neuen Eliten auf eine einst vorrangig vom Königshaus beanspruchte mythologische Heldenfigur war im 17. Jahrhundert grundsätzlich auch in Frankreich denkbar. So bestätigt das verbreitete historische Porträt, in dem zeitgenössische Personen mit historischen oder mythologischen Persönlichkeiten überblendet wurden, die Popularität solcher Parallelisierungen.¹⁸⁴ Gerade die wohlhabenden neuen Eliten zeigten eine besondere Vorliebe für die großen Helden, wie Charles Sorel 1659 kritisierte: »[...] [T]ous ceux que i'auois veu peindre avec de faux visages, estoient des grands & des riches du Monde, qui desiroient que les Peuples les prissent pour des Heros & pour des demy Dieux, encore qu'ils ne fussent rien de cela [...].«¹⁸⁵ Bezüglich Herkules sprechen die Ausstattungsprogramme der Pariser Hôtels particuliers und Landschlösser der Île-de-France jedoch eine andere Sprache: Der Rekurs der neuen Eliten auf den Mythos erweist sich, gerade im Vergleich zu Italien, als relativ zurückgenommen. Dies erstaunt, zudem sich Herkules als geradezu ideale Identifikationsfigur für die neuen Eliten anzubieten schien – immerhin gelangt er als Halbgott erst mit der Erfüllung der ihm auferlegten Aufgaben in den Olymp, also mittels seiner eigenen Leistung.

Tatsächlich wird der Herkules-Ikonographie im französischen 17. Jahrhundert außerhalb des Königshauses nur selten ein prominenter Platz in den Ausstattungsprogrammen eingeräumt. Einige Pariser Hôtels particuliers binden einzelne Herkules-Szenen in ein übergeordnetes, thematisch differierendes Programm ein,¹⁸⁶ doch es lassen sich nur drei Beispiele benennen, in denen Herkules größeren Raum innerhalb der repräsentativen Appartements einnimmt. Es sind dies die von Charles Le Brun in den

182 Bei Grabungen entdeckte man den sich auf seine Keule stützenden Herkules gemeinsam mit einer weiteren Herkules-Figur und einer Skulpturengruppe, die man zunächst fälschlicherweise für Herkules mit dem Stier hielt. Die Figuren wurden auf Veranlassung des damaligen Farnese-Papstes Paul III. von Michelangelo in die Gestaltung des Gartenflügels des sich in der Entstehung befindenden Familienpalastes einbezogen und sollten in allen folgenden Bauprojekten der Farnese eine exponierte Aufstellung erhalten. Vgl. ebd., S. 97–98.

183 Im Palazzo Farnese entstand im Auftrag von Kardinal Alessandro Farnese ein von Federico Zuccari und Jacopo Bertola ausgeführter Herkuleszyklus an der Decke der Loggia des Hauptgeschosses (1566–1569); Berühmtheit erlangte ebenso der auf Initiative von Odoardo Farnese 1595 von Annibale Carracci geschaffene Herkuleszyklus im Camerino Farnese. Vgl. zum Zugriff auf Herkules seitens der Farnese näher ebd., S. 97–101.

184 Vgl. Kirchner 2001, S. 83–86.

185 Sorel 1659, S. 26. Siehe auch den Hinweis bei Kirchner 2001, S. 84.

186 Zu nennen sind bspw. die obere Galerie im Hôtel Séguier, wo die Redekunst durch einen zu einer Menge sprechenden Herkules Gallicus repräsentiert wird (um 1640), oder ein fingiertes Bronzerelief in der Galerie im Hôtel de La Vrillière (1646/47), in der ein Kampf zwischen Herkules und Antäus als Allegorie der Erde verwendet wird.

1650er Jahren ausgeführte Galerie d’Hercule im Hôtel Lambert, die Grande chambre à l’italienne mit Alkoven im Hôtel Amelot de Bisseuil um 1660 sowie eine von Jean Cotelle und Nicolas Loir im Schloss von Plessis-Belleville 1657 bis 1661 bemalte (nicht erhaltene) Decke einer Grande Salle. Alle drei Beispiele situieren sich im Milieu aufgestiegener Eliten.

In der Galerie Lambert verbildlichte Charles Le Brun an der Decke in fünf Teilen Herkules’ Apotheose,¹⁸⁷ seine Aufnahme in den Götterhimmel und seine Heirat mit Hebe sowie auf fingierten Tapisserien den Kampf gegen die Zentauren und die Befreiung der Hesione. An den Wänden wurden in zwölf ovalen oder oktogonalen Stuckmedaillons die Taten des Herkules gezeigt, ausgeführt von Gerard van Opstal. Im Hôtel Amelot de Bisseuil, in dem seit 1657 auf Initiative von Jean-Baptiste Amelot de Bisseuil eine umfassende Modernisierungskampagne lief, wurde Herkules für die Grande chambre à l’italienne in der ersten Etage gewählt. Im Zentrum der Decke erschien die Hochzeit von Herkules und Hebe, in der Wölbung alternierend Allegorien der Jahreszeiten und der Kardinalstugenden in Stuck und gemalter Tapisserie. Im Alkoven befand sich eine Darstellung von Herkules auf seinem Wagen.¹⁸⁸

Die von Jean Cotelle und Nicolas Loir im Schloss von Plessis-Belleville von 1657 bis 1661 ausgeführte Decke mit einer Apotheose des Herkules ist eventuell in einer direkten Abhängigkeit zu Vaux-le-Vicomte zu sehen. Das im Kontext des Grand Salon bereits erwähnte Schloss im Besitz von Claude de Guénégaud besaß in einer Grande Salle eine aufwendige Deckenbemalung mit einer Apotheose des Herkules:

»[...] [U]n grand Tableau qui contient toutte la voute de ladicte salle remply d’un grand nombre de figures, qui representent la deification d’Hercules [...] les quatre coins dudict Tableau qui sont remplis de grandes figures et tableaux colorez sur fond d’or qui representent les attributs des forces d’Hercules [...] l’atique de ladicte voute, et la corniche, frise et architrave, le tout remply de bas reliefs & ornemens continus, le tout rehaussé d’or avec plusieurs enfans tenans des guirlandes de fleurs, tout de coloris [...].«¹⁸⁹

Guillet de Saint-Georges spricht zusätzlich von einem Salon mit »neuf grands tableaux et quatre, entre autres, qui représentent les quatre Éléments.«¹⁹⁰ Es handelte sich offen-

187 Den Auftrag für die Ausstattung der Galerie Lambert erhielt Charles Le Brun vermutlich bereits 1649 von Nicolas Lambert, der sich am Beginn einer vielversprechenden Karriere im Finanzwesen befand und wenige Jahre zuvor von seinem Bruder ein immenses Vermögen und das Hôtel particulier auf der Île-Saint-Louis geerbt hatte. Vgl. Penaud-Lambert 2007, S. 40–41.

188 Vgl. Courtin 1998, S. 55–61; Courtin 2011a, S. 312–313.

189 Zit. nach Lacroix-Vaubois 2005, S. 58. Zu den Umständen des Auftrags an Loir und Cotelle siehe näher S. 203–204 in der vorliegenden Arbeit.

190 Guillet de Saint-Georges 1854, S. 338. Bei Dézallier d’Argenville ist in den *Abrégé de la vie des plus fameux peintres* 1762 von »deux pièces de suite« die Rede, die beide das Herkules-Thema aufgriffen: Im ersten Raum erschienen demnach die Arbeiten des Herkules zwischen Kartuschen mit Darstellungen

2.1 Die Antichambre d’Hercule

bar um eine Fouquets Antichambre motivisch sehr verwandte Ausstattung, mit einer Apotheose des Herkules im Zentrum, umgebenden Attributen auf Goldgrund und einer mit dichter Ornamentik gestalteten Wölbung – sogar die Kinder mit Blumengirlanden erinnern an die Decke in Vaux-le-Vicomte. Eine direkte und bewusste Orientierung erscheint nicht unwahrscheinlich, handelte es sich schließlich bei Guénégaud um ein *sujet* Fouquets, so dass eine Übertragung der politischen Abhängigkeit auf eine künstlerische Ebene denkbar ist.

Generell zeugt die geringe Anzahl der Beispiele von einem zurückhaltenden Zugriff seitens der neuen Eliten auf das Herkules-Thema. Die beiden Pariser Hôtels particuliers räumen der Hochzeit mit Hebe einen wichtigen Platz ein, während in geographischer Entfernung die Apotheose des Helden fokussiert wird – eventuell wurden die Auftraggeber in Distanz zu den königlichen Machtzentren in ihrer Selbstdarstellung mutiger. Ohne Zweifel erscheint in Vaux-le-Vicomte der formale und inhaltliche Rekurs auf eine genuin königlich besetzte Bildsprache, zudem in gänzlicher Abwesenheit jeglicher Bescheidenheitsgesten oder Verweise auf die königliche Autorität, erstaunlich.¹⁹¹ Ein solch selbstbewusster Zugriff auf die Herkules-Ikonographie ist indes auch in Frankreich nicht ganz unbekannt, sondern hat einen einflussreichen Vorläufer: Richelieu hatte Herkules vielfach in seine bildkünstlerische Repräsentation integriert.¹⁹² Mehrere Beispiele finden sich in Schloss Richelieu, wo schon an dem 1625 errichteten Torbau über dem Durchgang eine Reiterstatue Ludwigs XIII. stand, flankiert von antiken Statuen von Herkules und Mars. Diese waren als Attribute klar dem mittig und erhöht aufgestellten König zugeordnet, der somit als starker und tugendhafter Kriegsheld in Szene gesetzt wurde. Richelieu ließ den Torbau weitgehend Huldigung des Königs sein,¹⁹³ eine Unterwürfigkeitsgeste, die sich im Innenraum des Schlosses jedoch gänzlich verliert. Dort ist es Richelieu, der eine Parallelisierung mit dem antiken Helden beansprucht, sogar im Appartement des Königs selbst. Im Cabinet des Königs fand sich

der vier Jahreszeiten und der vier Elemente, während sich die Apotheose an der Decke des anschließenden Raumes befand. Vgl. A.-J. Dézallier d’Argenville 1762, Bd. IV, S. 165–166. In den Editionen der *Voyage pittoresque* von 1768 (S. 331) und 1779 (S. 322) situiert Dézallier die Herkules-Apotheose in einer Galerie und beschreibt kleine Medaillons in *camaïeu* auf Goldgrund mit den Arbeiten des Herkules, was der Antichambre Fouquets in Vaux-le-Vicomte sehr nahekommt – die Abweichungen zwischen den Editionen mahnen indes einmal mehr zur Vorsicht.

191 Howald 2011, S. 125, hat eine weitere Interpretation der Decke von Fouquets Antichambre ins Spiel gebracht, nach der auch die Person des Königs mit Herkules gleichgesetzt werden könne. Der mit Fouquets Devise beschriftete Wagen würde demnach zu einem Symbol für Fouquets königliche Loyalität werden: Fouquet erschiene als »Träger« der Monarchie und – in Anspielung auf die Herkulestaten – Unterstützer der königlichen Handlungen. Insbesondere Félibiens Deutung stützt diese These indes nicht und auch die hohe Präsenz heraldischer Symbole in der Ausstattung spricht für eine Zentrierung auf Fouquet selbst.

192 Vgl. überblickend Goldfarb 2002, S. 7–8.

193 Vgl. Vouhé 2011, S. 109–111, sowie den Beitrag von G. Vouhé zu Cat. 44 in Ausst. Kat. Cinisello Balsamo 2011, S. 169.

mit einer heute verlorenen Apotheose des Herkules an der Decke und Nicolas Poussins *Le triomphe de Bacchus* (1635/36) mit Herkules inmitten der Figurengruppe¹⁹⁴ an der Wand ein zweifacher Rekurs. Es erschließt sich keine Bezugnahme auf Ludwig XIII.; vielmehr liegt eine Betonung der zweiköpfigen französischen Monarchie¹⁹⁵ oder sogar ein Bezug der Apotheose auf Richelieu selbst nahe. Bereits vor 1636 beanspruchte Richelieu damit im Appartement des Königs einen dominierenden Platz.¹⁹⁶ In seinem eigenen Appartement setzte sich die Herkules-Ikonographie in der Antichambre in einem 1634 entstandenen Kaminbild von Claude Vignon¹⁹⁷ fort. *Le triomphe d'Hercule* zeigt den siegreichen Herkules, der über seine Gegner zu seinen Füßen triumphiert – ein Anagramm lässt an der Gleichsetzung von Richelieu und Herkules keine Zweifel. Vor idyllischer Hintergrundlandschaft wird der Ruhm Richelieus als Friedensbringer Frankreichs verbildlicht. In der Sekundärliteratur wurde bereits beobachtet, dass die Herkules-Figur des Gemäldes entgegen der Darstellungstradition von schwächtiger, kleiner Statue und damit physisch schwach gezeigt ist. Nahe liegt eine Betonung der mentalen Stärke Richelieus, doch wäre ebenso denkbar, dass Richelieu die Brisanz des Zugriffs auf den einst königlichen Helden zu mindern gedachte, indem er es vermied, einen athletischen Herkules darzustellen.¹⁹⁸

Richelieu bediente sich der Herkules-Ikonographie auch in seinen anderen Anwesen. Um 1640 erhielt Le Brun den Auftrag für vermutlich drei Gemälde für das Palais Cardinal, darunter ein *Hercule terrassant Diomède* und ein *Hercule sur le bûcher ardent*.¹⁹⁹ Ganz offensichtlich inszenierte sich der Kardinal auch über die Herkules-Ikonographie auf Augenhöhe mit der königlichen Familie, die ihrerseits keine ausschließliche und starke Besetzung der Figur verfolgte. Die Antichambre d'Hercule in Vaux-le-Vicomte zeigt, dass Fouquet auf dieselben Strategien wie Richelieu baute. Im ersten Raum seines Appartements demonstrierte er seine Regierungsbefähigung und

194 Poussins Gemälde befindet sich heute im Nelson-Atkins Museum of Art in Kansas City, INV 31-94, <https://art.nelson-atkins.org/objects/3200/the-triumph-of-bacchus> [25.2.2021]. Zwei erhaltene Vorzeichnungen zeigen, dass Herkules erst in einem späten Stadium der Bildfindung hinzugefügt worden ist (Nelson-Atkins Museum of Art, INV 54-83, <https://art.nelson-atkins.org/objects/761/study-for-the-triumph-of-bacchus> [25.2.2021]; Windsor Castle, RCIN 911995, <https://www.rct.uk/collection/search#/3/collection/911905/the-triumph-of-bacchus-recto-the-triumph-of-pan-verso> [25.2.2021]). Richelieu hat Poussins Arbeit an dem Gemälde nachweislich genau verfolgt, so dass eine Hinzufügung der Figur auf expliziten Wunsch des Kardinals durchaus in Betracht zu ziehen ist. Vgl. Bassani/Kerspern 2011, S. 118.

195 Vgl. Moote 1982.

196 Vgl. Bassani/Kerspern 2011, S. 118.

197 Das Gemälde befindet sich heute in Schloss Maisons, Maisons-Laffitte.

198 Vgl. Mignot 1998, S. 21–25, sowie den Beitrag von P. Bassani Pacht zu Cat. 69 in Ausst. Kat. Cinisello Balsamo 2011, S. 220–221.

199 Vgl. näher zu Auftragsvergabe und Hängung B. Gady 2009, S. 338–341. Nur der *Hercule terrassant Diomède* ist heute im Nottingham Castle Museum and Art Gallery (NCM 1893-52) erhalten. Richelieu besaß außerdem ein Gemälde von Jacques Stella mit einer *Mariage d'Hercule et de Déjanire* (um 1645, aktueller Ort unbekannt).

Unentbehrlichkeit für eine starke Monarchie, antizipierte seinen Erfolg und rückte sich über die Verwendung einer königlichen Bildsprache unmissverständlich in die höchsten Kreise der Macht.

2.1.2 Die Möblierung der Antichambre

Das Inventar von 1661 und das Récolement von 1665 geben Aufschluss über die Möblierung der Antichambre unter Fouquet. Diese erweist sich insgesamt als relativ zurückhaltend, setzte jedoch Akzente über einzelne prestigereiche Objekte. Konkret aufgeführt²⁰⁰ werden 40 *chaises de moquette* für 120 livres, ein ungeschätzt bleibender Marmortisch mit Holzfuß, zwei an den Vertäfelungen befestigte kleine *bras d'applique* aus vergoldetem Eisen für insgesamt 6 livres, ein einfacher Tisch für geringe 40 sols, zwei Kristalllüster für zusammen 400 livres,²⁰¹ ein Eisengitter im Kamin sowie Zangen und Kehrschaufel für 4 livres und ein offenbar hier nur abgestellter und nicht geschätzter Bilderrahmen. In den Schätzungen der Büsten von 1665 wird in der Antichambre zudem ein Porphyrtisch mit einer Intarsienarbeit in der Bordüre für 300 livres situiert.²⁰² 1687 bezieht sich François Girardon offensichtlich auf denselben Tisch, wie auch aus den übereinstimmenden Maßangaben geschlossen werden kann, und schätzt ihn nun gemeinsam mit »2 petites navichelles [d. s. *navicelles*] de marbre de couleur« auf 800 livres.²⁰³ In einer Liste der vom König erworbenen Objekte erscheint ebenfalls eine »table de porfire en rond avec son chassis«, mit erneut erhöhten 1.098 livres angegeben.²⁰⁴ Handelte es sich tatsächlich um ein und denselben Tisch, wären die Werterhöhungen erstaunlich hoch. Die zahlreichen Sitzmöbel reflektieren die Funktion der Antichambre als Warteraum, sind außerdem von einheitlichem Typ, da eine über verschiedene Sitzgelegenheiten kommunizierte Hierarchie meist nur in einem Empfangsraum relevant wurde.

200 Vgl. für die folgenden Angaben das Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 134r–134v; dieselben Objekte finden sich um die Schätzwerte ergänzt im Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch., nat., O¹ 1964, fol. 42v.

201 Für den Wert der beiden Lüster wird auf die zuvor vorgenommene Schätzung der Experten von Spiegeln und Lüstern verwiesen. Dort wird die Antichambre d'Hercule indes nicht erwähnt – es kommen jedoch im Ausschlussverfahren nur zwei Lüster für 400 livres in Frage, die unmittelbar vor den Lüstern in der Chambre des Muses in einer nicht anderweitig zuzuordnenden »salle a manger du pavillon en detour a la droite« lokalisiert werden. Vgl. Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch., nat., O¹ 1964, fol. 26v. Zu vermuten ist eine Konfusion in der Raumbezeichnung.

202 Vgl. Estimation des bustes de Vaux, 1665, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 72.

203 Vgl. Mémoire des figures qui sont à Vaux, 1687, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 74.

204 Vgl. Estat de ce qui a esté vendu et adjugé au Roy, Arch. nat., O¹ 3282 B, in: Bonnaffé 1882, S. 100. 1669 wurde die Tischplatte in der *Manufacture des Gobelins* mit einem von Philippe Caffiéri skulptierten und von Paul Gougeon, genannt La Baronnière, vergoldeten Eichenfuß versehen. Die Tischplatte hat sich erhalten, vgl. Musée du Louvre, Département des Objets d'art, OA 6626, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010112499>.

Hervorgehoben werden muss die (nicht erhaltene) vierteilige Tapisserieserie *haute lisse* mit Episoden aus der Geschichte um Klytaimnestra, im Récolement auf 2.400 livres geschätzt. 1668 für die königlichen Sammlungen für denselben Betrag erworben, wird sie erstaunlicherweise 1665 in einer Liste für den König reservierter Objekte gemeinsam mit einer sechsteiligen Tapisserieserie mit einer Geschichte der Iphigenie erfasst,²⁰⁵ die in den Inventaren aus den 1660er Jahren in der benachbarten Grande chambre carrée verortet wird und ebenfalls nicht erhalten ist.²⁰⁶ Auch im *Inventaire général des meubles de la Couronne* werden die zehn Stücke 1716 mit Angabe einer Herkunft aus Brüssel als eine zusammengehörige Serie beschrieben.²⁰⁷

Könnte es sich tatsächlich um eine einzige Serie, verteilt auf zwei Räume, gehandelt haben? Eine Liste der vom König erworbenen Objekte aus dem Jahr 1668 führt die beiden Serien wiederum separat.²⁰⁸ Die Geschichte der Iphigenie hat indes deutliche thematische Überschneidungen mit dem Mythos um Klytaimnestra, so dass eine Zusammengehörigkeit der Tapissereien auf inhaltlicher Ebene denkbar wäre. Auch die überlieferten Maße widersprechen dem nicht,²⁰⁹ zudem die Angaben weitgehend mit den im königlichen Inventar 1716 für alle zehn Bildteppiche genannten Größen²¹⁰ übereinstimmen. Dort werden zudem die Bordüren näher beschrieben, ohne auf eventuelle Abweichungen zwischen den beiden Tapisserieserien einzugehen. Das Aufteilen einer Tapisserieserie auf aufeinanderfolgende Räume eines Appartements war in der Zeit nicht ungewöhnlich. In Schloss Maisons finden sich zwei Beispiele einer solchen textilen Verbindung: In Longueils Appartement im Erdgeschoss hing eine neunteilige Tapisserieserie (inklusive der Supraporten) in Antichambre und Chambre. Auch im Obergeschoss teilte sich eine fünfteilige Tapisserieserie mit Supraporte zwischen der

205 Vgl. État des meubles de l'inventaire de M. Fouquet qui ont été mis à part par le roy, 1665, Arch. Nat., O¹ 3282 B, in: Bonnaffé 1882, S. 98. Im Folgenden zitiert mit État des meubles 1665.

206 Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 135r; Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. Nat., O¹ 1964, fol. 43r–43v.

207 Vgl. Inventaire général des meubles de la Couronne 1716, in: Vittet/Lavergnée 2010, S. 337.

208 Vgl. Bibl. Nat., M^{él.} Colbert, 280, 1668, fol. 305r.

209 Während das Inventar von 1661 keine Aussagen zu den Maßen macht, geben das Récolement von 1665 und die Liste der vom König erworbenen Objekte von 1668 übereinstimmende Maße an. Demnach hatte die Tenture zu Iphigenie in der Grande chambre carrée eine Gesamtlänge von etwa 27,33 m und eine Höhe von 3,96 m (»trois aulnes ung tiers de hault sur vingt trois de cours«, Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 43v; »23 aunes de cours sur 3 aunes 1/3 de haut«, Bibl. Nat., M^{él.} Colbert, 280, 1668, fol. 305r). Die Tenture zu Klytaimnestra in der Antichambre d'Hercule wird mit etwa 24,96 m und einer Höhe von 4,16 m angegeben (»vingt une aulne de cours sur trois aulnes et demye de hault«, Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 42v; »21 aunes de cours sur 3 aunes ½ de haut«, Bibl. Nat., M^{él.} Colbert, 280, 1668, 280, fol. 305r).

210 Das königliche Inventar nennt für alle zehn Bildteppiche eine Höhe von etwa 4,16 m und eine Gesamtlänge von 55,07 m, was zwar leicht von den 1665 und 1668 angegebenen Maßen abweicht (diese ergeben eine Gesamtlänge beider Serien von etwa 52,29 m), jedoch kann der Unterschied als geringfügig bewertet werden. Vgl. Inventaire général des meubles de la Couronne 1716, in: Vittet/Lavergnée 2010, S. 337.

2.1 Die Antichambre d’Hercule

sogenannten *Chambre aux aigles* und einer anschließenden, zweiten *Chambre des Appartements* auf.²¹¹

Ohne die Frage nach einer Zusammengehörigkeit der beiden Tapisserieserien in *Antichambre d’Hercule* und *Grande chambre carrée* abschließend klären zu können, bleibt in jedem Fall ihre starke formale und inhaltliche Übereinstimmung festzuhalten, die insofern von besonderem Interesse ist, als das *Récolement* von 1665 eine deutliche Abstufung im Wert zwischen den beiden Tapisserieserien vornimmt. Während die vier Tapisserien in der *Antichambre d’Hercule* auf insgesamt 2.400 livres und somit auf 600 livres pro Stück geschätzt werden, erreichen die sechs Tapisserien in der *Grande chambre carrée* 1.600 livres, also pro Stück nur wenig über 250 livres. Für eine offenkundig ähnliche und in der Folge sogar als einheitlich erfasste Serie muss ein solch hoher Unterschied erstaunen. Die Annahme liegt nahe, dass die *Antichambre* als Teil der *Enfilade* zur Gartenseite in ihrem Repräsentationsgrad höher eingestuft wurde und dies auf den Schätzwert der Tapisserien rückwirkte. In jedem Fall stellten die ikonographischen Parallelen eine deutliche räumliche Verbindung von *Antichambre d’Hercule* und *Grande chambre carrée* her, die insbesondere im Hinblick auf die heute unklare Funktion letzterer von Interesse ist: Es bestätigt sich die Aussage André Félibiens, der von einer gemeinsamen *Antichambre* zweier angrenzender *Chambres* zu Garten- und Hofseite spricht.²¹²

Wurden Tapisserien zwar generell auch vor Vertäfelungen gehängt, scheinen in Fouquets *Antichambre* die Vertäfelungen eine Wandgliederung und geometrische Rahmung für die vier gehängten Bildteppiche geboten zu haben. Auch wenn die exakte Anordnung der teils bis unter die Decke gehenden Felder heute nicht mehr rekonstruiert werden kann, ist von einer Rhythmisierung der Wand auszugehen. Das polychrom bemalte Holz mit den dazwischen platzierten großflächigen Textilien visualisierte einen effektvollen Materialwechsel und führte die im Deckengemälde aufwendig illusionierte Materialvielfalt weiter. Ein eventuelles Anknüpfen der Tapisserien auch auf inhaltlicher Ebene scheint insbesondere ob deren genereller Mobilität wenig wahrscheinlich.²¹³ Entscheidender war die über ihre Herkunft entwickelte Wirkmacht der Serie, da sie vermutlich auf eine 1534 von Franz I. erworbene zehnteilige *Tenture* zur Geschichte

211 Vgl. Nachlassinventar von René de Longueil 1677, Arch. Nat., Min. centr., CXII, 168, Transkription von Pierre-Yves Louis, S. 4–5, 9–10.

212 Vgl. Félibien, *Troisième relation* 1999, S. 43.

213 Ein allgemeiner Bezug zur politischen Selbstinszenierung Fouquets könnte im weitesten Sinne in der politischen Dimension der am Ende des Mythos um Klytaimnestra stehenden rechtlich-politischen Lösung des Schuld- und Rache Konflikts gesehen werden. Bei Aischylos wird die Geschichte zum Gründungsmythos der Politik selbst: Auf Agamemnons Opferung Iphigenies folgt dessen Ermordung durch seine Frau Klytaimnestra und anschließend deren Ermordung durch ihren Sohn Orest. Dieser wird in der Folge von den Erinyen verfolgt, woraufhin Athene einen Rat athenischer Bürger einsetzt, der Orest freispricht. Der Mythos wird so zur Ursprungserzählung einer politischen Institution sowie dem Einsatz von Politik und Rechtssprechung. Vgl. Lüddecke 2000, S. 187–191.

der Iphigenie zurückging,²¹⁴ womit sich Fouquet in eine königliche Sammlungstradition stellen konnte.

Die Tapisserieserie zählte zu den hochpreisigen in Fouquets Besitz. Auch die Lüster sind mit 200 livres pro Stück hoch angesetzt. Insgesamt erreichen die Objekte in der Antichambre d’Hercule einen Gesamtwert von mindestens 3.232 livres und höchstens 4.030 livres – je nach einbezogener Schätzung des erwähnten Porphyrtisches. Der Vergleich mit der Antichambre des Appartements von René de Longueuil in Schloss Maisons verortet Vaux-le-Vicomte auf einem deutlich höheren Niveau. So wurde die mobile Ausstattung der Antichambre im Erdgeschoss von Maisons 1671 auf 1.543 livres geschätzt, wovon allein 1.500 livres auf die erwähnte, auch in der Chambre gehängte neunteilige Tapisserieserie entfielen.²¹⁵ Auch die Objekte der Antichambre (genutzt als Salle de billiard) des Appartement aux aigles im Obergeschoss, vermutlich der Königin reserviert, erreichen nur den geringen Gesamtwert von 234 livres.²¹⁶ Vergleicht man die Möblierungen der Antichambre Fouquets mit ähnlichen Räumen in Pariser Hôtels particuliers, offenbaren sich in Mobiliar und Schätzwerten oftmals deutlichere Parallelen und ein raumtypischer Charakter. Doch auch in diesem Vergleich muss die mobile Ausstattung der Antichambre d’Hercule als verhältnismäßig hochwertig eingestuft werden.²¹⁷

2.2 Die Chambre des Muses

2.2.1 Form und Inhalt der Raumausstattung von Charles Le Brun

In der Enfilade von Fouquets Appartement folgt auf die Antichambre d’Hercule die Chambre des Muses mit Alkoven, bei der es sich funktional um eine Chambre de parade mit hohem Repräsentationsgrad handelt. Erwartungsgemäß sind Aufwand, Exklusivität

214 Vgl. Vittet/Lavergnée 2010, S. 337.

215 Vgl. Nachlassinventar von René de Longueuil 1677, Arch. Nat., Min. centr., CXII, 168, Transkription von Pierre-Yves Louis, S. 4–5. Drei Marmortische wurden auf nur 30 livres und drei *fauteuils* sowie drei *perroquets* auf geringe 7 livres geschätzt.

216 Vgl. ebd., S. 9.

217 Beispielfhaft genannt sei die der Chambre von Michel Particelli d’Émery in dessen Pariser Hôtel particulier vorausgehende Antichambre, in der 1650 mit zehn *chaises* und zwei *fauteuils* ebenfalls hauptsächlich Sitzmöbel inventarisiert wurden. Hinzu kamen eine achteilige Tapisserieserie sowie siebzehn Gemälde, die separat auf 1.670 livres geschätzt wurden. Der Gesamtwert der Objekte betrug 2.746 livres. Vgl. Nachlassinventar von Michel Particelli d’Émery 1650, Arch. nat., Min. centr., LXXXVI, 323, Transkription von Nicolas Courtin, S. 238. Auch im Hôtel de La Vrillière standen 1681 in der Antichambre vor der Bibliothek nur zehn *chaises* und drei *tabourets* und hingen neben einer fünfteiligen Tapisserieserie sieben Gemälde; insgesamt wurden 1.405 livres angegeben. Vgl. Nachlassinventar von Louis Phélypeaux de La Vrillière 1681, Arch. Nat., Min. centr., XXXIII, 349, Transkription von Nicolas Courtin, S. 470. Vgl. zu den Antichambres in Paris überblickend auch Courtin 2011a, S. 73–74.

und Anspruch der Ausstattung gegenüber der Antichambre gesteigert,²¹⁸ was sich – neben der mobilen Ausstattung – vor allem im Deckengemälde vermittelt. Dessen Motivik führte bereits zu Lebzeiten Fouquets zu der heute noch üblichen Benennung des Raumes.²¹⁹ Die repräsentative Bedeutung der Chambre bestätigt sich in ihrer Nutzung im Rahmen der im Schloss stattfindenden Festlichkeiten. So fand dort anlässlich des Empfangs der englischen Königinwitwe Henrietta Maria mit ihrer Tochter Henrietta von England, Duchesse d’Orléans, und deren Mann Philippe d’Orléans am 11. Juli 1661 eine Präsentation von Molières erst drei Wochen zuvor uraufgeführtem Stück *L’École des maris* statt.²²⁰ Fouquet hatte keine Kosten gescheut und Molière die vergleichsweise hohe Summe von 1.500 livres gezahlt,²²¹ um die angereiste Gesellschaft mit einem aktuellen Stück zu unterhalten und zugleich seinen Einfluss in der Theaterszene wirkungsvoll zu demonstrieren. Auf den Stellenwert des Raumes verweisen schließlich die zeitgenössischen Texte zu Vaux-le-Vicomte, die sich allesamt mit seiner Ausstattung beschäftigen.

Die für das heutige Verständnis aufschlussreichste Beschreibung lieferte André Félibien mit seinem zweiten fiktiven Brief,²²² doch auch Jean de La Fontaine konstruierte drei Kapitel im *Songe de Vaux* um die Chambre und erhob sie damit zum wichtigsten literarischen Schauplatz im Innenraum.²²³ Madeleine de Scudéry im Frühjahr 1659

218 Die geforderte *convenance* zwischen Schmuck und Raumfunktion sollte Anfang des 18. Jahrhunderts von Jacques-François Blondel ausformuliert werden: »De toutes les pièces qui composent un appartement de parade, il n’en est point qui exigent plus de richesse, de bon goût & de régularité que celles-ci [d. s. die Chambres]. Le nom qu’on leur donne, doit s’entendre de leur décoration, de l’assortiment des meubles, de la symétrie des glaces, des tableaux & autres ornemens qui doivent y être placés avec une parfaite intelligence.« Blondel 1737/38, Bd. II, S. 109.

219 Von einer »chambre des Muses« (oder »Muzes«) sprechen insgesamt sechs in Vaux-le-Vicomte aufbewahrte Quittungen von Louis Hanicle, Claude Venard, Mathieu Lespagnandelle, Paul Gougeon, genannt La Baronnière, sowie den unbekanntenen Künstlern Jeuffin und du Hamel. Vgl. die Dokumente im Anhang bei Cordey 1924, S. 214, 220, 224, 231, 232 und 234. Die Bezeichnung erscheint auch im Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 134v, sowie im Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 26v, 27r, 42v.

220 Der Tischler Jacques Prou gibt an, die ephemeren Kulissen des Theaterstücks in einer der »grandes chambres« aufgebaut zu haben. Vgl. *Mémoire des ouvrages de menuiserie faite, fournies et livrées pour Monseigneur le procureur général tant à la basse-cour du chasteau de Vaux-le-Vicomte que Maincy par moy Jaques Prou, menuisier, et ce par l’ordre de Monsieur Courtois*, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe V. II, S. 204. Eine Identifikation mit der Chambre Fouquets liegt nahe, da Prou im selben Dokument von den »grandes chambres de stuq« (S. 204) im königlichen Appartement spricht und folglich eine klare Abgrenzung der Räume auf Basis ihrer Gestaltungsprinzipien vornimmt. Die Theateraufführung wird auch bei Jean Loret genannt. Vgl. Loret 1877, Bd. III: Muze historique, Livre XII, Lettre XXVIII (17. Juli 1661), S. 378.

221 In Fontainebleau fanden erneute Aufführungen am 13. Juli 1661 für den König und für Madame Fouquet sowie am 14. Juli 1661 vor den »dames d’atour de la Reine« statt, letztere im Auftrag des Marquis de Richelieu, der hierfür 880 livres zahlte. Vgl. die *Extraict des receptes et des affaires de La Comedie depuis Pasques de l’année 1659* aus den *Registres* von La Grange, in: Caldicott 1998, S. 65 (Table C – Visites particulières de la troupe de Molière, 1659–1673).

222 Vgl. Félibien, *Seconde relation* 1999.

223 Vgl. die folgenden Fragmente in La Fontaine 1967: II. L’Architecture, la Peinture, le Jardinage, et la Poésie haranguent leurs Juges, et contestent le prix proposé, S. 91–122; V. Acante au sortir de l’Apothéose

in der *Clélie* veröffentlichte Passage zu Le Bruns Deckengemälde galt der Forschung bislang als *terminus ante quem* für dessen Ausführung, erweist sich jedoch als gekürzte Paraphrase des Félibien-Textes, auf den die Autorin selbst als Vorbild verweist.²²⁴ Im Verhältnis zu ihrer Vorlage zeigt sich Scudéry allein um sprachliche Variation bemüht, so dass in Zweifel gezogen werden kann, ob sie die ausgeführten Malereien vor Ort gesehen hat.²²⁵ Dasselbe gilt für Claude Nivelon, dem in offensichtlicher Unkenntnis des Textes von Félibien in der Benennung und Situierung einzelner Deckenmotive zahlreiche Fehler unterlaufen.²²⁶ Dafür mag auch eine spätere Niederschrift aus dem Gedächtnis verantwortlich sein; in jedem Fall verdeutlicht sich erneut das offenkundig schwierige bildimmanente Verständnis der vielfigurigen Komposition.

Interessant ist diesbezüglich auch die Deckenbeschreibung von Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg: Im Zuge seines Besuchs von Vaux-le-Vicomte im Juni 1667 durchlief er sämtliche repräsentativen Räume, doch ist in seinem relativ ausführlichen Bericht das Deckengemälde der *Chambre des Muses* das einzige, dem Friedrich I. einige Aufmerksamkeit widmet. Unter anderem hebt er hervor, »das des FOUQUETS gemahlin in gestalt einer Tugend ^{oben in die Decke} <üdz> abgemahlet«²²⁷ sei. Die von Friedrich I. wiedergegebene Interpretation der Deckenmotive bezeugt in erster Linie deren mit zahlreichen fiktiven Details ausgeschmückte Erläuterung, wie sie offenbar wenige Jahre nach Fouquets Sturz bei Führungen im Schloss präsentiert wurde. In den im 18. Jahrhundert publizierten Beschreibungen von Anwesen des Pariser Umlands reduziert sich die Beachtung des Raumes schließlich auf einen kurzen Abschnitt mit unvollständiger Nennung einzelner, teils zudem falsch identifizierter Motive.²²⁸

Das Deckengemälde war 1661 weitgehend vollendet, während eine für den Alkoven vorgesehene prachtvolle skulpturale Einfassung nicht mehr ausgeführt wurde. Der hiermit beauftragte Mathieu Lespagnandelle beschreibt in einem von Le Brun gegengezeichneten

d'Hercule est mené dans une Chambre où les Muses lui apparoissent, S. 163–174; IX. Les Amours de Mars et de Venus, S. 227–232.

224 Vgl. M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1115. Zitiert in der vorliegenden Arbeit auf S. 97.

225 Denkbar ist ebenfalls, dass Madeleine de Scudéry die Malereien in Vaux-le-Vicomte in einem noch unvollendeten Zustand gesehen hat. Für einen Vergleich einzelner Textpassagen von Félibien und Scudéry siehe Dowling 1999, S. 103–106; überblickend zu den Beschreibungen der *Chambre des Muses* auch ebd., S. 88–91.

226 Vgl. Nivelon 2004, S. 258–259.

227 Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg 2019, Bd. I, S. 57. Zudem meint er fälschlicherweise, sich in der »ANTECHAMBRE« (ebd.) zu befinden.

228 A.-N. Dézallier d'Argenville 1755, S. 212, erwähnt, jedoch in der *Chambre des Königs*, »huit figures de grandeur naturelle« und im Alkoven »la Nuit [...] sous la figure de Diane«, so übernommen in der Edition von 1762 (S. 240). In den Editionen von 1768 (S. 262–263) und 1779 (S. 259) benennt er im »salon« der Duchesse de Praslin im Zentralbild »la Fidélité, le Secret, la Force & la Prudence groupées & soutenues par une Renommée« sowie Apoll im Hintergrund. Von Dulaure wird diese Passage wörtlich übernommen (vgl. Dulaure 1786, Bd. II, S. 254). Die fehlerhafte Erwähnung des »Secret« findet sich bereits bei Guillet de Saint-Georges 1854, S. 19.

2.2 Die Chambre des Muses

Kostenvoranschlag (*devis*) eine Gestaltung mit 15 Fuß hohen Karyatiden, die auf Sockeln aufgestellt und in eine aufwendige architektonische Konstruktion eingebunden werden sollten.²²⁹ Erwähnt werden zudem Fruchtkörbe, Blumen, Girlanden und Eichhörnchen sowie zwei weitere, etwa 5 ½ Fuß große Figuren auf ornamental reich verzierten Sockeln, flankiert von mit Wein- und Lorbeerblättern gestalteten Säulen.²³⁰ Neben Lespagnandelle lassen sich auf Basis erhaltener Quittungen weitere in der Chambre tätige Künstler benennen, deren Identität nicht immer abschließend geklärt werden kann. Erlauben die Dokumente zwar keine Aussagen zu den konkret ausgeführten Werken, ist angesichts der relativ niedrigen gezahlten Summen nicht von Arbeiten größeren Ausmaßes auszugehen.²³¹

Die beiden Supraporten über den Türen der Enfilade fügten sich stilistisch und motivisch in die originale Ausstattung. Auch die umlaufende niedrige Holvertäfelung war vermutlich Teil des ursprünglichen gestalterischen Konzepts, wobei unter Fouquet offenbar nur ein Goldgrund von Paul Gougeon, genannt La Baronnière, realisiert wurde,²³² während die Bemalungen aus einer späteren Epoche stammen. Die Motive der Fensterläden verweisen über das eingefügte Wappen des Duc de Villars in das frühe 18. Jahrhundert.

229 Vgl. *Devis de l'ouvrage de sculpture qu'il convient faire pour les deux cariatides qui se doivent poser dedans la chambre des Muses à Vaux-le-Vicomte* [27. Dezember 1660], Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe IX, III, S. 224–225.

230 Bordier bringt eine Vorzeichnung von Le Brun mit dem Alkoven-Projekt in Verbindung. Vgl. Bordier 2013, S. 146. Es handelt sich hierbei jedoch vermutlich um eine Studie für die Bordüre einer der später entstandenen Tapiserien nach den *Batailles d'Alexandre*, wie im Kommentar des Nationalmuseums Stockholm angegeben. Vgl. Nationalmuseum Stockholm, NMH CC I 33, recto, <http://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=70849> [25.2.2021].

231 Der Schlosser Louis Hanicle schuf die Voraussetzungen für die Anbringung der Tapiserien. Vgl. *Mémoire des ouvrages de serrurie faitz et fournis pour le chasteau de Vaux-le-Vicomte par Louis Hanicle, maistre serrurier à Paris*, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe VI, S. 214. Claude Venard lieferte ein Türschloss. Vgl. *Estat des ouvrages qui ont été faitz et livrez par Claude Venard, maître serrurier à Paris, pour Monseigneur le procureur general dans sa maison et chasteau 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. 220. Ein heute unbekannter Jeuffin arbeitete (für insgesamt 282 livres, 10 sols) ab dem 20. Mai 1660 113 Tage in der Chambre des Muses, der Chambre von Madame Fouquet und der Salle à manger. Vgl. die Quittung vom 30. Oktober 1660, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe XI, S. 232. Ein gewisser du Hamel unbekannter Identität war für 60 livres in Fouquets Chambre tätig, ebenso der heute wenig bekannte Pierre Le Bœuf mit »gros ouvrages de peinture« für 201 livres. Vgl. die Quittung vom 3. Juni 1661, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe XI, S. 234. Jean-Baptiste Monnoyer schuf vermutlich die Frucht- und Blumengirlanden. Vgl. Salvi 2018, Abschnitt 35–42.

232 Vgl. *Memoire de ce que j'ay fourny d'or ou journées dans la chambre des Muses par l'ordre de Mr Le Brun pour Monsieur le surintendant* [13. September 1661], Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe X, V, S. 231. Das Feld auf der unscheinbaren Tür, die in die Nebenräume und zu einer schmalen Treppe führt, wurde von November 1973 bis April 1974 von dem Restaurator Oreste Binenbaum gestaltet. Jene Tür war unter dem Duc de Choiseul-Praslin geschlossen, jedoch 1972 im Zuge der Einbeziehung des Raumes in den touristischen Rundgang wieder geöffnet worden. Vgl. Archiv der Monuments historiques, 1991/025/0006; 1999/008/0117.

2016/17 wurde das gesamte Deckengemälde von Hauptraum und Alkoven aufwendig restauriert und einer detaillierten Untersuchung unterzogen, die großflächige Übermalungen und ein darunter teils vollständiges Verschwinden von Le Bruns Original feststellte. Zwei vorausgehende Restaurierungskampagnen wurden identifiziert, von denen die erste mangels Quellen auf Basis ihrer technischen und stilistischen Eigenheiten in die Zeit unmittelbar nach dem Erwerb des Schlosses durch Alfred Sommier (1875) datiert wurde. Eine weitere Restaurierung von Deckengemälde und Vertäfelungen fand 1974 und 1978 unter Verantwortung von Oreste Binenbaum statt, im Zuge derer die Übermalungen des 19. Jahrhunderts jedoch nicht abgenommen wurden. Die im 19. Jahrhundert erfolgten Übermalungen und umfassenden Erneuerungen der Deckenstruktur sprechen für einen schlechten Zustand der Decke zu dieser Zeit.²³³

Die Bemalung der Flachdecke des Alkovens entstand unter Le Bruns Verantwortung, wenn auch die Putten augenscheinlich von anderer Hand sind, doch sind die Blumengirlanden mit jenen an der Decke des Hauptraumes identisch. Im Zuge der Restaurierung wurde erkannt, dass das ovale Zentralbild mit einer Darstellung von Diana auf ihrem Wagen ursprünglich eine achteckige Form hatte und nachträglich vergrößert wurde, wobei diese Veränderung mit großer Sicherheit noch unter Le Brun stattfand.²³⁴

Charles Le Bruns Deckengemälde (Abb. 22) in der *Chambre des Muses* markiert einen entscheidenden Schritt in der Weiterentwicklung der französischen Deckenmalerei um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Wie bereits in der *Antichambre d'Hercule*, wählte Le Brun auch für die *Chambre* eine Gestaltung mit nahezu ausschließlich malerischen Mitteln, mit Ausnahme eines vergoldeten und mehrfach abgesetzten Stuckrahmens um das oktagonale Zentralbild. Nach unten schließt die Decke mit einem Konsolfries ab, der mit Ornamenten und Blumengirlanden verziert ist. Das zentrale Bildfeld (Abb. 23), auf mehrere Fluchtpunkte konstruiert, zeigt in Untersicht eine Allegorie der Treue in einer wolkenverhangenen Himmelslandschaft. Die Treue wird von der geflügelten Muse Klio in den Himmel gehoben, begleitet von den Allegorien des Genies hinter, der Vorsicht links neben und der geflügelten Tugend über ihr.²³⁵ Klio, die Muse der Geschichtsschreibung, hält in ihrer rechten Hand eine lange Trompete, mit der sie die auf einem Schriftband geschriebene Devise Fouquets («*Quo non ascendet?*») verbreitet.²³⁶

233 Das Gewand der Muse Kalliope war bspw. nahezu vollständig erneuert worden, so dass man für die Rekonstruktion eine erhaltene Vorzeichnung von Le Brun hinzuzog. Auch das zentrale Bildfeld erwies sich als zu etwa 50 Prozent übermalt. Vgl. zu den Ergebnissen der technischen Untersuchungen den Restaurierungsbericht von Ariel Bertrand (2017), S. 15–75.

234 Vgl. ebd., S. 22, 27.

235 Die Allegorien tragen ihre klassischen Attribute: Der Treue sind Hund, Schlüssel und ein goldenes Siegel beigegeben, der Vorsicht Spiegel und Schlange, der Tugend Lanze und Armband. Vgl. Ripa 1643/44, Bd. I, S. 74 (*Fidélité*), 164 (*Prudence*), 196–197 (*Vertu*).

236 Ebenso läge es – formal wie inhaltlich – nahe, die geflügelte Figur anhand ihrer Trompete als *Renommée* zu interpretieren, so geschehen bei Nivelon 2004, S. 258. Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg meinte hier eine »*VIRTUS*« zu sehen bzw. gibt so die ihm bei seinem 1667 erfolgten Besuch

2.2 Die Chambre des Muses



Abbildung 22. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Decke der Chambre des Muses im Appartement von Nicolas Fouquet, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1661



Abbildung 23. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Decke der Chambre des Muses im Appartement von Nicolas Fouquet, Zentralbild: Der Triumph der Treue, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1661

Rechts im Hintergrund kämpft Apoll mit Pfeil und Bogen vor einem erleuchteten Teil des Himmels gegen drachen- und schlangenähnliche Ungeheuer, die auf Basis einer über ihnen fliegenden Fledermaus als Personifikationen des Neides identifiziert werden können.²³⁷

Die Wölbungszone wird durch ein fingiertes Architektursystem gegliedert, das eine optische Verlängerung der Wände illusioniert. Scheinbare Ausblicke nach draußen finden sich neben dem zentralen Bildfeld auch in den Gewölbewangen, wo vergoldete Rosetten an den Innenseiten den illusionistischen Effekt verstärken. In den Ecken sitzen auf goldenen Voluten paarweise jeweils zwei Musen mit zahlreichen Attributen zu ihren Füßen (Abb. 24) und rahmen goldene Streitwagen, über denen ein fingiertes Relief mit einer einfachen figürlichen Szenerie angebracht ist. Darüber ist vor einem goldenen Gitter eine Nische mit einer reich verzierten Lapislazuli-Vase illusioniert, über der ein Adler mit Fouquets Devise im Schnabel und einem Eichhörnchen auf dem Kopf erscheint (Abb. 25). Fliegende Putten halten eine den Raum umziehende Bütengirlande. An je zwei Seiten der Wölbung finden sich zudem fingierte Tapisserien mit polychromen Darstellungen des Sieges der Musen über die Pieriden und die Sirenen; an den anderen beiden Seiten flankieren bronzene Sphinxen ein gerahmtes Medaillon mit Allegorien von Ruhm und Ehre in *camaïeu*.

Das Dekorationssystem vermittelt das künstlerische Interesse an einer Steigerung von räumlich-illusionistischen Effekten und motivischer Vielfalt. Darin entspricht es einer Tendenz, die sich generell in französischen Innenausstattungen der Zeit beobachten lässt.²³⁸ Le Brun veranschaulichte die Ausdrucksmöglichkeiten der Malerei mittels ständiger motivischer Variation, räumlichen Täuschungseffekten und der Illusionierung kontrastreicher Materialien, wobei die strenge Symmetrie des architektonischen Rahmensystems und der Figurenanordnung einer visuellen Überfrachtung entgegenwirkte. Die in der Antichambre d'Hercule beobachtete Rahmenfunktion der fingierten Architektur lässt sich für die Chambre so nicht beschreiben. Zwar ist auch dort das zentrale Himmelfeld klar von der Quadraturzone abgesetzt, jedoch sind die in der Wölbung platzierten Figuren semantisch keineswegs untergeordnet, sondern tragen entscheidend zum ikonographischen Gehalt des Deckenprogramms bei. Der architektonischen Struktur selbst galt das künstlerische Interesse in erster Linie im Hinblick auf eine Gliederung der diversen figürlichen Szenen, deren Bedeutungshierarchien klar gestaffelt

genannte Erklärung wieder. Vgl. Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg 2019, Bd. I, S. 57. Félibien benennt indes die Muse Klio und auch die Lektüre Ripas bestätigt diese Interpretation. Vgl. Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 36; Ripa 1643/44, Bd. II, S. 73 (Clio), 81 (Renommée).

237 Vgl. Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 35: »[...] Apollon tout environné de lumières, qui avec son arc semble tirer des fleches contre l'Envie & contre une infinité d'autres monstres qui fuyent devant luy, & se précipitent dans l'obscurité des nuages.« Die Fledermaus, da bei Tag nicht sichtbar, war seit dem Mittelalter ein Attribut des Neides. Vgl. Lurker 1988, S. 205.

238 Vgl. Bonfait 2014, S. 64–69.

2.2 Die Chambre des Muses



Abbildung 24. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Decke der Chambre des Muses im Appartement von Nicolas Fouquet, Urania und Kalliope, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1661



Abbildung 25. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Decke der Chambre des Muses im Appartement von Nicolas Fouquet, Gewölbeecke mit Adler und Eichhörnchen, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1661

sind. Während die Musen und Figuren des zentralen Bildfelds auf der Ebene des realen Raumes angesiedelt sind, zeichnen sich die fingierten Reliefs, Tapisserien und Medaillons in Größe und abnehmender Farbigkeit durch einen höheren Abstraktionsgrad und eine gezielte Betonung ihres Kunstcharakters aus – die künstlerische Form gibt erneut Leserichtung und Stellenwert der einzelnen Szenen vor. Mehr als in der Antichambre, wo das Programm im Zentralbild gebündelt wurde, lassen die fein abgestuften figürlichen Szenerien in der Chambre ein episches Erzählkonzept erkennen, bei dem ein zentral entwickelter Erzählstrang von Nebenszenen ergänzt und erweitert wird.²³⁹

Insbesondere zwei Vorzeichnungen lassen Rückschlüsse auf die Genese des Deckengemäldes zu.²⁴⁰ Eine Studie Le Bruns zum zentralen Bildfeld legt nahe,²⁴¹ dass das inhaltliche Programm erst relativ spät präzisiert wurde. Die achteckige Einfassung und der pyramidale Aufbau der Figurengruppe entsprechen weitgehend der späteren Ausführung, jedoch fehlt die Muse Klio und statt Apoll ist Minerva mit Schwert und Schild dargestellt – die Entscheidung für die Musen war offenbar noch nicht gefallen.²⁴² Darauf weist auch eine fortgeschrittene Vorzeichnung für die Gewölbeecken hin (Abb. 26): Das mehrfach gerahmte achteckige Zentralbild und das architektonische Rahmensystem sind bereits ausgearbeitet, ebenso das noch leere Medaillon und die daneben sitzende geflügelte Sphinx mit darüber platzierter Grotteskenmaske und Blütengirlande. Die fingierte Nische zeigt indes noch auf den Voluten lagernde männliche Figuren, die eine horizontale Konstruktion aus Vase, Adler und Eichhörnchen flankieren. Die fingierten Streitwagen und Reliefs fehlen ganz, die Putten erwachsen aus floralen Elementen und sollten später frei fliegend gestaltet werden.

Die bereits präzise Ausarbeitung mehrerer dekorativer Details legt nahe,²⁴³ dass sich Le Brun zunächst auf die Schmuckelemente und die fingierte Architektur konzen-

239 Vgl. Kirchner 2001, S. 235–236. Siehe auch S. 307–308 in der vorliegenden Arbeit.

240 Weitere Vorzeichnungen für einzelne Figuren befinden sich im Musée du Louvre, Département des Arts graphiques: INV 28522, recto (Putto), <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020206149>; INV 29689, recto (Muse Euterpe), <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020207464>; INV 29847.58, recto (Karton für die Muse Euterpe, vermutlich bereits im Kontext der Chambre im Hôtel de La Rivière entstanden), <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020507906>; INV 27964, recto (Muse Polymnia), <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020213808>; INV 29251, recto (Diana im Alkoven), <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020207005>. Siehe auch S. 249, Anm. 253 für weitere in der Chambre genutzte Entwürfe, die im Kontext anderer Aufträge entstanden waren.

241 Vgl. Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 29455, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020207217>. Die Notiz am linken Rand »pour prévís« verweist darauf, dass die Zeichnung für eine Präsentation vor Fouquet gedacht war. Vgl. B. Gady zu Cat. 83 in Ausst. Kat. Paris 2016, S. 222.

242 Mit der Hinzufügung der Muse Klio sollte die Allegorie der Vorsicht neben jene des Genies rücken; der in Richtung der Ungeheuer bellende Hund wandelte sich in ein harmloses Schoßhündchen zu Seiten der Treue und das dahinter platzierte Lamm verschwand. Die Ungeheuer erhielten in der ausgeführten Version drachenähnliche Flügel und die Fledermaus kam hinzu, während ein weiterer Putto kaum mehr erkennbar in die Wolken am rechten Bildrand rücken sollte.

243 So stimmt die Vase über Urania und Kalliope bis ins Detail mit jener aus der Vorzeichnung überein; auch der Schlüssel in der Hand einer der Putten sollte im ausgeführten Deckengemälde erhalten bleiben.

2.2 Die Chambre des Muses



Abbildung 26. Charles Le Brun, Entwurf für die Deckengestaltung der Chambre des Muses im Appartement von Nicolas Fouquet, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1660, farbig getuschte Federzeichnung über schwarzem Stift, 26,6 × 32,1 cm. Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin

trierte, während die männlichen Figuren in der Vorzeichnung als Platzhalter fungierten, um später durch die Musen ersetzt zu werden. Le Brun verwendete nahezu exakt dieselben lagernden Figuren auch in anderen Entwürfen.²⁴⁴ Auch für den Ausführungsprozess lässt sich beobachten, dass Le Brun zuerst die architektonische Struktur malte und anschließend die Figuren darüberlegte.²⁴⁵ Im Zuge der Restaurierung des Deckengemäldes 2016/17 wurde festgestellt, dass Le Brun seine Komposition in der *Chambre des Muses* nahezu ohne nachträgliche Veränderungen realisiert hat – dies im Gegensatz zu anderen Aufträgen, wo noch die Ausführung mit einem Prozess der Vereinfachung und einer Reduzierung der Figuren einherging.²⁴⁶

Im zeitgenössischen Vergleich wurde in der *Chambre des Muses* eine größere illusionistische Wirkung und Vereinheitlichung des Dekorationssystems erreicht, indem das Zentralbild verkleinert und die Wölbungszone stärker betont wurde. Diese künstlerische Entwicklung lässt sich innerhalb Le Bruns eigenem Werk veranschaulichen: Sein um 1653 geschaffenes Deckengemälde in der *Chambre des Hôtel de La Rivière* kombiniert ganz ähnliche Elemente, mit einer zentralen Himmelsszenerie, ergänzenden Szenen in *quadri riportati* in der Wölbung und paarweise auf Steinvoluten platzierten Musen in den Ecken. Jedoch bleibt das Dekorationssystem mit seiner schweren Stuckeinfassung des Zentralbildes und einer strikten Trennung von Gewölbewangen und Deckenspiegel noch der Tradition der 1640er und frühen 1650er Jahre verpflichtet, als die meist schmale Wölbungszone keine ausgeprägte Tiefenwirkung entwickelte und das Zentralbild noch nicht in einen raumübergreifenden Illusionismus eingebunden wurde. Beispiele finden sich mit den Deckengemälden der *Chambre* im Schloss von Colombes (1647/48; Simon Vouet und Michel Dorigny)²⁴⁷ oder der *Chambre des Muses* im Hôtel Lambert (1648–1652; François Perrier, vollendet ab 1650 von Eustache Le Sueur). Hervorzuheben ist die repräsentative *Chambre* in der zweiten Etage des Hôtel de Lauzun, wo parallel zu Le Bruns Tätigkeit in Vaux-le-Vicomte ein Deckengemälde entstand, in dem Michel

244 Vgl. bspw. die Deckenprojekte unbekannter Destination (vermutlich entstanden im Atelier von Le Brun), im Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 27699, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020213538>, und im Nationalmuseum Stockholm, NMH THC 4608.

245 Die mit der Alterung von Ölgemälden einhergehende Transparenz ließ auch im Deckengemälde der *Chambre des Muses* vor seiner Restaurierung die architektonische Konstruktion hinter manchen Figuren durchscheinen. Vgl. den Restaurierungsbericht von Ariel Bertrand (2017), S. 9.

246 Technische Untersuchungen brachten nur ein einzelnes, später übermaltes Motiv – einen männlichen Kopf hinter der Muse Kalliope – zutage. Vgl. ebd., S. 11.

247 Das Schloss von Colombes wurde nach dem Tod von Pierre Le Camus 1649 von Basile Fouquet, einem Bruder von Nicolas Fouquet, erworben, in dessen Besitz es bis ins Jahr 1657 blieb. Nicolas Fouquet kannte die Decke der *Chambre* vermutlich aus eigener Anschauung und ermöglichte eventuell auch Le Brun vor 1657 Zugang. Vgl. Feray/Wilhelm 1976, S. 74. Das Deckengemälde wurde zwischen 1827 und 1837 an einer Decke des Rathauses von Pont-Marly angebracht, wo es sich heute noch befindet. Das zentrale Bildfeld des Gewölbenspiegels ist verloren, aber in einem Stich nach einer Zeichnung von François Torteat überliefert. Es zeigte eine Himmelsszenerie mit Venus, Bacchus, Flora und Putten. Vgl. Feray/Wilhelm 1976; Brejon de Lavergnée 1982, S. 69–72; Schulten 1999, S. 331–335.

2.2 Die Chambre des Muses

Dorigny ebenfalls ein dynamischeres System umsetzte, ohne jedoch den Akzent in demselben Maße auf eine fingierte Architektur zu legen.

In nahezu allen Decken der Zeit zeigt sich in den dekorativen Motiven ein begrenztes Formenrepertoire, das mehr und mehr einer Standardisierung unterworfen wurde²⁴⁸ und auch von Le Brun in der Chambre des Muses aufgegriffen wurde. Dass Le Brun in den 1650er Jahren intensiv mit Deckenlösungen experimentierte, ließ sich bereits im Kontext des Grand Salon beschreiben und bestätigt sich anhand mehrerer Deckenstudien auch für die Größenordnung der Chambre des Muses. Seine dort erreichte Weiterentwicklung des Dekorationssystems wird im Verhältnis zu einem Deckenquerschnitt unbekannter Destination, vermutlich aus Le Bruns Atelier,²⁴⁹ deutlich, in dem noch keine fingierte Architektur mit illusionistischen Öffnungen, sondern eine schwerfällige Gliederung mit (realen oder fingierten) Stuckrahmen gewählt wurde. Auch ein in Stockholm aufbewahrter Deckenentwurf²⁵⁰ kommt zwar in seiner Ecklösung jener der Chambre in Vaux-le-Vicomte sehr nahe, jedoch wurde auch hier keine fingierte Architektur zur Vereinheitlichung der Bildebenen eingesetzt.²⁵¹

In der Chambre des Muses lässt sich Le Bruns Wiederverwendung von Vorzeichnungen veranschaulichen, die im Zuge vorheriger Aufträge entstanden waren. Diese Praxis ist in Vaux-le-Vicomte in nahezu allen Räumen zu beobachten.²⁵² Insbesondere seine im Hôtel Lambert und im Hôtel de La Rivière ausgeführten Deckengemälde lieferten einen Fundus an Vorlagen, die er mit leichten Modifikationen dem neuen Kontext anpasste.²⁵³ Ist diese Praxis in Vaux-le-Vicomte vermutlich auf den Umfang des Auftrags in einem zeitlich engen Rahmen zurückzuführen, überrascht sie doch gerade für prominent platzierte Deckenmotive. So weisen die Musen aus dem Hôtel de La Rivière eine frappierende Ähnlichkeit mit jenen in Vaux-le-Vicomte auf (Abb. 27), obwohl sie für den Fouquet in Macht und Einfluss deutlich unterlegenen Abbé de La Rivière entstanden

248 Vgl. Bonfait 2014, S. 61.

249 Vgl. Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 27699, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020213538>.

250 Vgl. Nationalmuseum Stockholm, NMH THC 4608.

251 Zur Entwicklung von Le Bruns Deckenkompositionen der 1650er Jahre siehe auch Bonfait 2014, S. 67–69.

252 Eine nach Räumen gegliederte Auflistung der von Le Brun in Vaux-le-Vicomte wiederverwendeten Vorzeichnungen findet sich bei Montagu 1963, S. 407–408.

253 Die Galerie d'Hercule im Hôtel Lambert lieferte die Vorlage für die Muse Klio, wobei beide Figuren von einem Engel in einer *Annunciation* von Le Bruns Lehrer Simon Vouet inspiriert scheinen (um 1645–1649, Uffizien, Florenz, https://www.virtualuffizi.com/de/ank%C3%BCndigung_1.html [11.8.2021]); ein ruhender Herkules (Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 28491, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020206118>) wurde seitenverkehrt für die Darstellung des *poème héroïque* verwendet; aus der Chambre im Hôtel de La Rivière diente der Herkules im Zentralbild (Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 28457, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020206083>) dem fingierten Relief des *poème bucolique* als Vorlage und die Allegorie der Renommé geht offenbar auf denselben Entwurf wie Ceres in einem der Rundmedaillons im Hôtel de La Rivière zurück (Paris, École des Beaux-Arts, INV Mas.1022, http://www.ensba.fr/ow2/catzarts/voir.xsp?id=00101-21109&qid=sdx_q1&n=61&sf=Datedecreation_field& [11.8.2021]).



Abbildung 27. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Decke der Chambre im Hôtel de La Rivière, Urania und Euterpe, 1653. Musée Carnavalet, Paris

waren.²⁵⁴ Zwar ist zu berücksichtigen, dass im Vergleich zu heute Bildmedien wesentlich weniger verbreitet und die Sehgewohnheiten entsprechend andere waren, doch war der Kreis der Initiatoren aufwendiger Ausstattungsprogramme und beschäftigter Künstler in der Île-de-France überschaubar. So bleibt es zumindest aus heutiger Sicht erstaunlich, dass Le Bruns umfassender Rückgriff auf anderweitig bereits verwendete Entwurfszeichnungen keine Irritationen mit Blick auf den originalen und innovativen Charakter der Werke hervorgerufen zu haben scheint.²⁵⁵

Neben solcherart Bezügen in Le Bruns eigenem Werk lässt sich in Fouquets Chambre eine Reihe offenbar bewusst platzierter künstlerischer Zitate beschreiben, die Le Brun in eine Linie mit etablierten Künstlern stellte und seinen Anspruch auf eine führende Rolle in der französischen Kunstlandschaft untermauerte. So rekurriert die zentrale Bildkomposition auf Nicolas Poussins Gemälde *Le ravissement de Saint Paul*,²⁵⁶ aus dem er

254 Ähnlich erstaunlich ist die Nähe zwischen der zentralen Figurengruppe in der Chambre des Königs in Vaux-le-Vicomte und einer Komposition für das Hôtel de La Bazinière, für die Le Brun offenkundig dieselbe Vorzeichnung verwendete. Siehe S. 330 in der vorliegenden Arbeit.

255 Siehe auch A. Gady 1997, S. 161, der auf die diesbezügliche bemerkenswerte Toleranz der Auftraggeber verweist.

256 Poussins Gemälde entstand 1649–1650 für Paul Scarron und befindet sich heute im Musée du Louvre, Département des Peintures, INV 7288, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010062554>.

2.2 Die Chambre des Muses



Abbildung 28. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Decke im Alkoven der Chambre des Muses im Appartement von Nicolas Fouquet, Zentralbild: Diana auf ihrem Wagen, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1661

die Dreieckskomposition mit emporhebender Figur unten und wegweisender geflügelter Figur an der Spitze übernahm. Mit kräftigen, leuchtenden Rot-, Blau- und Gelbtönen zeigen sich deutliche Parallelen in der Farbgebung, wobei Le Brun seinen Figuren mehr Raum gab. In dezenterer Form müssen auch die fingierten Tapisserien in der Wölbung als Zitat gelesen werden, die auf Raffaels Kunstgriff in der Loggia di Psiche in der Galleria Farnesina in Rom (1518) verweisen. In der Galerie d’Hercule im Hôtel Lambert bediente sich Le Brun dieses Motivs etwa zur gleichen Zeit in deutlich augenfälligerer Weise.²⁵⁷ Nicht zu übersehen ist schließlich der Verweis auf ein bekanntes Vorbild im zentralen Bildfeld des Alkovens (Abb. 28): Diana auf ihrem Wagen ist von Guercinos berühmter Aurora-Darstellung im Casino Ludovisi (1621) inspiriert, von der Le Brun die Untersicht der Szenerie, die Armhaltung der Figur und das wehende Tuch als dynamisches Element der Vorwärtsbewegung übernahm.²⁵⁸ In Frankreich war das Motiv

²⁵⁷ Zu erwähnen ist auch ein Stich von Antonio Tempesta mit dem Sieg der Muses über die Pieriden (1606). Die in das Bild weisende Figurengruppe im Vordergrund und eine sich bereits in eine Elster verwandelnde Pieride erinnern kompositorisch an Le Bruns Tapissierie-Szene in der Wölbung. Vgl. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b54000051z/f44.item> [25.2.2021].

²⁵⁸ Eine ähnliche Darstellung von Diana als Mondgöttin auf ihrem Wagen zeigt auch Pietro da Cortonas Rundbild in der Wölbung der Galerie in der Villa Sacchetti in Castel Fusano (1626–1629). Vgl. Benocci 2012, S. 102, Fig. 131.

zuvor sowohl von Simon Vouet für den Marquis d'Effiat in dessen Galerie im Schloss von Chilly (1630–1631)²⁵⁹ als auch von Eustache Le Sueur im Alkoven der Chambre des Muses im Pariser Hôtel Lambert (1650–1652)²⁶⁰ aufgegriffen worden. Charles Le Brun entwickelte so in der Chambre des Muses ein Verweissystem auf künstlerische Autoritäten, zu denen er sich als aufstrebender Künstler zugehörig sehen wollte. Zugleich boten jene Bezüge eine Legitimation seiner in akademischen Kreisen teils kritisierten künstlerischen Praxis, zu starke Verkürzungen zu vermeiden und mehrere Fluchtpunkte in den Deckenkompositionen anzuwenden. Die hohe Bedeutung jener Debatten gerade in den 1650er Jahren spiegelt sich auch in ihrer umfassenden Thematisierung in Félibiens zweitem fiktivem Brief zur Antichambre d'Hercule.²⁶¹

Das ikonographische Programm der Chambre des Muses erschließt sich, wie bereits in Fouquets Antichambre, hauptsächlich über André Félibiens Leseanleitung. Claude Nivelons Fehlinterpretationen²⁶² veranschaulichen die Bedeutung, die der schriftlichen Erklärung für das Bildverständnis bereits im 17. Jahrhundert zugekommen sein musste. Zahlreiche Eichhörnchen und fünf Schriftbänder mit Fouquets Devise verweisen im Deckengemälde auf die intendierte personalisierte Auslegung der Allegorien. Die Devise wählt auch Félibien zum Ausgangspunkt seiner Beschreibung²⁶³ und folgt anschließend der formalen Hierarchie der Malereien, beginnend mit dem Zentralbild, das die einheitsstiftende Thematik vorgibt.²⁶⁴ Im Anschluss erläutert Félibien die Einbindung jedes einzelnen Motivs des Deckengemäldes in mehrere übergreifende Themenkomplexe, die sich mit Fouquets Aufstiegs, seiner Kunstkennerschaft und

259 Vgl. den Stich von Michel Dorigny nach dem verlorenen Deckengemälde, 1638, British Museum, X,6.58, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_X-6-58 [11.8.2021].

260 Vgl. den Stich von Claude Duflos, vor 1740, Paris, Bibl. nat., Département des Estampes et de la photographie, AA-60-FOL, P. 18, abgebildet bei M. Müller 2017, Fig. 26, <https://journals.openedition.org/crcv/docannexe/image/14617/img-26.jpg> [11.8.2021].

261 Vgl. näher S. 304–306. Zur Bedeutung von Le Bruns Aufrufen künstlerischer Autoritäten im Kontext der Verwendung mehrerer Fluchtpunkte siehe auch B. Gady 2009, S. 355.

262 Bei Nivelon 2004 heißt es zum Zentralbild, dort sei »représentée au plafond la Fidélité avec ses attributs, soutenue ou enlevée d'une Renommée [dies eigentlich die Muse Klio], de la Prudence et de la Vigilance [gemeint sein muss die Allegorie des Genies], et une Minerve en l'air [die heroische Tugend], au-dessus, semble leur montrer le lieu où elles la doivent conduire« (S. 258). Dennoch situiert Nivelon die neunte Muse anschließend korrekt im Zentralbild: »Aux côtés des principaux massifs des angles sont représentées, de chaque côté, des Muses assises avec leurs attributs, faisant huit en nombre, la neuvième étant au plafond« (S. 259). Die Fehlinterpretationen setzen sich bei den untergeordneten Bildfeldern fort: »Sur les massifs des faces sont peintes la Noblesse [eigentlich *l'Honneur*] et la Paix [eigentlich *la Renommée*], et les deux autres représentent le changement des neuf Piérides en corneilles et comme les Muses arrachent leurs ailes« (S. 259; Nivelon ignoriert die Szene mit den Sirenen). Diana im Alkoven platziert Nivelon im Appartement des Königs (S. 259). Siehe auch B. Gady 2010, S. 495, Anm. 1 325.

263 »[...] QUO NON ASCENDET? qui est la devise du Maistre de ce Palais laquelle sert de sujet au Peintre pour l'invention de tout son ouvrage.« Félibien, Seconde relation, S. 36.

264 »Comme ce Tableau du milieu est le principal sujet du Peintre, on voit aussi que tout le reste s'y rapporte.« Félibien, Seconde relation 1999, S. 36.

2.2 Die Chambre des Muses

seiner Königstreue umreißen lassen. Letztere erscheint im zentralen Bildfeld (Abb. 23) als Voraussetzung für seinen Aufstieg. Die Treue wird in ihrer Apotheose von der heroischen Tugend geleitet und von Genie und Vorsicht begleitet. Klio, die Muse der Geschichtsschreibung, ist der Treue behilflich und verbreitet zugleich Fouquets Ruhm und seine aussichtsreiche Zukunft²⁶⁵ – sein Triumph ist es würdig, für die Nachwelt festgehalten zu werden. Fouquets Rivalen und Feinde verschwinden, von Apoll vertrieben, weit im Hintergrund.

Es steht außer Frage, dass die Szenerie auf Fouquets demonstrierte Treue zu Mazarin und dem Königshaus während der nur wenige Jahre zurückliegenden Fronde anspielt; darüber hinaus wurde sein weiterer Aufstieg antizipiert. Da seine politische Position in den späten 1650er Jahren zunehmend instabiler wurde, musste es besonders relevant erscheinen, bedingungslose Königstreue zu betonen. Die Panegyrik wird von Félibien über zahlreiche Details weiter ausgebaut: So beispielsweise über seine Interpretation der Allegorie des Genies, die nicht mit der Beschreibung bei Cesare Ripa übereinstimmt²⁶⁶ und in der erwähnten Vorzeichnung des Zentralbildes von Le Brun mit einer handschriftlichen Bezeichnung versehen wurde. Die ungewöhnlichen Flammen auf dem Kopf der Figur verlangten nach einer Erklärung, die Félibien in nicht unbedingt naheliegender und in bildimmanent kaum erfassbarer Form lieferte:

»C'est avec grande raison qu'on a représenté ce Genie avec des flammes qui sortent de ses cheveux, telles qu'on en vit autrefois sur la teste du petit Iule pour marque de sa futur Grandeur. Car on ne pouvoit pas mieux figurer le naturel ardent & actif de la Personne dont le Peintre prétend de faire l'Image, ny représenter plus noblement ses belles qualitez, que par cet Element le plus pur de tous, & dont l'inclination naturelle est de s'élever en haut.«²⁶⁷

Félibien nimmt in seinem Text mit der Erwähnung von »petit Iule« auf Ascanius (auch Iulus genannt) Bezug, Sohn von Aeneas und späterer Gründer von Alba Longa, der Mutterstadt Roms. Die Flammenhaare verweisen auf eine Passage in Vergils *Aeneis*: Dort wird beschrieben, dass sich Aeneas' Vater Anchises zunächst weigerte, das brennende Troja zu verlassen, so dass auch Aeneas zurück in den Krieg ziehen will. In diesem dramatischen Moment erscheint ein göttliches Zeichen in Form kleiner Flämmchen auf Ascanius' Kopf und bewegt die Familie zur Flucht.²⁶⁸ Über diese Analogie werden von Félibien die römische Tradition und Fouquets künftiger Ruhm aufgerufen; letzteren

265 Vgl. die Erklärung Scudéry's: »Cette Muse aide à la Fidelité pour l'élever au Ciel, & tient vne trompette pour publier qu'il n'y a rien où la fidelité de Cleonime [d. i. Fouquet] ne puisse atteindre.« M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1117–1118.

266 Vgl. Ripa 1643/44, Bd. I, S. 80–81.

267 Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 36.

268 Vgl. Vergil 2008, 2. Buch, V. 680–691.

interpretiert er damit als quasi schicksalhaftes Ereignis. Darüber hinaus wird der zentrale Aufstiegsgedanke ausgehend von dem Detail der nach oben züngelnden Flammen ausformuliert.

Wiederholt hebt Félibien die Verbindungen unter den einzelnen malerischen Ebenen hervor.²⁶⁹ In einer möglichst genauen Übersetzung des Gemäldes in das Medium des Textes bemüht er Fouquets Devise – an der Decke insgesamt fünf Mal abgebildet – in regelmäßigen Abständen und lässt sie sogar das Schlusswort bilden. Einzelne, scheinbar untergeordnete Dekorelemente werden von Félibien in die übergreifenden Themen der Treue und des Aufstiegs eingeordnet, so im Falle der Vasen und der Adler mit Eichhörnchen auf dem Kopf:

»Car comme parmy les Egyptiens un vase bien fermé estoit le Symbole de la Fidélité: ainsi l'Aigle est la figure d'un genie subtil & penetrant; & il ne faut pas douter que le Peintre l'ayant representé portant cet Escureuil sur sa teste, ne vueille dire par cette peinture toute mystique jusques où ne peut point aller Celuy qui est porté sur un oyseau [...].«²⁷⁰

Auch über die fingierten Tapisserien, deren untergeordnete Bedeutung betont wird,²⁷¹ benennt Félibien das Thema der Treue: Diese seien nur angebracht, »puis que c'est le jour du Triomphe de la Fidelité [...].«²⁷²

Nach dem Zentralbild bilden die Musen, zu deren Füßen sich Attribute ihrer jeweiligen Kunstform häufen, die wichtigste Bedeutungsebene. Gerade im Vergleich zu der in den Himmel entschwindenden Figurengruppe im Zentrum suggerieren sie eine Sinnggebung von Vaux-le-Vicomte als ihrem neuen, dauerhaften Aufenthaltsort. Ihr einstiges Oberhaupt Apoll, in der Darstellungstradition mehrheitlich im Zentrum ihrer Aufmerksamkeit und kompositorischer Mittelpunkt der Musenversammlung, ist zwar im zentralen Bildfeld dargestellt, jedoch weit im Hintergrund und seiner üblichen Rolle gänzlich enthoben. Statt sich in erhöhter Position inmitten der Musen dem Spiel der Musik zu widmen, erscheint er in Vaux-le-Vicomte als Gott in Diensten Fouquets, dessen Gegner er mit Pfeil und Bogen bekämpft. Es braucht nicht viel interpretatorische Phantasie, um daraus zu schließen, dass Fouquet Apoll in dessen Rolle als Musaget und das Schloss den antiken Parnass als Wohnort der Musen abgelöst hat. Die

269 So werden bspw. die vier Musenpaare über die neunte Muse Klio mit dem Zentralbild verbunden. Vgl. Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 36.

270 Ebd., S. 37.

271 »Mais aussi afin que ces Figures là qui sont petites, n'ayent pas de ressemblance aux grandes Figures de la voûte, & que ceux qui ne connoistroient pas d'abord le dessein du Peintre, ne puissent pas le blâmer d'avoir mis dans un mesme lieu, des Figures colorées de deux sortes de grandeur, il a fait le fond de ces Tableaux d'or mat, & non pas d'autre couleur, pour donner à entendre que ces petites Figures ne regardent point son principal sujet, & qu'elles ne servent que pour enrichir cet endroit par la beauté de leurs couleurs.« Ebd., S. 38.

272 Ebd.

2.2 Die Chambre des Muses

Literat*innen im Umkreis Fouquets greifen dieses Bild vielfach auf. So verweist Félibien auf die dauerhafte Präsenz der Musen im Schloss:

»Ces huit Muses n'ont point d'aisles au dos, comme Clio leur sœur qui s'éleve en l'air; parce qu'estant les gardiennes de cette maison, elles y doivent demeurer toujours pour chanter sans cesse les loüanges de Celuy qui leur a donné une si belle retraite.«²⁷³

Madeleine de Scudéry übernimmt in der *Clélie* mit leichter Variation denselben Aspekt.²⁷⁴ Félibiens Erwähnung einer »belle retraite« und mehr noch Scudéry's »glorieux asile«²⁷⁵ evozieren die vorausgegangene schwierige Phase der Fronde, nach der die Künste in einem großzügigen und kunstverständigen Fouquet ihren Erneuerer finden.

Die Wiederauferstehung der Künste im Anschluss an Krisenzeiten mit der Erneuerung des Parnass zu assoziieren, stützt sich auf eine bekannte literarische Tradition: Zu denken ist vor allem an Petrarca's Krönungsrede auf dem Kapitol (1341), in der er in Anknüpfung an Vergil's Beschreibung der steilen und verlassen Pfade des Parnass seine Klage um die verschwundene Bedeutung des antiken Roms versinnbildlichte. In seiner Nachfolge bezog sich auch Giovanni Boccaccio auf den Parnass, den er von Dante und Petrarca als Begründer einer neuen Epoche erklimmen und von jahrhundertaltem Schmutz reinigen ließ. Der Parnass erschien als Sinnbild für das antike Erbe und dessen Wiederbelebung.²⁷⁶ Vaux-le-Vicomte wird in dieser Tradition nicht nur zum Ort der künstlerischen Erneuerung im Anschluss an die Fronde stilisiert, sondern auch der Rekurs auf die Antike fehlt in Félibiens Beschreibung nicht. Im letzten Abschnitt seines fiktiven Briefs erläutert er, dass Le Brun die antiken Künstler dank Fouquets Unterstützung zu übertreffen vermöge.²⁷⁷ Die Musen verschrieben sich mit der Preisung von Fouquets Ruhm einer neuen Aufgabe und widmeten sich der Verschönerung ihrer neuen Heimat mittels der fingierten Tapisserien an den Seiten der Wölbung.²⁷⁸

Auch La Fontaines Passage zu Fouquets Chambre beginnt damit, dass sich der Protagonist Acante wundert, die Musen im Schloss zu finden, ein dem antiken Parnass nicht

273 Ebd., S. 37.

274 »[...] [E]lles [d. s. die Musen] n'ont point d'aisles co[m]me Clio qui aide à conduire la Fidelité dans le Ciel, parce qu'il [d. i. Le Brun] a voulu signifier par là, qu'elles doiuent demeurer eternellement dans le glorieux asile que Cleonime [d. i. Fouquet] leur a donné.« M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1124.

275 Ebd.

276 Vgl. zur Symbolhaftigkeit des Parnass bei Petrarca und Boccaccio Schröter 1977, Bd. I, S. 138–139.

277 Vgl. Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 41.

278 Félibien spricht von den Tapisserien »que les Muses eussent elles mesmes brodez sur une toile d'or, & qu'elles eussent exposez en cette occasion pour decorer cette Chambre.« Ebd., S. 38. Dies wird von Scudéry übernommen: »Le Peintre a mesme supposé qu'elles auoient fait deux Tableaux de broderie, où elles ont representé leur victoire sur les Pierides, & celle qu'elles remporterent sur les Sirenes [...].« M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1124.

2 Selbstdarstellung im Dienste des Aufstiegs: Das Appartement von Nicolas Fouquet

gleichender Ort («bien différent de leur séjour ordinaire»²⁷⁹). So verleiht der Erzähler zunächst seiner Verwirrung über jenen Ortswechsel Ausdruck²⁸⁰ und wird von seinem Begleiter Ariste über die Hinwendung der Musen zu Fouquet aufgeklärt:

»Oronte [d. i. Fouquet] (dit Ariste) occupe leurs esprits.
Tantôt dans les forêts, tantôt sous les lambris,
Elles font résonner sa gloire et son mérite;
[...]
Elles n'ont ni beautez, ni graces, ni merveilles,
Que pour le divertir leur art ne mette au jour,
Et chacune a pour but de lui plaire à son tour.«²⁸¹

Und tatsächlich stellt sich auch bei Acante kurz darauf dasselbe Gefühl ein, das er bislang nur auf dem echten Helikon empfunden hatte,

»[...] une douceur que je ne saurois exprimer: elle étoit telle que celle que j'ai quelquefois ressentie, me voyant au milieu de ces Déesses sous le plus bel ombrage de l'Helicon, favorisé comme à l'envi de toute la Troupe.«²⁸²

La Fontaine webt anschließend den realen Raum in die fiktive Handlung ein. Man habe die Musen in einem der schönsten Räume untergebracht, stellt Acante fest, und Ariste bestätigt ihre verdiente Beherbergung in Fouquets Appartement.²⁸³ Fouquet zeige sich der Wichtigkeit einer Aufnahme der Göttinnen bewusst; diese hätten sich ihrerseits umfassend um seine Gunst bemüht, ganz dem Verhältnis von Künstler und Mäzen entsprechend:

»Après tout elles sont filles de Jupiter; nous ne voudrions, pour quoi que ce fût, qu'elles s'allassent plaindre de nous en plein Consistoire des Dieux. Vous n'avez jamais vû qu'on

279 La Fontaine 1967, S. 164.

280 »Quoi! je vous trouve ici, mes divines Maîtresses! / De vos monts écartez vous cessez d'être hôtesse! / Quel charme ont eu pour vous les lambris que je vois? / Vous aimiez (disoit-on) le silence des bois; / Qui vous a fait quitter cette humeur solitaire? / D'où vient que les Palais commencent à vous plaire? / J'avois beau vous chercher sur les bords d'un ruisseau: / Mais quelle fête cause un luxe si nouveau? / Pourquoi vous vêtez-vous de robes éclatantes? / Muses, qu'avez-vous fait de ces jupes volantes, / Avec quoi dans les bois sans jamais vous lasser / Parmi la Cour de Faune on vous voyoit danser? / Un si grand changement a de quoi me confondre.« Ebd.

281 Ebd., S. 164–165.

282 Ebd., S. 165.

283 »J'étois ravi de les voir si fort en honneur, et tellement considérées chez Oronte [d. i. Fouquet] qu'on les avoit logées dans l'une des plus belles chambres de son Palais. [...] Ariste qui croyoit être obligé de faire les honneurs de la maison, me dit qu'elles méritoient bien cet appartement.« Ebd., S. 165–166.

2.2 Die Chambre des Muses

se soit repenti de l'accueil avec lequel on les a reçues. N'ont-elles pas fait de leur part tout ce qu'elles ont pû pour plaire à Oronte [d. i. Fouquet]?«²⁸⁴

Apolls neue Funktionen in Vaux-le-Vicomte werden von La Fontaine in Fragment IV des *Songe de Vaux* thematisiert.²⁸⁵ Auf Acantes erstaunte Reaktion angesichts Apolls ungewöhnlicher Beschäftigungen²⁸⁶ liefert Lycidas eine präzise Beschreibung von dessen neuer Rolle:

»Comment (repartit Lycidas moitié en colere) y-a-t'il quelque chose dans Vaux, dont Apollon ne doit avoir soin? Sais-tu qu'il a fait résolution de demander à Oronte [d. i. Fouquet] le même emploi qu'il eut autrefois chez Admette?

[...]

Il est las des vains travaux,
Il se rit des beaux ouvrages,
Il veut par monts et par vaux,
Dans nos prez, sur nos rivages,
Garder les moutons de Vaux,
Car on y gagne gros gages;
Aucun labeur n'y manque de guerdon.
Ce ne sont point les murs de Roi Laomédon,
Qui voulut pour néant, si j'ai bonne mémoire,
Bâtir ces murs détruits par un decret fatal:
C'étoit un Roi qui payoit mal.
Il n'est pas le seul en l'Histoire.«²⁸⁷

La Fontaine setzt Oronte, hinter dem sich Fouquet verbirgt, mit dem gerechten König Admetos gleich²⁸⁸ und suggeriert eine großzügige Entlohnung Apolls – dies im Kontrast zu den schlecht zahlenden Königen der Geschichte, womit Fouquet erneut zum wich-

284 Ebd., S. 166.

285 Vgl. ebd., S. 145–152. Mit dem Gesang eines im Garten von Vaux-le-Vicomte sterbenden Schwans widmet sich La Fontaine in diesem Fragment den Absurditäten der Theorie der Seelenwanderung.

286 »[...] [L]e Dieu que vous me donnez pour caution de votre Métempsycose, auroit-il bien pris la peine de visiter un Cigne malade?« Ebd., S. 151.

287 Ebd., S. 151–152.

288 In der Erwähnung der beiden Könige Admetos und Laomedon rekurriert La Fontaine auf zwei Ereignisse aus dem Apoll-Mythos: Für den thessalischen König Admetos musste Apoll die Viehherden hüten, nachdem er nach der Tötung der Kyklopen für ein Jahr aus dem Olymp verbannt worden war. Admetos zeigte sich als sanfter und gerechter König, dem Apoll freundschaftlich verbunden blieb. Ganz anders gestaltete sich die Begegnung mit Laomedon, der Apoll, gemeinsam mit Poseidon, die Mauern von Troja hatte bauen lassen, ihnen jedoch anschließend die Entlohnung verweigerte. Vgl. Rose/Berve-Glauning 2012, S. 66, 133–134.

tigsten Mäzen seiner Epoche überhöht wird. Apoll stellt sich ausschließlich in Fouquets Dienste, wird zur Inspirationsquelle der in Vaux-le-Vicomte arbeitenden Künstler und übernimmt sogar profane Aufgaben:²⁸⁹

»Enfin Apollon a juré de ne plus faire de vers que quand Oronte et Sylvie [d. s. Fouquet und Marie-Madeleine de Castille] le souhaiteront. Il gouvernera leurs troupeaux; il sera Contrôleur de leurs bâtimens; il conduira la main de nos Peintres, de nos Statuaires, de nos Sculpteurs; il t'inspirera toi-même, si tu écris pour plaire au Héros ou à l'Héroïne, et non autrement.«²⁹⁰

Als Musaget hat Apoll hingegen auch im *Songe de Vaux* seine Bedeutung eingebüßt.²⁹¹ Beispiele aus anderen Werken von La Fontaine, Paul Pellisson und Pierre Corneille sowie aus Fouquet zugeeigneten Widmungen zeigen, dass das Bild von Vaux-le-Vicomte als neuem Parnass zu einer wiederkehrenden literarischen Formel geworden war.²⁹² Die Vorläufer einer solchen Inszenierung waren denkbar wirkmächtig: In Frankreich ist insbesondere an die Darstellung von Franz I. als Musenführer in seinen späteren Regierungsjahren zu denken, die auch die Idee von Fontainebleau als Musenhof mit einschloss.²⁹³

Die untergeordneten Szenen der Wölbung setzen in der *Chambre des Muses* die Panegyrik auf Fouquet fort, sowohl über die Allegorien von Ruhm und Ehre in Form der Grisaille-Medaillons als auch über die fingierten Tapisserien. Letztere zeigen zwei triumphale Episoden der Musen, zum einen ihren Gesangswettstreit mit den Pieriden, die nach ihrer Niederlage in Elstern verwandelt werden,²⁹⁴ zum anderen den Wettstreit mit den Sirenen, denen die siegreichen Musen die Federn ausrissen und teils als Kopfschmuck trugen.²⁹⁵ Auch die Adler in den Ecken, die Fouquets Devise im Schnabel, das Wappentier emportragen, deutet Félibien als Sinnbilder von Genialität, Agilität und Scharfsichtigkeit und folglich Bedingung für den Aufstieg seines

289 Die Vermenschlichung Apolls erfolgt bereits einige Abschnitte zuvor, wo Lycidas ihn mit »Docteur / En Médecine« betitulierte und ihn mit »Monsieur« anspricht. Vgl. La Fontaine 1967, S. 148. Siehe auch Titcomb in La Fontaine 1967, S. 140.

290 La Fontaine 1967, S. 152.

291 Zum Rollentausch Apolls mit Fouquet sowie zu Vaux-le-Vicomte als neuem Parnass siehe auch Donné 1996, S. 122–129.

292 So schreibt bspw. La Fontaine in einer Madame Fouquet gewidmeten Ballade: »Je viens de [Vaux], sachant bien que tous / Les Muses font en ce lieu résidence [...].« La Fontaine, *Oeuvres complètes* 1991, S. 497. In einem ebenfalls Madame Fouquet gewidmeten *Dizain* lässt er Klio sprechen und in einer dem Surintendant gewidmeten *Épître* wird Vaux-le-Vicomte als Aufenthaltsort der Musen und zugleich zu einem Ort der Erholung fernab der Staatsgeschäfte stilisiert. Vgl. ebd., S. 550, 504–505. Siehe auch die zahlreichen Bezüge zum Parnass bzw. den Musen in den Widmungsversen zu *Œdipe* von Pierre Corneille in Corneille (1659), *Vers presentez a Monseigneur le Prucvrevr General Fovcquet, Svr-Intendant des Finances*, n. p.

293 Vgl. Tauber 2009b, S. 302–303.

294 Vgl. Ovid 2017, Buch V, V. 294–678 (S. 260–285).

295 Vgl. Pausanias 1820/21, Buch IX (Béotie), Kapitel XXXIV, 3.

Auftraggebers.²⁹⁶ Grundsätzlich ist auch denkbar, den Adler als König der Lüfte und traditionelles Herrschaftssymbol mit dem König gleichzusetzen, der dann zur tragenden Kraft von Fouquets Aufstieg würde. Ist eine solche Interpretation zwar naheliegend, suggeriert die Darstellung indes einen Adler in Diensten Fouquets, was keine dem König angemessene Rolle wäre. Die Adler mit Eichhörnchen und Devise werden 1667 auch von Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg hervorgehoben, der hierzu folgendes wiedergibt: »[...] [F]erner war an allen ecken der decke ein adler gemahlet auf welchen ein eichhorgen (So FOUQVET in sei-nem Wappen hatt) sitzet mit dieser uberschrift QUO NON ASCENDET, darbey wurde REFERIRET, daß als Es der König einmahl gelesen hatte Er darauf gesaget a PIGNEROLE [...].«²⁹⁷ Die Brisanz insbesondere der mehrfach abgebildeten Devise wurde von den Zeitgenoss*innen offenbar als solche wahrgenommen und – sicherlich auch mit Blick auf eine unterhaltsame Präsentation für den Besucher – der Bogen zu Fouquets spektakulärem Sturz geschlagen.²⁹⁸

Auf der untersten Bedeutungsebene situieren sich schließlich die fingierten Steinreliefs mit Allegorien der vier Dichtungsarten, deren Darstellungen den Vorgaben Cesare Ripas folgen.²⁹⁹ Le Brun wählte ein vereinfachtes Schema von ruhender Figur mit Putto und fügte erklärend einen Vers aus Jean Baudouins französischer Ripa-Ausgabe hinzu. Die Verse werden auch von Félibien wörtlich wiedergegeben, der die Nebenszenen erstaunlich ausführlich berücksichtigt und Bezüge zu den sie rahmenden Musenpaaren herstellt.³⁰⁰ Durch die Dichtungsarten wird insbesondere Fouquets literarisches Mäzenatentum betont, das er mit besonderem Engagement betrieb. Die Dichtungsarten finden sich in zeitgenössischen Innenausstattungen selten; Le Brun wiederholte das Thema zeitgleich zu Vaux-le-Vicomte in einem Cabinet im Hôtel de La Bazinière (um 1658, verloren), wo Allegorien der Dichtungsarten und der Erdteile einen Aufstieg der Pandora in den Olymp rahmten.³⁰¹

Zu der inhaltlich vielschichtigen Decke scheint die Gestaltung des Alkovens (Abb. 28) in keiner signifikanten Beziehung zu stehen. Diana als Mondgöttin auf ihrem von Rehen gezogenen Wagen entspricht einer für Alkoven typischen Ikonographie von Nacht und

296 Vgl. Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 37: »[...] [A]insi l'Aigle est la figure d'un genie subtil & penetrant; & il ne faut pas douter que le Peintre l'ayant representé portant cet Escureüil sur sa teste, ne vueille dire par cette peinture toute mystique jusques où ne peut point aller Celuy qui est porté sur un oyseau, qui par l'agilité de ses aisles, & par la force de ses yeux surpasse tous les autres oyseaux.«

297 Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg 2019, Bd. I, S. 57–58.

298 Fouquet war in Pignerol inhaftiert. Mit dem Ludwig XIV. in den Mund gelegten Ausspruch wurde in der Chambre des Muses Fouquets Verhaftung somit als Folge seiner über die Maßen selbstbewussten Repräsentation dargestellt.

299 Vgl. Ripa 1643/44, Bd. II, S. 77–79.

300 Die Kombinationen der Musenpaare mit einer Dichtungsart seien nicht zufällig gewählt, sondern basierten auf den Analogien zwischen den Kunstformen. Félibien verweist zudem auf Le Bruns male- rische Bemühungen, jene Bezüge augenfällig zu machen, bspw. im Falle der Musen Terpsichore und Euterpe um das *poème bucolique*: »Et parce que ces Figures accompagnent ce Poème Pastoral, le Peintre a representé celle que jouë de la flute avec un air un peu rustique.« Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 37.

301 Vgl. Mérot 1990, S. 168; Schulten 1999, S. 402.

Ruhe in Bezug auf das dort üblicherweise platzierte Bett. Eine ähnliche Ikonographie weist beispielsweise der Alkoven der *Chambre* im *Hôtel de l' Arsenal* auf, wo eine Allegorie des Schlafs von Rundbildern mit *Diana* und einer Allegorie der *Stille* flankiert wird. Zwar von intimerer Raumwirkung, doch mit einer motivisch ähnlichen Gestaltung ausgestattet, erweist sich auch das *Cabinet* in der zweiten Etage des *Hôtel de Lauzun*, dessen Decke *Diana* auf ihrem Wagen vor einem großen Mond zeigt, während der Alkoven von einer schlafenden Figur mit rahmenden Monogrammen bestimmt wird (Abb. 35).³⁰² Auch in der *Chambre des Muses* ist das zentrale Bildfeld des Alkovens mit von Putten gehaltenen Monogrammen Fouquets und musischen Gegenständen gerahmt, jedoch offensichtlich nicht von Le Bruns Hand und nicht eindeutig datierbar.

Mit einer Musenversammlung wurde für Fouquets *Chambre* ein Thema gewählt, das um die Mitte des 17. Jahrhunderts auf eine lange und variantenreiche Darstellungstradition bauen konnte. Nicht selten bewegte es sich in seiner Beliebtheit nahe der Beliebigkeit, garantierte jedoch einen überaus hohen Wiedererkennungswert und unmittelbare Erfassung seitens der Rezipient*innen. Fast inflationären Ausmaßes sind insbesondere seit dem 16. Jahrhundert Darstellungen der Musen auf Tafelbildern, in ephemeren Festdekorationen und Innenausstattungen, ohne dass sich ein klarer ikonographischer Kanon des Themas ausbildete. Aus den zahlreichen Varianten des Mythos in der antiken und mittelalterlichen Literatur hatten sich die Musen als Töchter des *Jupiter* und der *Mnemosyne* etabliert, doch weder Anzahl noch genaue Bedeutung der Einzelnen waren bis zum 17. Jahrhundert verbindlich definiert. Mehrheitlich orientierte man sich an der zuerst von *Hesiod* festgelegte Neunzahl und seinen Namensgebungen der Musen und versammelte sie um *Apoll* auf dem *Parnass*, doch erfuhr das Motiv im Einzelnen zahlreiche differierende Ausdeutungen. Auch *Ripas Iconologia* muss als ein Versuch verstanden werden, die Musenikonographie zu kanonisieren.³⁰³ Die fehlende ikonographische Verbindlichkeit der Musen brachte die Möglichkeit mit sich, sie mit vielfältigen Bedeutungen aufzuladen, was sicherlich zu ihrer Beliebtheit in Innenausstattungen des 17. Jahrhunderts beigetragen hat.

Offenbar sah sich gerade der neue Adel ermutigt, auf die Musen zuzugreifen, während das französische Königshaus das Thema nur unwesentlich besetzte. So finden sich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts nur drei Beispiele von Musendarstellungen in königlichen Residenzen. Im Jahr 1624 gingen mehrere Gemälde von *Giovanni Baglione* als Geschenk des *Duc von Mantua* *Gustave Priandi* an *Maria de' Medici* und wurden im *Palais du Luxembourg* im *Cabinet* der Königin in der ersten Etage angebracht. Ihr

302 *Diana* auf ihrem Wagen steht im *Hôtel de Lauzun* im Kontext der Geschichte um *Endymion*. Die schlafende Figur im Alkoven hat eine auffallende Ähnlichkeit mit jener im *Cabinet des jeux*. Vgl. S. 285, Abb. 35 in der vorliegenden Arbeit.

303 Vgl. *Schneider* 2011, S. 70. Zu den Musen in französischen Innenräumen im 17. Jahrhundert siehe überblickend *Mérot* 1990, S. 141–148; *Schneider* 2011, S. 77–85.

2.2 Die Chambre des Muses

künstlerischer Einfluss scheint jedoch begrenzt gewesen zu sein.³⁰⁴ Aufgegriffen wurde das Thema auch im Appartement d'hiver von Anna von Österreich im Südflügel des Palais du Louvre, wo Eustache Le Sueur im Cabinet des Bains das Deckengemälde schuf.³⁰⁵ Das Zentrum wurde von zwei oktogonalen Bildern in Blau auf Goldgrund mit Jupiter und Juno sowie den Musen, Minerva und Merkur bestimmt. Die Ikonographie bleibt ungenau; grundsätzlich ist eine Gleichsetzung der Regentin mit Minerva zu vermuten.³⁰⁶ Ebenfalls für Anna von Österreich entstand das dritte Beispiel in königlichen Kreisen: Michel Dorigny wird eine Decke mit Apoll und den Musen in der Salle des Gardes im Appartement der Königin im Pavillon de la Reine des Schlosses von Vincennes zugeschrieben.³⁰⁷

Während in den königlichen Residenzen die Musenikonographie in tendenziell untergeordneten Räumen präsent ist, wählten die Aufsteiger das Thema für die repräsentativsten Räume ihrer Appartements. So fand sich eine auf den Parnass oder die Musen zentrierte Ikonographie im Pariser Hôtel Amelot de Bisseuil in einer Grande Salle und in den Hôtels Lambert, de La Rivière und Arsenal in der Chambre; im Palais Cardinal, dem Palais Mazarin und im Hôtel Séguier schmückten Parnass-Darstellungen die repräsentativen Galerien. In den Schlössern Wideville, Meudon und Saint-Cloud sind die Musen Teil der Gartenarchitekturen und künstlichen Grotten. Die Deutungsoffenheit des Themas, so ist zu vermuten, erwies sich für eine Inanspruchnahme seitens der Aufsteiger als besonders geeignet, ergab sich daraus schließlich die Möglichkeit einer personalisierten Instrumentalisierung, ohne dass man sich der Gefahr einer Überschreitung des Decorum aussetzte. Zugleich erfüllten die Musen rein dekorative Anforderungen der *plaisirs* und ließen sich diversen Kontexten anpassen. Nicht zuletzt führten sie einen hohen künstlerischen Anspruch vor Augen, mit bedeutenden und wirkmächtigen Vorläufern wie dem Studiolo der Isabella d'Este von Andrea Mantegna³⁰⁸ oder der Stanza della Segnatura im Vatikan von Raffael.³⁰⁹

304 Vgl. Baudouin-Matuszek 1991, S. 211. Eine unbestreitbare Nähe lässt sich zwischen den Darstellungen der Muse Terpsichore von Le Brun in Vaux-le-Vicomte und jener von Baglione (1620–1621) erkennen. Beide Figuren sind in Rückenansicht mit leichter seitlicher Kopfwendung und auf ihrem Instrument spielend gezeigt. Eine Kenntnis Le Bruns der Musen Bagliones erscheint folglich wahrscheinlich. Das Gemälde von Baglione befindet sich heute im Musée des Beaux-Arts in Arras, INV D.938.8, <https://agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/00310077> [13.8.2021].

305 Zwei Vorzeichnungen zu dem verlorenen Deckengemälde haben sich erhalten. Vgl. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 30823, recto, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020208657>; INV 30660, recto, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020208467>.

306 Vgl. Mérot 1987, S. 306–307; Milovanovic 2005, S. 23.

307 Auch hier ist die inhaltliche Interpretation aufgrund der wenigen Quellen nicht eindeutig. Vgl. Schulten 1999, S. 480.

308 Andrea Mantegnas Gemälde für das Studiolo der Isabelle d'Este (um 1497) ging 1627 in die Sammlungen Richelieus und anschließend in jene Ludwigs XIV. über und befindet sich heute unter dem Titel *Mars et Vénus dit Le Parnasse* im Musée du Louvre, Département des Peintures, INV 370, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010059312>. Die staatspolitische Aufladung des Bildes wurde vielfach beschrieben. Vgl. Schneider 2011, S. 76.

309 Raffaels Darstellung (1510–1511) befand sich in einem Raum der Stanzen, der als Tagungsort des päpstlichen Gerichtshofs diente. Dessen komplexe Ausstattung zielte auf die Präsentation einer universalen

Inhaltliche Deutungen zeigen speziell in Kreisen der neuen Eliten keine Parallelen oder übergreifenden politischen Vereinnahmungen. Ohne Zweifel war den Musen grundsätzlich der Verweis auf die Kunstkennerschaft des Auftraggebers inhärent, doch führt gerade die oft vage bleibende Ikonographie vor Augen, dass zahlreiche Bildprogramme im 17. Jahrhundert in erster Linie auf eine räumliche Angemessenheit, verbunden mit Zerstreung und Unterhaltung zielten. Politisch-personalisierte Aussagen oder präzise interpretatorische Auslegungen waren nicht zwangsläufig intendiert.³¹⁰ Im Falle der Musen lassen sich die mit ihrer Deutung verbundenen Schwierigkeiten schon an den diversen heutigen Interpretationsversuchen der Forschung erkennen. Francesco Romanellis Parnass-Szene in der Galerie des Palais Mazarin,³¹¹ die Musen in der Chambre der Madame Lambert im Hôtel Lambert³¹² oder die Parnass-Darstellung in einer Chambre des Hôtel Arsenal³¹³ bieten ein interpretatorisches Spektrum, das von gefälligen Evokationen eines *locus amoenus* bis hin zu komplexen politisch-philosophischen Deutungsaufladungen reicht.

Im Zusammenhang mit den Musen in Vaux-le-Vicomte ist ein näherer Blick auf das Deckengemälde der Chambre im Hôtel de La Rivière aufschlussreich. Neben den bereits thematisierten formalen Analogien bietet es auch ein anschauliches Beispiel dafür, wie ein Thema im Kontext von Aufstiegsstrategien gewählt wurde. Im Vertrag zwischen Louis Barbier, Sieur de La Rivière, und Charles Le Brun wurden im Dezember 1652 für die Gewölbeecken »huict figures de colory représentans quelques vertus accompagnées de petitiz amours, scavoir deux figures à chaque angle du platfondz«³¹⁴ beschrieben, somit die Ikonographie zunächst nicht präzise festgelegt. Die Tugendallegorien führte Le Brun unter Auslassung von Polymnia als acht Musen aus³¹⁵ und kombinierte sie mit Episoden aus dem Mythos um Psyche. Ähnlich zu Vaux-le-Vicomte

Weltsicht und einer allumfassenden, staatspolitisch gedachten Harmonie. Ein Stich von Marcantonio Raimondi (1517–1520) mit einigen signifikanten Veränderungen an der Figur Apolls war Le Brun nachweislich bekannt, wie Einflüsse in seinen späteren Arbeiten in Versailles zeigen. Vgl. Schneider 2011, S. 74–77.

310 Vgl. Cojannot-Le Blanc 2014, S. 95–96.

311 Die Galerieausstattung wurde u. a. als Manifest neuplatonischer Denkmodelle sowie als Ort kunsttheoretischer Reflexion begriffen. Vgl. näher Oy-Marra 1994; Milovanovic 2002, S. 284.

312 Im Hôtel Lambert wurden die Musen als tugendhafte Begleiterinnen der neuvermählten Hausherrin interpretiert und darüberhinaus ein komplexes kosmologisches Programm vermutet. Vgl. Henderson 1974.

313 Im Hôtel Arsenal evoziert die Parnass-Darstellung einen *locus amoenus*, der durch die militärischen Leistungen des Hausherrn geschaffen und zum angemessenen Ort für seine gewinnbringende Heirat wurde. Vgl. Schulten 1999, S. 330.

314 Zit. nach Wilhelm 1963, S. 3.

315 Folgende Musenpaare lassen sich bestimmen: Euterpe und Uranie, Melpomene und Terpsichore, Kalliope und Thalia, Erato und Klio. Die Neunzahl der Musenversammlung stellte den Künstler grundsätzlich vor das Problem von deren Verteilung im Deckengemälde, was in Vaux-le-Vicomte mit der Platzierung von Klio im Zentralbild gelöst wurde.

gibt das zentrale Bildfeld mit einer Apotheose der Psyche das raumbestimmende Thema vor, in der Wölbung ergänzt durch formal untergeordnete figürliche Darstellungen in fingierten Flachreliefs.³¹⁶ Nivelon benennt das raumbestimmende Thema mit der Macht der Liebe, dem er auch die dekorativen Motive der Vasen und Sphinx zuordnet.³¹⁷ Den Bezug zwischen dem Psyche-Mythos und den Musen erklärt Nivelon mit der Funktion der Musen »pour le divertissement des divinités, après le festin des noces de Cupidon.«³¹⁸ Ähnlich zu Vaux-le-Vicomte stehen die Musen in einem festlichen Kontext und deuten den Raum zu einem Ort der Götterversammlung um. Für die zentrale Thematik sind sie indes mehr Beiwerk als Bedeutungsträgerinnen und illustrieren eine christlich-allegorische Auslegung des Psyche-Themas, die der Abbé de La Rivière offenbar für seine Ambitionen und Aufstiegspläne zu instrumentalisieren gedachte.

Der Mythos der Psyche, generell in der bildenden Kunst sehr beliebt,³¹⁹ wurde mehrheitlich mit Heirat, Ehe oder Liebschaften des Auftraggebers in Verbindung gesetzt, was für den Kirchenmann Rivière selbstredend ausgeschlossen war. Jedoch war auch eine christliche Auslegung den Quellenkommentaren nicht fremd: Psyches verbotener Blick auf Amor wurde mit dem Sündenfall gleichgesetzt und ihre Reue und Rache an den sie zuvor drängenden Schwestern als Weg zu Gott und Reinigung der Seele verstanden. Psyche unterliegt der Versuchung, wird jedoch durch zahlreiche Prüfungen geläutert und erreicht ewige Glückseligkeit.³²⁰ Eine solche Interpretation von Psyches Irrfahrt als ein Bild für den Weg zu Gott sollte vermutlich im Hôtel de La Rivière evoziert werden. Innerhalb dieser christlichen Ausdeutung spielte der Moment der Apotheose indes eine untergeordnete Rolle und wurde offenbar mit Blick auf eine Antizipierung des sozialen Aufstiegs des Abbé gewählt.³²¹

Von seinen Zeitgenoss*innen wurde de La Rivière mit pejorativ gefärbten Stellungnahmen zu einem neureichen Aufsteiger bedacht; vielfach betonte man, dass er ein

316 Die vier gewählten Episoden folgen auf Psyches Versuch, sich im Fluss zu ertränken: 1. Psyche wird von Pan getröstet, 2. Psyche bittet Ceres um Hilfe gegen Venus' Rache, 3. Psyche fleht Juno um Hilfe an, 4. in ihrer ersten Prüfung durch Venus ordnet Psyche eine Fülle verschiedener Körner. Vgl. Wilhelm 1963, S. 6; Schulten 1999, S. 345; B. Gady zu Cat. 66 in Ausst. Kat. Paris 2016, S. 182.

317 Zum Beispiel seien die Sphinx eingefügt »pour signifier par sa figure le secret, difficile à pénétrer, de ces mystères [de la puissance et force de l'amour] [...]« Nivelon 2004, S. 160.

318 Ebd.

319 Verbreitung fand die Geschichte insbesondere seit der im 14. Jahrhundert erfolgten Wiederentdeckung der textlichen Grundlage von Apuleius' vermutlich um 170 entstandenen *Metamorphosen*, auch bekannt als *Der goldene Esel*, die zahlreiche Auflagen, Übersetzungen und kommentierte Nacherzählungen erfuhr. Vgl. Weiland-Pollerberg 2004, S. 15–20; zur Verwendung des Themas in der französischen Kunst siehe ausführlich Regnier-Bonnissent 1996.

320 Vgl. Weiland-Pollerberg 2004, S. 15–18.

321 Im Zentralbild ist Psyche zudem als einzige Figur nicht mit den der Deckenperspektive entsprechenden, geometrisch korrekten Verkürzungen dargestellt, sondern erscheint in einer parallelen Ansicht. Dies zielte, so vermutet Gady, auf die Präsentation einer »Âme magnifiée et incorruptible: contrairement aux apparences, la réception dans l'Olympe d'une jeune femme aux charmes manifestes était donc parfaitement convenable pour la chambre d'un abbé.« B. Gady zu Cat. 66 in Ausst. Kat. Paris 2016, S. 182.

ehrzeiger und verschwenderischer Emporkömmling sei.³²² Der aus einfachen Verhältnissen stammende Abbé de La Rivière hatte sich nach einem rapiden Aufstieg im Umfeld von Gaston d'Orléans etabliert³²³ und verfolgte über Jahre – intensiv, doch erfolglos – einen Kardinalsposten.³²⁴ Der Erwerb des Hôtels an der Place Royale (der heutigen Place des Vosges) im März 1652 und die dort in schneller Abfolge ausgeführten Umbau- und Ausstattungsarbeiten sind zweifelsohne in direktem Zusammenhang mit seinen Ambitionen zu sehen. Mit der christlichen Auslegung des Psyche-Mythos demonstrierte er seine Eignung für die angestrebte Kardinalswürde: So zeigen die Nebenszenen vorrangig die Prüfungen der Psyche auf Erden und ihre Bittstellung bei verschiedenen Göttern – der Weg der Läuterung steht im Mittelpunkt, während die sonst populären Episoden um ihre Liebe zu Amor keine Verwendung fanden. Die Apotheose antizipierte den Triumph des Auftraggebers, während sich die Musen, wie auch in Vaux-le-Vicomte, als leicht adaptierbare Ausschmückung der zentralen Deckenaussage eigneten³²⁵ und zusätzlich als Verweis auf die mäzenatischen Erfolge des Auftraggebers fungieren konnten.

2.2.2 Die Möblierung der Chambre

Die mobile Ausstattung der Chambre des Muses war im Verhältnis zur Antichambre d'Hercule deutlich gesteigert. Mit einem Gesamtwert der inventarisierten Objekte von 15.842 livres, 20 sols übertraf sie jenen der Antichambre mindestens um fast das Vierfache, womöglich mehr.³²⁶ Das Récolement von 1665 nimmt ohne Abweichungen die 1661 inventarisierten Objekte auf und nennt im Einzelnen einen persischen Teppich für 800 livres und zwanzig *fauteuils* mit einem Bezug aus chinesischem *peluche* für 200 livres. Geringere Werte erreichen ein Tisch mit *tapis de table* für 18 livres, ein weiterer Tisch mit grünem *tapis de table* für 4 livres sowie zwei rot lackierte *guéridons* und

322 So schreibt bspw. Mazarin: »Il a cent cinquante mille livres de rentes; il a deux millions d'argent comptant, [et demande] l'archevêché de Reims, qui est la plus belle dignité et la première qui soit en France, tenu par de grands princes et cardinaux; c'est le premier duché. [...] Il est admirable que, dans le même temps qu'il en fait instance, il exagère qu'il n'est ni intéressé ni ambitieux.« Carnets de Mazarin, XIII, S. 4, zit. nach Chérueil 1855, Bd. II, S. 13.

323 Vgl. zum Werdegang des Abbé de La Rivière Dérens 1996, S. 341; B. Gady zu Cat. 66 in Ausst. Kat. Paris 2016, S. 182.

324 So bezeugt Mazarin: »Il est persuadé que tout doit être sacrifié pour son cardinalat«, Carnets de Mazarin, XIII, S. 3, zit. nach Chérueil 1855, Bd. II, S. 13.

325 Die Motivwahl liegt auch insofern nahe, als in der französischen Edition von Apuleius' *Metamorphosen* von 1648 (Nicolas und Jean de La Coste) die Gesänge der Musen zwei Mal erwähnt werden. Vgl. B. Gady zu Cat. 66 in Ausst. Kat. Paris 2016, S. 185, Anm. 2.

326 Der Gesamtbetrag des Mobiliars in der Antichambre ließ sich nicht zweifelsfrei ermitteln, erreichte jedoch mindestens 3.232 livres und höchstens 4.030 livres (siehe näher S. 235 in der vorliegenden Arbeit).

2.2 Die Chambre des Muses

ein Kaminschirm für zusammen 10 livres. Das Eisengitter im Kamin wird auf 20 sols; zwei *guéridons* aus Nussbaum werden auf 10 livres geschätzt.³²⁷ Hohe Werte werden für Spiegel und Lüster angegeben. Ein großer Spiegel mit einer Bordüre aus ziseliertem Silber erreicht im Récolement 1.500 livres; zwei weitere ovale und ebenfalls mit Silber verzierte Spiegel werden auf jeweils 150 livres geschätzt.³²⁸ Anhand der Lüster wird die Wertsteigerung am einzelnen Objekt besonders deutlich: Vier Kristalllüster werden auf 250 livres pro Stück geschätzt,³²⁹ während sich in der Antichambre nur zwei Lüster für je 200 livres befanden. In der Chambre des Muses hing zudem die wertvollste Tapisserieserie aus Fouquets Besitz, eine achteilige Serie *haute lisse* aus der englischen Mortlake-Manufaktur, durchwebt mit Silber- und Goldfäden, mit einer Geschichte von Venus und Vulkan,³³⁰ die von grünen Vorhängen geschützt wurde. Im Récolement von 1665 werden für die Tapissereien hohe 12.000 livres angegeben; der König erwirbt sie für 11.789 livres.³³¹ Die Maße werden benannt mit »trois aulnes et demye de hault sur trente sept aulnes de cours«,³³² also etwa 4,16 m hoch und 43,97 m lang.

Die beschriebene Möblierung muss als unvollständig eingestuft werden, insbesondere aufgrund des fehlenden Bettes, das üblicherweise mit seinen zugehörigen Sitzmöbeln das luxuriöse Herzstück einer Chambre bildete. Vermutlich verhinderten die noch unvollendeten Arbeiten am Alkoven seine ständige Aufstellung. Einige überaus wertvolle Betten wurden im Gardemeuble aufbewahrt, von denen indes keines eindeutig der Chambre zugeordnet werden kann.³³³ Auch die Abwesenheit unterschiedlicher Sitzmöbel, über die sich die sozialen Hierarchien abbilden ließen, entspricht nicht der üblichen Ausstattung eines Empfangsraums.³³⁴ Ohne das Bett wird eine Einschätzung der mobilen Ausstattung von Fouquets Chambre im zeitgenössischen Vergleich erschwert und verliert der Gesamtwert der mobilen Objekte an Aussagekraft, da das Bett mit zugehöriger Sitzgarnitur üblicherweise den wertvollsten Teil des Mobiliars bildete.

327 Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 134v–135r; Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 42v–43r.

328 Vgl. Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 26v–27r. Die Maße der Spiegelgläser bewegen sich zwischen 30 und 35 Zoll.

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

330 Fünf der acht Tapissereien haben sich erhalten. Vgl. Paris, Mobilier national, GMTT-36-001–005, <https://collection.mobiliernational.culture.gouv.fr/objet/GMTT-36-001> [13.8.2021], <https://collection.mobiliernational.culture.gouv.fr/objet/GMTT-36-002> [13.8.2021], <https://collection.mobiliernational.culture.gouv.fr/objet/GMTT-36-003> [13.8.2021], <https://collection.mobiliernational.culture.gouv.fr/objet/GMTT-36-004> [13.8.2021], <https://collection.mobiliernational.culture.gouv.fr/objet/GMTT-36-005> [13.8.2021].

331 Vgl. État des meubles 1665, Arch. nat., O¹ 3282 B, in: Bonnaffé 1882, S. 98. In der Liste der für den König erworbenen Objekte in den *Mélanges Colbert* werden leicht abweichend 11.819 livres angegeben. Vgl. Bibl. nat., Mél. Colbert, 280, 1668, fol. 305r.

332 Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 42v.

333 Vgl. zu den Betten in Vaux-le-Vicomte näher S. 405–408 in der vorliegenden Arbeit.

334 Vgl. zu den über Sitzmöbel vermittelten Hierarchien Courtin 2011a, S. 58.

Dennoch zeigt sich in der *Chambre des Muses* eine raumtypische Wertakkumulation, die sich auch in den Pariser *Hôtels particuliers* beobachten lässt. Ein Beispiel liefert die *Grande chambre* im *Hôtel* von Louis Hesselin, wo die Ausstattung auf insgesamt 9.395 livres geschätzt wurde,³³⁵ was im Verhältnis zu Vaux-le-Vicomte insofern beachtlich ist, als Hesselin Fouquet in finanzieller Prosperität und politischem Einfluss weit unterlegen war. Die wertvollsten Gegenstände aus Hesselins Besitz, etwa 10 Prozent des Werts aller in seinem *Hôtel particulier* sich befindenden Objekte, wurden in der *Chambre* versammelt.³³⁶ Eine der *Chambre des Muses* ähnliche Wertschätzung zeigt sich im *Hôtel Lambert* in der *Grande chambre* des im Erdgeschoss zum Garten gelegenen Appartements, dessen Objekte auf insgesamt 15.984 livres geschätzt wurden.³³⁷ Allein 9.000 livres entfielen auf das Bett mit den zugehörigen Sitzmöbeln, das entsprach über der Hälfte des Gesamtwerts. Auch für Fouquets *Chambre* kann folglich von mindestens einer Verdopplung des Wertes der »endgültigen« Möblierung mit Bett ausgegangen werden.

In der genannten *Grande chambre* im *Hôtel Lambert* fällt darüber hinaus eine inventarisierte Tapisserieserie auf, bei der es sich um eine Variation der Vulkan-Serie handelte, die auch in Fouquets *Chambre* hing. Die in der Zeit sehr renommierten Tapisserien aus Mortlake gingen auf eine Mitte des 16. Jahrhunderts entstandene flämische Serie zurück, die im 17. Jahrhundert um weitere Szenen erweitert wurde, so dass sich eine Variation von insgesamt etwa fünfzehn Darstellungen ergab.³³⁸ Motive und Bordüren wurden den Geschmacksvorgaben und räumlichen Kontexten angepasst.³³⁹ Versionen der Serie besaßen neben Lambert de Thorigny auch der Abbé de La Rivière sowie Kardinal Jules Mazarin, mit großen Diskrepanzen bezüglich der Schätzwerte. Während die neunteilige Serie im Besitz von La Rivière³⁴⁰ auf die hohe Summe von 30.000 livres geschätzt wurde, kamen die sieben Bildteppiche Lamberts auf 5.000 livres, was ohne Zweifel auch mit ihren deutlich geringeren Maßen zu erklären

335 Vgl. Nachlassinventar von Louis Hesselin 1662, Arch. nat., Min. centr., XX, 310, Transkription von Nicolas Courtin, S. 306.

336 Vgl. Courtin 2011a, S. 79–80.

337 Vgl. Nachlassinventar von Nicolas Lambert de Thorigny 1692, Arch. nat., Min. centr., XII, 217, Transkription von Nicolas Courtin, S. 352.

338 Vgl. Siple 1939, S. 168. Die originale Serie, nach der in England mindestens 50 Kopien und Variationen entstanden, hängt seit 1895 in Biltmore House, Biltmore, USA. Ihr Auftraggeber und ihre künstlerische Autorschaft wurden viel diskutiert; naheliegend ist ein italienisch beeinflusster flämischer Künstler und eine Übereinstimmung mit einer 1547 erwähnten Serie im Besitz von Heinrich VIII. von England. Die erste Serie in Mortlake wurde 1620–1622 produziert. Vgl. Siple 1938, S. 212–217.

339 Vgl. Siple 1939, S. 268, für eine Auflistung der einzelnen in Mortlake entstandenen Serien S. 274–278.

340 Es handelte sich um eine in Mortlake gewebte Serie aus dem Atelier von Philippe de Maechts, entstanden um 1622/23 nach den Kartons von Henri Lerambert (um 1600). Aufbewahrt wurden die Bildteppiche im *Gardemeuble*, so dass keine Aussage zu ihrer Hängung getroffen werden kann. Vgl. Nachlassinventar von Louis de La Rivière 1670, Arch. nat., Min. centr., CV, 835, Transkription von Nicolas Courtin, S. 398.

ist.³⁴¹ Mazarins neunteilige Version bleibt im Inventar von 1653 ungeschätzt und befand sich 1661 nicht mehr in seinem Besitz.³⁴² Verglichen mit Lambert de Thorignys Tapissereien bewegte sich Fouquet mit 12.000 livres auf einem deutlich höheren Niveau, was indes durch die mehr als zweieinhalbmal so teure Serie von Louis de La Rivière relativiert wird. Auch bleibt zu unterstreichen, dass es sich bei Fouquets Serie um die mit Abstand wertvollsten Tapissereien im Schloss handelte. Die Mortlake-Serie vermag somit zwei bereits festgestellte Aspekte zu untermauern: Zum einen deutet sich Fouquets zweitrangiger Status als Sammler von Tapissereien an, zum anderen verdeutlichen sich die eingangs skizzierten Konkurrenzen in der kulturellen Welt, die nicht zwangsläufig mit dem sozialen Status des Sammlers korrelierten. So hebt sich im konkreten Fall der Vulkan-Serie der Abbé de La Rivière hervor, auch neben dem in sozialem Rang und machtpolitischen Einfluss weit über ihm stehenden Fouquet und – so ist zu vermuten – sogar neben Mazarin.

2.2.3 Jean de La Fontaines poetische Verarbeitung der Tapisserieserie der *Histoire de Vulcain*

Die Tapisserieserie der *Histoire de Vulcain* steht im Mittelpunkt des IX. Fragments in Jean de La Fontaines *Songe de Vaux*.³⁴³ La Fontaine ist der einzige der über Vaux-le-Vicomte schreibenden Literat*innen, der auch die mobile Ausstattung berücksichtigt und über die Erhebung der Tapissereien zum literarischen Gegenstand ihre über Wert und Hängungsort etablierte Bedeutung untermauert. Seine Wahl erklärt sich vermutlich durch den narrativen Charakter der Bildteppiche, der von La Fontaine für eine poetische Nacherzählung des Mythos um die Liebe zwischen Mars und Venus und ihrer Aufdeckung durch Vulkan genutzt wird. Die Tapisserieserie bot eine willkommeneren Vorlage als die an der Decke dargestellten Allegorien, die sich zu keiner fortlaufenden Narration zusammenfügen. Keineswegs jedoch werden die Tapissereien zu einem einfachen Vorwand eines von den Darstellungen losgelösten poetischen Literaturstücks – vielmehr hinterlassen das Medium der Tapiserie und deren Bildhaftigkeit umfassende Spuren im Text. Ebenso schreibt der Text die Bilder fort, wo sie dem Dichter in ihrer Ausdrucksfähigkeit offenbar begrenzt schienen und so ist das Fragment auch eine konkrete

341 Im Hôtel Lambert: »1 tenture de tapisserie de haute lisse d'Angleterre représentant les amours de Vulcain, contenant 17 aunes de cours sur 2 aunes de haut, en 7 pièces, doublée par bandes de toile.« Nachlassinventar von Nicolas Lambert de Thorigny 1692, Arch. nat., Min. centr., XII, 217, Transkription von Nicolas Courtin, S. 352. Im Hôtel de La Rivière: »1 tenture de tapisserie représentant l'histoire de Vulcain, ci-devant rehaussée d'or fabrique d'Angleterre, contenant 9 pièces de 40 aunes et ½ de cours sur 4 aunes moins demi tiers de haut, tout doublée de toile verte.« Nachlassinventar von Louis de La Rivière 1670, Arch. nat., Min. centr., CV, 835, Transkription von Nicolas Courtin, S. 398.

342 Vgl. Aumale 1861, S. 118; P. Michel 1999, S. 449.

343 Vgl. La Fontaine 1967, IX: Les Amours de Mars et de Venus, S. 227–232.

Veranschaulichung des ebenfalls im Kontext der *Chambre des Muses* in Fragment II entwickelten Paragone der Künste, aus dem die Dichtkunst siegreich hervorgeht.³⁴⁴

Bereits der erste Satz kündigt die Bilderzählung an,³⁴⁵ die in einer Abfolge szenischer Beschreibungen in Orientierung an den einzelnen Tapissereien erfolgt; meist dienen Absätze im Text als Markierungen der Übergänge. Die Erzählung ist so als ein Abschreiten der Tapissereien im Raum vorstellbar, zudem La Fontaine zwar alle acht Tapissereien berücksichtigt, sich aber nicht an die in den literarischen Quellen des Mythos überlieferte Reihenfolge der Episoden hält.³⁴⁶ Eventuell folgte der Autor der Hängung in der *Chambre des Muses*, wo die räumlichen Voraussetzungen und die Maße der einzelnen Tapissereien ein Abweichen von der chronologischen Reihenfolge begründet haben könnten. Auch das Fehlen der lateinischen Inschriften in Fouquets *Mortlake*-Reproduktion ermöglichte eine von den Quellen variierende Hängung.³⁴⁷ Nach einer kurzen Einführung zum Hintergrund des Mythos um Mars' Belagerung von Kythera bildet die Vorbereitung seines ersten Treffens mit Venus den Auftakt. La Fontaine hält sich in seiner Beschreibung eng an die bildliche Vorlage³⁴⁸ und reichert die Szene mit zahlreichen Evokationen von Mars' Intentionen und seiner Gefühlswelt an; immer wieder wird zudem zum Betrachten der Tapissérie aufgefordert.³⁴⁹ Auch die dem Medium der Tapissérie eigenen materiellen Effekte spiegeln sich bei La Fontaine, wenn er beispielsweise die im Textil aufwendig gearbeitete Rüstung und den farbigen Mantel hervorhebt.³⁵⁰

Die anschließende Szene, deren Vorlage verloren ist, schildert die Eroberung von Venus und die Liebesmomente zwischen den Göttern.³⁵¹ Der Wechsel zum nächsten Bildteppich wird in Vers 32 mit einer Beschreibung von Apolls Eifersucht verdeutlicht, gefolgt von der Entdeckung der Liebenden und Vulkans schmerzhafter Reaktion auf den Betrug. Eleanor Titcomb hat für diese Szene einen Bildteppich als Vorlage benannt,

344 Vgl. Teil III, Kapitel 3.1 (Paragone der Künste) in der vorliegenden Arbeit, zu La Fontaine S. 300–302.

345 Die formalen Eigenheiten des Fragments werden im Folgenden nicht einbezogen, da sie in der Sekundärliteratur bereits umfassend analysiert wurden. Vgl. z. B. Gallardo 1996, S. 81–86.

346 Die Tapisserieserie stützt sich auf die Versionen des Mythos in Ovids *Metamorphosen* und Homers *Odysee*. Vgl. Siple 1938, S. 217.

347 Die flämischen Originale zeigen im Gegensatz zu der in *Mortlake* entstandenen Version lateinische Verse zur Erklärung der Szenen, die so den Interpretationsspielraum deutlich verengen und eine Veränderung der Chronologie erschweren. Vgl. Siple 1938, S. 218.

348 Vgl. *Tenture de l'Histoire de Vulcain: Mars revêtant son armure*, Paris, Mobilier national, GMTT-36-004, <https://collection.mobiliernational.culture.gouv.fr/objet/GMTT-36-004> [13.8.2021].

349 Vgl. La Fontaine 1967, bspw. S. 228: »Considérez-le« (V. 11), »Voyez« (V. 25), »La peine de Vulcan se void représentée« (V. 50); S. 229: »mille pensers qu'en ses yeux on voit peints« (V. 53), »Le voicy« (V. 57), »Voyez-vous ce Galant qui les montre du doigt?« (V. 59); S. 230: »Celle que vous voyez« (V. 69), »Sur un lit de repos voyez Mars et sa Dame« (V. 79), »On ne pourrait entr'eux voir un plus bel accord« (V. 82), »Considérez plus bas« (V. 83). Siehe auch Dandrey 2004, S. 106–107.

350 Vgl. La Fontaine 1967, S. 228, V. 16.

351 Vgl. ebd., V. 17–31.

2.2 Die Chambre des Muses

der nicht zu Fouquets Serie gehört.³⁵² Details in La Fontaines Text lassen diese Identifikation plausibel erscheinen,³⁵³ doch bleibt sein konkreter Zugriff hierauf schwer erklärbar. Die Entdeckungs-Szene findet sich ebenso in einer Tapiserie von Fouquets Serie vor einer aufwendigen Palastarchitektur dargestellt.³⁵⁴ Der von links ins Bild eilende Vulkan wird indes von La Fontaine als »Galant«³⁵⁵ beschrieben und auch sonst entfernt sich der Autor erstaunlich weit von seiner Vorlage, ohne das bildspezifische Vokabular aufzugeben.³⁵⁶

Auch das Text-Bild-Verhältnis der nächsten Szene³⁵⁷ veranschaulicht den selektiven Zugriff auf die Darstellungen, denn La Fontaine rückt die kleine Hintergrundszene, die Mars und Venus mit Vulkan und dem Netz zeigt, in den Mittelpunkt seiner Betrachtung.³⁵⁸ Offenbar zielte der literarische Anspruch weniger auf eine nahe textliche Übersetzung der Tapisseries, als auf die Veranschaulichung der nur begrenzt abbildbaren, in der Literatur aber weit entwickelbaren Gefühlswelt. Auch die verbleibenden Tapisseries bestätigen dies, so die folgende Szene,³⁵⁹ deren bildliche Vorlage um Vulkans Beschwerde bei Jupiter den Akzent auf die Landschaftsdarstellung legt, während La Fontaine einen Dialog zwischen Jupiter und Neptun wiedergibt. Seine abschließende Beschreibung bleibt wiederum eng an der bildlichen Darstellung³⁶⁰ der Herstellung des Netzes und Präparierung des Bettes; die Überführung der Liebenden durch die Götter, deren Vorlage verloren ist, erscheint abschließend überaus knapp. In einem kurzen Nachwort erläutert La Fontaine, das wichtigste Thema nicht mehr aufgenommen zu

352 Vgl. Titcomb in La Fontaine 1967, S. 216–217. Bei der vorgeschlagenen Tapiserie handelt es sich um »Apollo warns Venus«, Mortlake-Manufaktur (1670–1685), Victoria and Albert Museum, London, INV T. 347-1965, <https://collections.vam.ac.uk/item/O364968/apollo-warns-venus-tapestry-mortlake-tapestry-factory/> [9.9.2022].

353 So schildert La Fontaine bspw. den Moment, in dem Vulkan sein Hammer aus der Hand fällt, was in der Tapiserie exakt so verbildlicht ist. Vgl. La Fontaine 1967, S. 229, V. 54.

354 Vgl. *Tenture de l'Histoire de Vulcain: Mars et Vénus surpris*, Paris, Mobilier national, GMTT-36-005, <https://collection.mobiliernational.culture.gouv.fr/objet/GMTT-36-005> [13.8.2021].

355 Vgl. La Fontaine 1967, S. 229, V. 59: »Voyez-vous ce Galant qui les montre du doigt?«

356 Vgl. ebd., V. 50–53: »La Peine de Vulcan se void représentée: / Et l'on ne diroit pas que les traits en sont feints. / [...] / Roule mille pensers qu'en ses yeux on voit peints.«

357 Vgl. *Tenture de l'Histoire de Vulcain: L'infidélité de Vénus*, Paris, Mobilier national, GMTT-36-002, <https://collection.mobiliernational.culture.gouv.fr/objet/GMTT-36-002> [13.8.2021].

358 Die Tapiserie zeigt einen prächtig gestalteten Innenraum mit Neptun und Amor im Vordergrund, die sich bei Vulkan für die Befreiung von Mars und Venus einsetzen. Die Entdeckungsszene der Liebenden ist weit im Hintergrund auf einem Gemälde an der Wand gezeigt; unter ihnen stehen die drei weinenden Grazien. Die Szene – einzig bei Homer belegt – situiert sich nach der Gefangennahme von Mars und Venus durch Vulkans Netz. La Fontaine verkehrt die Reihenfolge und lässt Neptun, eigentlich im Zentrum der Darstellung, gänzlich unerwähnt. Die »trois Graces pleurantes« (La Fontaine 1967, S. 230, V. 28) werden genannt, doch ihre Trauer gilt nicht der gefangenen, sondern der gefallenen Venus.

359 Vgl. *Tenture de l'Histoire de Vulcain: Vulcain se plaignant à Jupiter*, Paris, Mobilier national, GMTT-36-003, <https://collection.mobiliernational.culture.gouv.fr/objet/GMTT-36-003> [13.8.2021].

360 Vgl. *Tenture de l'Histoire de Vulcain: Jupiter tendant le filet*, Paris, Mobilier national, GMTT-36-001, <https://collection.mobiliernational.culture.gouv.fr/objet/GMTT-36-001> [13.8.2021].

haben, nämlich »les reflexions que firent les Dieux, mesme les Deesses, sur une si plaisante aventure.«³⁶¹ Den Abschluss sollte folglich erneut eine über die Möglichkeiten des Abbildbaren hinausgehende Darstellung der Kommentare der Götterwelt bilden.

Sowohl die Tapisserien als auch der Text von La Fontaine sind in großem Maße anachronistisch.³⁶² In den Bildteppichen sind die Figuren in modernen und antiken Kostümen vor flämischer Landschaft und in italienisch anmutenden Renaissance-Innenräumen platziert. La Fontaine verlegte seine Erzählung in einen französischen, zeitgenössischen Zusammenhang. Mars erscheint als galanter Ritter, gekleidet für die »jours des tournois«.³⁶³ Die Rivalität mit Apoll wird dem gesellschaftlichen Kontext des 17. Jahrhunderts angepasst, wodurch sich für die Leser*innen eine identifikatorische Ebene eröffnete.³⁶⁴ Mars erhält aufgrund seiner kriegerisch-militärischen Auszeichnungen den Vorzug, wohingegen Apoll als ein Schöngest und spezifisch gebildeter *çavant* gezeichnet wird, was ihm im gesellschaftlichen Umgang der Zeit zum Nachteil gerät.³⁶⁵

Das allegorische Deckengemälde in der *Chambre des Muses* ließ La Fontaine unkommentiert. Die narrative Tapisserieserie hingegen bot ein breites Potential an poetischer Übertragbarkeit und konnte allein über ihre Erhebung zum Textgegenstand den panegyrischen Interessen Fouquets gerecht werden.

2.3 Das Cabinet des Jeux

Die Enfilade von Fouquets Appartement endet in einem Cabinet, genannt »des Jeux«, dessen Ausstattung in mancher Hinsicht mit den Gestaltungsprinzipien von *Antichambre* und *Chambre* bricht (Abb. 29). Während sich letztere sowohl in ihrer formalen Ausstattung als auch in der inhaltlichen Komplexität der in den Deckengemälden umgesetzten Programme ähneln, hat das deutlich kleinere Cabinet eine Dekoration erhalten, deren entscheidende Impulse in der Tradition seines Raumtypus zu suchen sind. Verschiedene Einflüsse italienischen und französischen Ursprungs, die spätestens seit dem 16. Jahrhundert die Geschichte der Cabinet-Dekors bestimmen, verschränken sich in Vaux-le-Vicomte zu einer raffinierten Ausstattung. Zugleich fügt sich der Raum in eine

361 La Fontaine 1967, S. 232.

362 Vgl. Titcomb in ebd., S. 220–221.

363 Ebd., S. 228, V. 14.

364 Auch im Palais der Venus genießt man die Zerstreungen des 17. Jahrhunderts. Vgl. ebd., S. 230, V. 65–67: »[...] [J]eux et fleurettes, / Plaisans devis et chansonnettes: / Mille bons mots, sans conter les bons tours.«

365 Einen ganzen Absatz widmet La Fontaine diesem Gegensatz der beiden Anwärter: »Il [Apoll] estoit beau ; mais il faisoit des Vers; / Avoit un peu trop de doctrine; / Et qui pis est, çavoit la Medecine. / Or soyez seur qu'en amours, / Entre l'homme d'épée et l'homme de science, / Les Dames au premier inclineront toujours; / Et toujours le plumet aura la preference. / Ce fut donc le guerrier qu'on ayma mieux choisir.« Ebd., S. 229, V. 37–44.

2.3 Das Cabinet des Jeux

vornehmlich um die Jahrhundertmitte zu beobachtende Entwicklung französischer Cabinets, die in ihrer Kumulation von Luxus und Exquisitität mehr und mehr zu einem Zeichen sozialen Aufstiegs avancierten.³⁶⁶

Hinsichtlich konkreter räumlicher Funktionen in Vaux-le-Vicomte ist den zeitgenössischen Quellen nur wenig zu entnehmen. Zum Zeitpunkt von Fouquets Sturz war der Raum nicht möbliert; das Inventar von 1661 hebt einzig die Vergoldungen hervor.³⁶⁷ Die heute übliche Bezeichnung hat dennoch ihre Berechtigung, da der Raum in einer Rechnung des dort arbeitenden Tischlers Jacques Prou bereits als »cabinet à jouer«³⁶⁸ bezeichnet wird, was durchaus wörtlich verstanden werden könnte. Jean Hérault de Gourville bezeugt in seinen *Mémoires* regelmäßig in Gesellschaft stattfindende Spiele unter der Federführung von Madame Fouquet sowie eine Spielleidenschaft von Fouquet selbst.³⁶⁹ Ob das Cabinet tatsächlich für gesellige Zusammenkünfte bestimmt war, bleibt spekulativ, doch deutet die Bezeichnung auf eine schon zum Zeitpunkt seiner Entstehung assoziierte Unbeschwertheit seiner räumlichen Konnotationen.

Eine Benennung von im Cabinet des Jeux tätigen Künstlern ist nur für Paul Gougeon, genannt La Baronnière, möglich, der »au desir et sous la conduite de Monsieur Le Brun«³⁷⁰ die umfangreichen Vergoldungen ausführte.³⁷¹ Hervorzuheben ist angesichts diverser Tierdarstellungen zudem der darauf spezialisierte flämische Maler Nicasius Bernaerts, zu dessen Tätigkeit in Vaux-le-Vicomte sich jedoch nur eine einzelne Quittung über die niedrige Summe von 100 livres ohne weitere Hinweise erhalten hat.³⁷²

Zu Beginn der 1970er Jahre fiel die Entscheidung, den Raum in den touristischen Rundgang einzubinden, wobei zu diesem Anlass ein zu diesem Zeitpunkt noch an der Rückwand angebrachtes Porträt der Maréchale de Villars³⁷³ durch ein Ensemble von

366 Vgl. Mérot 1989, S. 49.

367 »Dans le cabinet attenant de ladite chambre [d. i. die Chambre des Muses] qui est tout doré, Il n'y a aucun meuble.« Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 135r.

368 *Mémoire des ouvrages de menuiserie fait et fournis et livré pour Monsieur le procureur general tant au chasteau de Vaux-le-Vicomte qu'à celui de Maincy par moy, Jacques Prou, menuisier, par ordre de Monsieur Le Brun*, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe V. III, S. 208.

369 Vgl. Gourville 2004, S. 123; siehe auch Howald 2011, S. 76.

370 *Devis de l'ouvrage de dorure qu'il convient faire dedans le cabinet de Monsieur le Procureur general a Vaux, dedans l'apartement d'embas, par Paul Gougeon dit La Baronniere* [16. März 1659], Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe X. I, S. 228. Zu Paul Gougeons weiterer Karriere und seinen diversen Verbindungen zu Le Bruns Familie vgl. B. Gady 2010, S. 369–370.

371 Über die Verwendung zweier unterschiedlicher Techniken der Vergoldung – »à la détrempe« und »à la mixtion« – wurden ein brillierender und ein matter Effekt hervorgerufen: »Ces deux techniques différentes permettent à l'ensemble de la dorure de jouer avec la lumière et ainsi de mettre en valeur le travail de sculpture avec une alternance de brillance et de matité.« Restaurierungsbericht von Ariel Bertrand (2015), S. 3.

372 Vgl. die Quittung von Bernaerts vom 3. April 1661, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe XI, S. 233.

373 Vgl. näher S. 341–342 in der vorliegenden Arbeit.

2 Selbstdarstellung im Dienste des Aufstiegs: Das Appartement von Nicolas Fouquet



Abbildung 29. Vaux-le-Vicomte, Cabinet im Appartement von Nicolas Fouquet, genannt Cabinet des Jeux, um 1657–1661

2.3 Das Cabinet des Jeux

quadratischen Spiegelfeldern ersetzt wurde.³⁷⁴ Wurde damit zwar durchaus ein um die Mitte des 17. Jahrhunderts typisches Gestaltungselement der Cabinets gewählt, bedeutete dies zugleich eine wesentliche Veränderung der ursprünglichen Raumwirkung.³⁷⁵ Dass bereits unter Fouquet Spiegel angebracht waren, erscheint aufgrund fehlender Hinweise in den Inventaren unwahrscheinlich, zumal die in den Wanddekor integrierten Spiegelfelder im Appartement von Madame Fouquet im Obergeschoss explizit erwähnt werden.³⁷⁶ Vermutlich war die Wand im Cabinet des Jeux ursprünglich ebenfalls vertäfelt.

Die Rahmung von Türöffnung und Supraporte ist offenbar Teil der originalen Ausstattung (Abb. 30),³⁷⁷ nicht jedoch das dort eingelassene, signierte Blumenstillleben des Antwerpener Malers Jan Baptist Bosschaert.³⁷⁸ Im späten 18. Jahrhundert nennen die Beschreibungen von Henry Goudemetz und Antoine-Nicolas Dézallier d'Argenville über der Tür einen *Saint Joseph* von Jusepe de Ribera,³⁷⁹ was eine Anbringung von Bosschaerts Stillleben Ende des 18. oder im frühen 19. Jahrhundert vermuten lässt. Dézallier nennt das Gemälde von Ribera in seinen Ausgaben von 1755, 1762 und 1768 noch nicht, sondern erst ab 1779. Teil der ursprünglichen Dekoration war das Gemälde also offensichtlich nicht; zudem hätte ein biblisches Sujet nicht nur mit der Ikonographie des Raumes, sondern mit jener des gesamten Appartements gebrochen.

2015 wurde das Cabinet des Jeux einer umfassenden Restaurierung unterzogen, im Zuge derer fünf oder sechs vorausgegangene Restaurierungsphasen vermutet wurden,

374 Vgl. hierzu die in den Archiven der Monuments historiques aufbewahrten Pläne und Dokumente (1991/025/0006). Zwei weitere Spiegel an den Wänden zur *Chambre des Muses* und zu den seitlichen Parterres ersetzen vermutlich ebenfalls einst hier angebrachte Vertäfelungen.

375 Bis in die jüngste Forschungsliteratur wurden die Spiegel mitunter als Teil der ursprünglichen Dekoration verstanden, so bspw. bei Forray-Carlier 2010, S. 43.

376 Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 129v–130r; Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 39r.

377 Der geschnitzte und vergoldete Rahmen unterscheidet sich von den anderen Türen der *Enfilade*, die ausnahmslos eine schlichte, bemalte Holzverkleidung mit einem quadratischen Rahmen für die Supraporte erhalten haben. Vgl. Klein 2014, S. 31–32.

378 Das Werk wurde teils irrtümlicherweise der in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts aktiven niederländischen Künstlerfamilie um Ambrosius Bosschaert zugeschrieben, bspw. bei Pérouse de Montclos 1997, S. 133. Die gut sichtbare Signatur »JBosschaert f[ecit]« und die dem Gemälde in Vaux-le-Vicomte stilistisch ähnlichen Darstellungen von Blumenarrangements in Vasen oder Urnen vor einer Gartenkulisse lassen indes an der Autorschaft von Jan Baptist Bosschaert (1667–1746) keine Zweifel. Vgl. Segal/Alen 2020, Bd. II, S. 867–868. Die Autorin dankt Dr. Klara Alen für den Hinweis auf den Künstler. Im Rahmen einer 2015 vorgenommenen Restaurierung wurde festgestellt, dass die Leinwand nachträglich auf Holz aufgezogen und der Himmel im Hintergrund übermalt wurde. Vgl. den Restaurierungsbericht von Ariel Bertrand (2015), S. 20.

379 Bei Goudemetz 1892, S. 191–192, heißt es: »Au-dessus de la porte est le tableau de Saint Joseph travaillant dans sa boutique et éclairé par Notre-Seigneur. Ce morceau a été jugé par d'habiles connaisseurs pour être le meilleur de tout Praslin.« A.-N. Dézallier d'Argenville 1779, S. 260, spricht von einer Kopie »d'après l'Espagnolet, & qui représente l'atelier d'un menuisier qui travaille à la lueur d'une chandelle.« So auch wiederholt bei Dulaure 1786, Bd. II, S. 255.

2 Selbstdarstellung im Dienste des Aufstiegs: Das Appartement von Nicolas Fouquet



Abbildung 30. Vaux-le-Vicomte, Blick in die Enfilade des Erdgeschosses aus dem Cabinet im Appartement von Nicolas Fouquet, Supraporte von Jan Baptist Bosschaert

für die jedoch mangels Quellen weder eine Chronologie noch eine genaue Datierung präzisiert werden konnten. Insbesondere den skulptierten und vergoldeten Elementen, die neben der Malerei etwa die Hälfte des Wanddekors einnehmen, wurde eine hohe Qualität attestiert.³⁸⁰

Der Raumtypus des Cabinet ruft eine vielschichtige Tradition auf, an deren Beginn sein italienischer Vorläufer, das Studiolo, steht. Dessen Disposition am Ende einer Raumfolge ist bereits Ende des 15. Jahrhunderts belegt und spiegelt eine Konnotation von Rückzug und Kontemplation. Der Raum diente der bewussten geistigen Isolierung,³⁸¹ bis sich zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Italien seine Funktion langsam hin zu einer Nutzung als Aufbewahrungsort für Preziosen und Kunstobjekte verschob.³⁸² Mit den wachsenden Sammlungen und steigenden repräsentativen Bedürfnissen entstand bald eine Diskrepanz zwischen programmatischen Ansprüchen und der traditionell kleinen Raumgröße.³⁸³ In der Folge trat das Studiolo seine Funktion als hauptsächlicher Aufbewahrungsort der Sammlung an andere Räume ab, in erster Linie an die Galerie, deren räumliche Voraussetzungen den Ansprüchen der Sammlungspräsentation entgegenkamen. Das Studiolo beherbergte nun oftmals spezielle Teile einer Sammlung, charakterisiert durch kleineren Umfang, geringere Größe der Objekte und nicht selten einen hohen Wert einzelner Stücke. So war es an der Wende zum 17. Jahrhundert in Italien zu einer kleinen Kunst- und Wunderkammer geworden, deren Exklusivität man in der Realisierung von aufwendigen und inhaltlich vielschichtigen Ausstattungen zu entsprechen suchte.³⁸⁴

Das französische Cabinet nahm die in Italien geprägten Raumcharakteristika auf.³⁸⁵ Eingeschränkte Zugänglichkeit, geringe Raumgröße und Exklusivität ließen eine intime Atmosphäre entstehen, die sich auch in zahlreichen literarischen Evokationen um die Mitte des 17. Jahrhunderts bestätigt. Exemplarisch verwiesen sei auf die wiederkehrenden Cabinet-Szenen in den Romanen von Madeleine de Scudéry, in denen

380 Die Restaurierung der Malereien und Vergoldungen an Wänden und Decke wurde vom 20. Juni bis 15. Oktober 2015 unter Leitung von Ariel Bertrand unternommen. Nahezu die gesamte Ausstattung wies Eingriffe nach ihrer Entstehungszeit auf, die im Zuge der Restaurierung so weit wie möglich rückgängig gemacht wurden.

381 Vgl. Liebenwein 1977, S. 137.

382 Vgl. ebd., S. 142–164.

383 Ein anschauliches Beispiel liefert das unter Giorgio Vasari aufwendig und programmatisch anspruchsvoll ausgestattete Studiolo von Francesco I. de' Medici im Palazzo Vecchio in Florenz (1570–1572), aus dem letzterer bereits 1586 zahlreiche Sammlungsobjekte in die mit einer neuartigen Sammlungsarchitektur gestaltete Tribuna in den Uffizien überführen ließ. Vgl. ebd., S. 157; Alberts 2016, S. 186–187.

384 Vgl. Liebenwein 1977, S. 158.

385 Exemplarisch seien die bei Antoine Furetière genannten Raumfunktionen zitiert: »Le lieu le plus retiré dans le plus bel appartement des Palais, des grandes maisons [...] signifie aussi, un petit lieu retiré dans les maisons ordinaires, [...]: c'est où l'on estude, & où l'on serre ce qu'on a de plus précieux.« Furetière 1690, Bd. I, n. p. Siehe für eine Übersicht der zeitgenössischen Definitionen auch Schulten 1999, S. 385–387.

das Cabinet als Ort von Träumen und Kontemplation in Abkehr von der Gesellschaft erscheint, zudem zur Kulisse für private Unterhaltungen, den Austausch von Geheimnissen, den Empfang von wichtigen Nachrichten oder die Offenbarung von Gefühlen wird.³⁸⁶ Jene räumlichen Konnotationen übersetzten sich in den 1650er Jahren in Paris und Umgebung in ein wiederkehrendes Formenrepertoire, zu dem ein dichter Grotteskendekor an Wänden und Decken, umfangreiche Vergoldungen, das Anbringen von Spiegeln und die Schaffung eines geschlossenen Raumerlebnisses zählten. Zwar mahnt die geringe Anzahl der noch erhaltenen Cabinets zur Vorsicht bezüglich übergreifender Aussagen, doch scheint es, als habe sich um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Frankreich ein spezifischer Raumtypus mit einer verbindlichen Formensprache herausgebildet.

In Vaux-le-Vicomte ist die Decke des Cabinet (Abb. 31) durch breite, vergoldete Stuckrahmen in einen rechteckigen Gewölbespiegel und ein darin eingelassenes ovales Bildfeld gegliedert, das in Tafelbildperspektive eine auf dichte Wolken gebettete weibliche Allegorie der Nacht zeigt (Abb. 32). Die Wölbung ist mit farbigen Grottesken auf hellem Grund gestaltet (Abb. 33), angereichert mit einem variantenreichen motivischen Repertoire, das Blütengirlanden, Öllampen, Fruchtschalen und Piedestale mit Vasen sowie Überwürfe mit Fouquets Chiffre einschließt. Geflügelte Putten agieren in den Grottesken, tragen goldene Füllhörner mit Früchten und Blumen oder halten sich an der Blütengirlande fest. In naturalistischer Form sind zudem zahlreiche kleine Tiere gezeigt, die teils auf den Piedestalen sitzen, sich teils in die Ornamentik einfügen. Erkennbar sind Eichhörnchen, Löwen und Schlangen sowie Schnecken, Frösche, Eidechsen und Falter. An den gänzlich vertäfelten Wänden setzt sich der Grotteskendekor fort, auch hier durchsetzt mit zahlreichen gegenständlichen Motiven, zu denen Vasen, Trophäen, Masken, Merkurstäbe, Vögel, Füllhörner und musische Gegenstände zählen, ebenso antik gekleidete Figuren und fingierte Medaillons mit antikisierenden Profilbildnissen in Grisaille. Die Grottesken sind damit – im Gegensatz zu ihrer füllenden, rahmenden oder gliedernden und oftmals sekundären Funktion – zum primären Gestaltungselement von Wänden und Decke erhoben.

Entsprach die Ausstattung so zum einen einer typischen Cabinet-Gestaltung der Zeit, wurde zugleich eine reiche Tradition antiker und italienischer Vorläufer aufgerufen. Für die französische Prägung der neuzeitlichen Grotteske, deren Geschichte Ende des 15. Jahrhunderts in Italien mit der Entdeckung der ornamentalen Wandmalereien in der Domus Aurea beginnt,³⁸⁷ ist in erster Linie der kaum zu überschätzende Einfluss der Arbeiten von Raffael und seinen Schülern zu nennen. Während die antiken Originale

386 Vgl. die Beispiele bei Morlet-Chantalat 1993, S. 423–432.

387 Die Domus Aurea, römischer Palast von Kaiser Nero und um 100 n. Chr. durch ein Feuer zerstört, wurde Ende des 15. Jahrhunderts entdeckt und bis 1906 vollständig ausgegraben. Die teils begehbaren, mit Grottesken dekorierten Räume wurden zu einem Anziehungspunkt für Künstler, welche die dort gesehene Formensprache weiter verbreiteten. Vgl. Scholl 2004, S. 65–77.

2.3 Das Cabinet des Jeux



Abbildung 31. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Decke des Cabinet im Appartement von Nicolas Fouquet, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1661

bereits seit dem 16. Jahrhundert zunehmend in den Hintergrund traten, entwickelte Raffaels Verschmelzung jener Vorbilder mit eigenen Kompositionselementen eine weitreichende Wirkung und zog eine nahezu unüberschaubare Materialfülle nach sich.³⁸⁸ Die Vermittlung der italienischen Grotteske nach Frankreich setzte in vollem Umfang mit der Berufung von Rosso Fiorentino und Francesco Primaticcio durch Franz I. nach Fontainebleau ein. Der Romano-Schüler Primaticcio griff in seiner ornamentalen Dekoration der 1738 zerstörten Galerie d’Ulysse direkt auf die antiken Grottesken der Domus Aurea sowie die raffaelschen Werke zurück; zudem sind eigens auf die Grotteske spezialisierte Maler in Fontainebleau belegt. Entscheidend für die weitere französische Entwicklung der Grotteske seit der Mitte des 16. Jahrhunderts waren anschließend Jacques IAndrouet Du Cerceau, dessen ornamentale Vorlagen umfassend rezipiert

³⁸⁸ Zu nennen sind insbesondere die unter Raffael 1515–1519 im Vatikan entstandenen Arbeiten in der Stufetta und der Loggetta des Kardinals Bibbiena sowie der Loggia. Die Wertschätzung dieser Grottesken führte teils sogar zu ihrer Erhebung über die antiken Originale. Vgl. Irmscher 1984, S. 154–155.

2 Selbstdarstellung im Dienste des Aufstiegs: Das Appartement von Nicolas Fouquet



Abbildung 32. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Decke des Cabinet im Appartement von Nicolas Fouquet, Zentralbild: Die schlafende Nacht, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1661



Abbildung 33. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Decke des Cabinet im Appartement von Nicolas Fouquet, Wölbung, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1661

2.3 Das Cabinet des Jeux

wurden, sowie Etienne Delaune, dessen Grotteskenentwürfe in großer Zahl 1561–1581 in kleinformatigen Drucken erschienen.³⁸⁹ Zudem sollten die Deckengestaltungen von Pietro da Cortona auch im Bereich der Ornamentik einflussreich sein: Cortona erreichte insbesondere im Palazzo Pitti in Florenz unter Verwendung fast ausschließlich antiker Ornamente eine überbordende Fülle und gab, wenn auch im architektonischen Rahmen bleibend, die antike lineare Flächigkeit zugunsten weicher, plastizisierter Elemente auf. Die in den 1630er und 1640er zahlreich in Italien weilenden französischen Künstler vermittelten jene Formsprache ebenso nach Paris wie die sich dort aufhaltenden italienischen Künstler, darunter Francesco Romanelli oder Stefano della Bella. Insbesondere letzterer, der 1639–1650 in Paris arbeitete, war einer der wichtigsten italienischen Entwerfer für den Ornamentdruck.³⁹⁰

In den französischen Cabinets der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts findet sich die Grotteske nahezu ausschließlich auf den Vertäfelungen. Eine entscheidende Aufwertung erfolgte über das 1644 von Simon Vouet und Noël Coypel ausgestattete Cabinet des bains im Palais Royal,³⁹¹ dessen heute verlorene Dekoration 1647 von Michel Dorigny gestochen und publiziert wurde.³⁹² Vouet führte in deutlicher Anlehnung an Raffaels Loggien plastische und dichte, zur Monumentalität neigende Kompositionen aus, welche die weitere Verwendung von Grottesken in französischen Cabinets entscheidend beeinflussten. Die ornamentalen Formen gewannen zunehmend an Bedeutung und griffen auch auf die Decken über. In Vaux-le-Vicomte setzt sich der Grotteskendekor aus räumlichen und flächigen Motiven zusammen, die übergangslos miteinander kombiniert werden, so dass sich ornamentale und abstrakte Formen mit plastischen und naturalistisch wiedergegebenen Figuren verschränken.³⁹³ In ihrer Platzierung vor hellem Grund, der keine Tiefenräumlichkeit entwickelt, verbleiben die Figuren im Bereich des Irrealen. An Wänden und Decke wird die kleinteilige Motivik in eine symmetrische Ordnung eingebunden, wobei das Formenrepertoire trotz farblicher Variationen begrenzt ist. Dies entspricht einer in Frankreich um 1640 einsetzenden Entwicklung, bei der die Reduzierung des formalen Repertoires mit einer Plastizierung und Monumentalisierung der einzelnen Motive einherging.³⁹⁴

389 Vgl. ebd., S. 77–78, 175–180.

390 Vgl. ebd., S. 92–96.

391 Mit Simon Vouets ornamentalen Arbeiten spricht die Forschung mehrheitlich von einer explizit »französischen« Grotteske, deren Definition und Abgrenzung gegenüber den eng verwandten italienischen Vorbildern jedoch unscharf bleiben.

392 Vgl. *Livre de divers Grottesques peintes dans le Cabinet des Bains de la Reine Regente, au Palais Royal, 1647*.

393 Nur der *lambris bas* hat keinen Grotteskendekor erhalten, sondern zeigt dekorative Frucht- und Blumenkörbe im Wechsel mit Vasen und fingierten Steinbüsten. Auf größeren rechteckigen Feldern finden sich zudem figürliche Darstellungen mit Putten und diversen Tieren in einer bühnenähnlichen Anordnung vor hellem Hintergrund oder einer Landschaft. Die Szenen haben offensichtlich eine rein dekorative Funktion; ein Paneel mit Meerestieren spielt eventuell auf Fouquets Überseeaktivitäten an.

394 Vgl. Irmscher 1984, S. 94.



Abbildung 34. Michel Dorigny und Mitarbeiter, Deckengemälde eines Cabinet in der Enfilade der 2. Etage im Hôtel de Lauzun, Paris, um 1657–1661

Der Blick auf vor und zeitgleich mit Vaux-le-Vicomte entstandene Cabinets offenbart zahlreiche Parallelen und verdeutlicht seine Zugehörigkeit zu diesem Raumtypus. Ähnliche Gestaltungsprinzipien finden sich etwa zur selben Zeit in einem Cabinet am Ende der repräsentativen Enfilade im Hôtel de Lauzun (Abb. 34):³⁹⁵ Das zentrale Bildfeld mit Flora und Zephyr tritt hinter dem dichten Grotteskendekor an Wänden und Decke in seiner Bedeutung zurück, wobei der schwere Goldgrund den opulenten Effekt verstärkt. An der Decke sind Akanthus-, Blumen- und Tiermotive in überbordender Fülle und zugleich klarer Symmetrie angeordnet. Ähnlich liest sich Germain Brices Beschreibung der Vertäfelungen in einem Cabinet im Hôtel Amelot de Bisseuil (um 1658)³⁹⁶ mit dekorativen Motiven auf Goldgrund, darunter »des oiseaux & des insectes

395 Die Ausstattung der Enfilade in der zweiten Etage des Hôtel de Lauzun entstand unter Verantwortung von Michel Dorigny für Charles Gruyn des Bordes Ende der 1650er Jahre und bietet in ihrer Gesamtheit ein anschauliches Beispiel für die Repräsentation eines aufgestiegenen und reichen Financiers. Vgl. die Beiträge in Kolk 2021, insbesondere Croq 2021, M. Müller 2021, Tellas 2021.

396 Seit 1657 ließ Jean-Baptiste Amelot de Bisseuil in seinem Hôtel particulier im Marais umfassende Umbau- und Ausstattungsarbeiten vornehmen, an denen insbesondere Pierre Cottart, Michel Dorigny, Charles Poerson und Michel Corneille beteiligt waren. Vgl. näher Courtin 1998.

de toute espece«,³⁹⁷ und – motivisch vergleichbar zu Fouquets Cabinet – einem »Dieu du sommeil«³⁹⁸ an der Decke des Alkovens. Hinter der Darstellung von Brice verbirgt sich indes offenbar kein Cabinet, sondern die sogenannte »Chambre aux oiseaux« im Appartement von Charlotte Brûlard, in der Dézallier d’Argenville eine *Déesse du Sommeil réveillée par Diane* an der Decke beschreibt.³⁹⁹

Im Gegensatz zu dem verbreiteten Typus des Cabinet doré⁴⁰⁰ erscheint das Cabinet im Hôtel Colbert de Villacerf (um 1650)⁴⁰¹ mit seinen farbenfrohen Grottesken auf hellem Grund jenem in Vaux-le-Vicomte verwandter, wenn es auch nicht mit derselben kleinteiligen Motivil ausgestattet ist. Parallelen zeigen sich in den symmetrischen Kompositionen, der Kombination aus Mischwesen, vegetativen und tierischen Motiven sowie einer Verschränkung von Flächigkeit und Plastizität. Auch ist, wie in Fouquets Cabinet, die Dreiteilung der Wanddekoration aufgehoben, die vormals oft in Cabinets zur Anwendung kam: In einer Hierarchisierung der Gestaltungselemente konzentrierte sich der ornamentale und rein dekorative Schmuck im unteren Teil der Vertäfelungen, deutlich abgesetzt von darüber platzierten Landschaften, Historienbildern oder Porträts.⁴⁰² Auch die in Vaux-le-Vicomte zu beobachtende Verwendung typologisch der Antike entnommener Objekte und antikisierender Profilmedaillons fügt sich ganz in die Grottesken-Tradition. Der Trophäendekor sowohl musischer Art als auch als Siegesymbol hat seine Ursprünge bereits in der Domus Aurea und zählte im 17. Jahrhundert zu den beliebtesten Zierformen, ebenso wie Blumen- und Frucht Darstellungen sowie Kleintiere und Vögel.

Während sich größere Cabinets oftmals durch eine helle und weite Raumwirkung auszeichneten, suchten ihre kleinen Pendants die exklusiv-intime Atmosphäre durch räumliche Abgeschlossenheit zu intensivieren, so zu beobachten in den Hôtels de

397 Brice 1713, Bd. I, S. 414.

398 Ebd. Der »Dieu du sommeil« wird in der ersten Edition von Brice (1684) noch nicht genannt. Parallelen lassen sich auch in der detailliert beschriebenen Formensprache der Wölbung einer Grande Salle vermuten: »[...] [U]ne frise chargée d’ornemens, de stuc, sur un fond d’or, dont le travail est merveilleux. On y voit des Vases antiques ornez de triomphes, accompagnez de Sphinx, de Brasiers, de Masques, & en un mot, de toutes sortes de Grottesques d’une bizarerie & d’une imagination tout-à-fait belle.« Brice 1684, Bd. I, S. 146. In beiden genannten Räumen zeigt Brice erstaunlich wenig Interesse an den zentralen Bildfeldern.

399 Vgl. Courtin 1998, S. 56.

400 Sogenannte Cabinets dorés werden in zahlreichen Inventaren sowohl der Hôtels particuliers als auch der Anwesen auf dem Land erwähnt; mit den beiden Cabinets von Anna von Österreich im Palais Royal (1645) und im Appartement d’hiver im Palais du Louvre (1653–1654) finden sich auch Beispiele aus königlichen Residenzen. Vgl. Cojannot-Le Blanc 2013, S. 80–82; S. 91, Anm. 6.

401 Die Ausstattung des Cabinet im Pariser Hôtel particulier von Édouard Colbert, Marquis de Villacerf (23, Rue de Turenne), befindet sich heute im Musée Carnavalet in Paris, MB 89/1-MB 89/2, <https://www.carnavalet.paris.fr/collections/lambris-du-cabinet-de-lhotel-colbert-de-villacerf> [13.8.2021].

402 Als Beispiele können die Cabinets in den Hôtels de l’Arsenal, de Bullion, de Lauzun, das Cabinet des Muses im Schloss von Oiron oder das Cabinet de Sainte-Cécile im Schloss von Cormatin genannt werden. Vgl. Mérot 1989, S. 39.

l’Arsenal oder Colbert de Villacerf. Auch im Hôtel de Lauzun, wo die Fenster auf den Quai d’Anjou den Blick auf die Seine eröffnen, wird durch die in der Enfilade stete Abnahme der Raumgrößen und gleichzeitige Steigerung der Dichte der Dekoration auf Goldgrund eine Intensivierung des Raumerlebnisses erreicht. Weiter gesteigert sind die Bemühungen im gänzlich fensterlosen Cabinet des miroirs in der ersten Etage von Schloss Maisons: Den Blicken zunächst entzogen, präsentiert es im direkten Anschluss an das repräsentative Appartement des Königs hinter versteckten Türen eine Kumulation von teuren Materialien und eine ebenso aufwendige wie künstlerisch hochwertige Gestaltung. Die umlaufenden Spiegel unterstreichen den ostentativen Luxus und zielen auf wirkungsvolle visuelle Effekte.⁴⁰³

Im Cabinet des Jeux vermitteln zwar Größe und Raumdisposition den Eindruck gesteigerter Intimität, doch entgegen einer räumlichen Geschlossenheit akzentuieren die beiden großen Fenster eine Verbindung zum Garten und schaffen eine helle, offene Atmosphäre. Die Raumgestaltung orientiert sich an bekannten Topoi des Landsitzes. Die Verbreitung ähnlicher räumlicher Konzepte bestätigt wiederum die Lektüre von Scudéry, in deren Cabinet-Szenen Blickführungen und Perspektiven in den Außenraum eine große Rolle spielen. Im *Grand Cyrus* beispielsweise erfährt Arpalice in einem Cabinet alle Freuden einer tatsächlichen Promenade, ohne den Raum verlassen zu müssen:

»[...] [I]e pretens, le iour de nostre promenade, ne me promener que des yeux: & demeurer dans ce Cabinet dont ie parle, à resuer agreablement. Imaginez-vous [...] que ce Cabinet qui touche mon inclination, est scitué de façon, qu’encore qu’il soit ouuert de deux faces, & qu’on descouure aussi loin que la veuë peut s’estendre, on n’aperçoit pourtant rien que de solitaire.«⁴⁰⁴

Oftmals ermöglichen die diversen Perspektiven in den Außenraum einen facettenreichen Ausblick, wie die Beschreibung eines Cabinet in der *Clélie* zeigt:

»Mais ce qu’il y a d’admirable en ce cabinet, c’est qu’il est ouuert de trois faces, & qu’en entrant on descouvre tout d’un coup trois veuës merueilleuses & differentes, dont la moindre des trois suffiroit à rendre vn Palais tres-delicieux. Car enfin de quelque costé qu’on tourne les yeux, on voit tout ce que la campagne peut faire voir de plus beau.«⁴⁰⁵

403 Das Cabinet des miroirs in Maisons, angebunden an das dem König zugewiesene Appartement, ist zugleich ein Beispiel für eine direkte Rezeption einer luxuriös-königlichen Ausstattung: So ist davon auszugehen, dass die Kuppelausmalung mit den in Blau und Gold ausgeführten Grottesken unmittelbar an die kurz zuvor erfolgte Gestaltung der Salle des bains im Appartement d’hiver im Louvre (1653–1655) anknüpfte. Vgl. Rath 2011, S. 168–169.

404 G. de Scudéry 1656, Bd. VI, S. 634.

405 M. de Scudéry 1973, Bd. VI, S. 1387–1388. Siehe auch Morlet-Chantalat 1993, S. 427.

2.3 Das Cabinet des Jeux

Während in Paris außergewöhnliche Ausblicke naturgemäß schwieriger hergestellt werden konnten,⁴⁰⁶ bot sich im Kontext des ländlichen Anwesens eine bewusste Öffnung der Räumlichkeiten zum Außenraum an. Im Cabinet des Jeux evozieren die polychromen Grottesken fließende visuelle Übergänge zur Vielfalt des Gartens. Ein unbeschwertes Raumgefühl rückte an die Stelle von Gelehrtenatmosphäre und bewusstem Rückzug; eine verspielte Dekoration zielte auf Zerstreung und die Freuden der ländlichen Umgebung, ohne, so scheint es auf den ersten Blick, einen tieferen Bedeutungsgehalt zu verfolgen.

Die Frage nach der Ikonographie verdient indes nähere Aufmerksamkeit, gerade in Anbetracht der minutiös ausgearbeiteten Deckenprogramme der vorangehenden Räume der Enfilade. Die neuzeitliche Grotteske kann, muss jedoch nicht zwangsläufig auch Bedeutungsträger sein.⁴⁰⁷ Mit der Tradierung antiker Ornamentik gingen Bedeutungserweiterungen, formale Variationen und teilweise eine Reduktion auf eine rein dekorative Funktion einher. Jedoch veranlasst die verhältnismäßig umfassende Gegenständlichkeit der im Cabinet des Jeux umgesetzten Grottesken, die Möglichkeit einzubeziehen, dass sie bewusst symbolisch aufgeladen waren. Im Cabinet des miroirs in Schloss Maisons beispielsweise wurde allein über Chiffres, heraldische Symbolik, antikisierende Porträts und eine mit Grottesken bemalte Decke ein aussagekräftiges Programm entwickelt, das zudem in einer Wechselwirkung mit andernorts im Schloss zu findenden Motiven stand.⁴⁰⁸

Die Decke von Fouquets Cabinet wird zunächst von der Figur im zentralen Bildfeld bestimmt (Abb. 32): Eine geflügelte Allegorie der Nacht liegt auf sich unter ihr türmenden Wolken, in tiefen Schlaf versunken. Bis auf den entblößten Oberkörper ist die Figur in eine weite blaue Draperie gehüllt, die links an den Wolken herabfällt und rechts eine wie von einem Windstoß verursachte Aufwärtsbewegung beschreibt. Im linken Bildhintergrund reißt die Wolkendecke auf und taucht die Schlafende in helles, morgendliches Licht. Neben dem dunklen Tuch verweisen einzig die roten Mohnblumen in ihren Händen und der Blumenkranz auf dem Kopf auf ihre Identität.⁴⁰⁹ Diese sehr dezente Charakterisierung schlägt sich in der Rezeption nieder. Zwar beschreibt bereits Jean de La Fontaine die Schlafende als Allegorie der Nacht,⁴¹⁰ doch spricht Nivelon bereits

406 Von der Besonderheit solcher Ausblicke in Paris zeugen beispielsweise Tallemant des Réaux' ausführlichen Hervorhebungen von drei unterschiedlichen Fensterausblicken in seiner Evokation der »Loge de Zirphée« der Marquise de Rambouillet. Vgl. Tallemant des Réaux 1960–1961, Bd. I, S. 449–450.

407 Während davon auszugehen ist, dass der antiken Ornamentik eine mehr oder weniger komplexe Bedeutung eigen war, kann dies in ihrer neuzeitlichen Tradierung nicht mehr generalisiert werden. Vgl. Irmischer 1984, S. 19–20.

408 Vgl. Vivien 2006, S. 73–84; Rath 2011, S. 164–169.

409 Vgl. die Beschreibung bei Ripa 1643/44, Bd. II, S. 178: »Les Pauots dont elle est couronnée monstrent qu'elle est mere du Sommeil.« Weitere (von Le Brun nicht berücksichtigte) Attribute sind nach Ripa der Dreizack und die Fackel.

410 Vgl. La Fontaine 1967, S. 166–167.

von einer Decke »où est représenté le Sommeil sous la figure d'un jeune homme dormant«,⁴¹¹ womit ihm eventuell eine Verwechslung mit dem schlafenden Bacchus an der Decke der Chambre des Königs unterlief.⁴¹² Auch Guillet de Saint-Georges identifiziert die Schlafende als »le Sommeil et tous ses attributs«,⁴¹³ was in der Folge mehrheitlich übernommen wurde.

Jean de La Fontaine ist der einzige zeitgenössische Autor, der dem Deckengemälde einige Zeilen widmet. Seine kurze Beschreibung ist in eine Panegyrik auf Fouquet eingefasst: Während die Musen stets über ihren Förderer wachten,⁴¹⁴ diene die Allegorie der Nacht »même en dormant«⁴¹⁵ den Sterblichen. La Fontaine verweist auf den Saft der Mohnblumen,⁴¹⁶ rühmt die Schönheit der Figur umfassend, hebt die Zeichen des Schlafes in ihren Gesichtszügen hervor und schreibt ihren Reizen die Funktion zu, die »peuples du Permesse«⁴¹⁷ – gemeint sind die Musen im angrenzenden Raum und eventuell auch die von der Kastalischen Quelle inspirierten Dichter – wachzuhalten und sie somit in ihrer Aufgabe der Lobpreisung Fouquets zu unterstützen. Bis auf diese etwas konstruierte Einbindung in eine Panegyrik, verbleibt La Fontaine bei den von der Figur ausgehenden visuellen Sinnesfreuden.⁴¹⁸

Das Motiv einer schlafenden Allegorie der Nacht ist in der frühneuzeitlichen Bildtradition relativ selten, wird zudem kaum ohne narrative Einbindung verwendet. Zu erwähnen ist Michelangelos Skulptur am Grabmal von Giuliano di Lorenzo de' Medici in der Kirche San Lorenzo in Florenz (1524–1533), wo eine schlafende Nacht als Pendant zum männlichen Tag erscheint. Le Bruns Darstellung verwandt erscheint zudem die ebenso selbstvergessen schlafende Psyche von Ludovico Cigoli im zerstörten Casino di Amore et Psyche im ehemaligen Casino der Borghese auf dem Quirinal;⁴¹⁹ ebenso

411 Nivelon 2004, S. 259.

412 Angesichts zahlreicher Fehler in seiner Beschreibung von Vaux-le-Vicomte muss als zweifelhaft gelten, ob Nivelon die Werke Le Bruns tatsächlich vor Ort besichtigt hat. Denkbar ist auch eine nachträgliche Niederschrift des Gesehenen aus dem Gedächtnis und daraus resultierende Ungenauigkeiten.

413 Guillet de Saint-Georges 1854, S. 19.

414 »Leur Troupe [d. s. die Musen], en sa [d. i. Fouquet] faveur pleine d'un doux ennui, / Quand tout dort ici-bas travaille encor [sic] pour lui [...].« La Fontaine 1967, S. 166.

415 Ebd.

416 »Ces pavots qu'ici-bas pour leur suc on renomme, / Tout fraîchement cueillis dans les jardins du Somme, / Sont moitié dans les airs, et moitié dans sa main, / Moisson plus que tout autre utile au genre humain.« Ebd., S. 167.

417 Ebd.

418 Auch über die Form bemüht sich La Fontaine um eine Evokation der passenden schläfrigen Atmosphäre, so über eine Monotonie des Rhythmus, Wortwiederholungen und das Vorherrschen dunkler Vokale und Nasale. Vgl. Titcomb in ebd., S. 158.

419 Vgl. Lodovico Cardi da Cigoli, *Schlafende Psyche*, 1609–1610, Fresko (auf Leinwand), Rom, Museo di Roma, Inv. dep. MC-52. Siehe auch die Vorzeichnung im Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 914, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020001462>.

2.3 Das Cabinet des Jeux



Abbildung 35. Michel Dorigny und Mitarbeiter, Deckengemälde im Alkoven einer Chambre in der Enfilade der 2. Etage im Hôtel de Lauzun, Paris, um 1657–1661

die Darstellung des Schlafgottes Somnus von Taddeo Zuccari an der Decke der Camera dell’Aurora im Appartamento Nobile im ersten Stock des Palazzo Farnese in Caprarola, die im Auftrag von Kardinal Alessandro Farnese ab 1559 entstand.⁴²⁰ Auch der bereits erwähnte Alkoven in einem Cabinet im Hôtel de Lauzun zeigt eine ähnliche, auf Wolken gebettete Figur, deren Ikonographie vage bleibt und mehr in der Tradition schlafender Figuren in Alkoven zu verstehen ist (Abb. 35).

Ist ein konkretes Vorbild für Le Bruns Figur nicht nachzuweisen, müssen im Kontext einer erweiterten Bildtradition dennoch andere, dezent eingeschriebene Bedeutungsebenen in Betracht gezogen werden. In neuplatonischem Verständnis wurde der Schlaf, wie auch die mit ihm aufgrund der physischen Passivität eng verbundene Melancholie, seit der italienischen Renaissance mit Inspiration und höherer Erkenntnis assoziiert, bedingt

⁴²⁰ Der feminine Jüngling ähnelt in Haltung, Draperie und Mohnblumen in der Hand der Figur Le Bruns, ist zudem ebenfalls von grottesken Traumwesen umgeben. Vgl. die Vorzeichnung im Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 10481, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020200454>.

durch die Befreiung von körperlichen und verstandesbedingten Einschränkungen des Geistes. Die Verbindung zum Traum ließ den Schlaf ferner zum Ort prophetischer Botschaften und spiritueller Transzendenz werden.⁴²¹ Das Träumen wurde zu einer Metapher für poetische Inspiration und Kreativität, was den Bildtypus des männlichen schlafenden Intellektuellen sowie jenen der schlafenden Autoren- und Philosophenporträts nach sich zog.⁴²² In diesem, dem Schlaf traditionell eingeschriebenen Potential intellektueller Kreativität, könnte man im weitesten Sinne eine Verbindung zur Gelehrtentradition des Cabinet sehen, wo in der Möglichkeit des Rückzugs das intellektuelle und geistige Denken möglich wird. Mehr als eine schwache Reminiszenz an diese Tradition lässt die Figur in Vaux-le-Vicomte jedoch nicht zu; vielmehr erscheint es naheliegender, eine Assoziation zum Traum über die überbordende Phantasie und Irrealität der Grottesken herzustellen, was das zentrale Deckenmotiv zumindest lose mit Wölbung und Wänden verbände.

Als bildliche Entsprechung der Träume war die Grotteske seit der Renaissance in theoretischen Schriften und bildender Kunst etabliert.⁴²³ Auch ein dezenter Verweis auf den schaffenden Künstler ist nicht ausgeschlossen, galt schließlich eine schlafende Figur auch als Metapher für künstlerisches Können, begründet mit der Möglichkeit des Künstlers, Träume bildlich umsetzen zu können. Der Detailreichtum der Grottesken kehrte in diesem Sinne die vielfältigen Fähigkeiten des Künstlers hervor. Die in Antichambre und Chambre des Appartements konsequent verfolgte illusionistische Umdeutung der Decken ist im Cabinet zurückgenommen; hingegen verweisen die gewählte Tafelbildperspektive im zentralen Bildfeld und die dominierende Ornamentik auf die Bildhaftigkeit der Raumdekoration. Schließlich können auch die das zentrale Bildfeld umgebenden Masken als ein Zeichen für künstlerische Produktion gelesen werden. Schon bei Ovid wird der Traumgott Morpheus als ein nachbildender Künstler bezeichnet⁴²⁴ und erscheint in bildkünstlerischen Darstellungen teils als Maskenbildner, umgeben von seinen Träumen.⁴²⁵

Ideale Schönheit und selbstvergessener Zustand der teils entblößten weiblichen Figur im Cabinet des Jeux assoziieren darüber hinaus den Bildtypus schlafender nackter Frauen, der seit der Renaissance insbesondere in Italien im Raum Venedig große

421 Vgl. Ruvoldt 2004, S. 12–14.

422 Vgl. ebd., S. 18–22.

423 Daniele Barbara bezeichnete die Grottesken in einem Vitruv-Kommentar von 1567 bereits als »picturae somnium«. Beispiele aus der bildenden Kunst für eine mit den Themen Traum oder Vision in Zusammenhang stehende Verwendung von Grottesken bei Scholl 2004, S. 161, 172.

424 Vgl. Ovid 2017, Buch 11, V. 632–635 (S. 578). Siehe auch Scholl 2004, S. 164.

425 Die Idee, Morpheus als Maskenbildner darzustellen, stammt offenbar von Annibale Caro, der das Programm für die Camera dell'Aurora des Palazzo Farnese lieferte, ausgeführt von Taddeo Zuccaro 1562–1563. Vgl. Zehnpfennig 1979, S. 94; siehe auch Ruvoldt 2004, S. 177–179; Ausst. Kat. Cinisello Balsamo 2009, S. 339.

2.3 Das Cabinet des Jeux

Verbreitung gefunden hatte.⁴²⁶ Bildthemen wie jenem der schlafenden Nymphe, die von einem Satyr entdeckt und betrachtet wird, oder der schlafenden Venus, ist meist ein voyeuristischer und erotischer Unterton eingeschrieben, der im Cabinet des Jeux keineswegs überraschen würde. Zwar scheint La Fontaine genau diesen herausnehmen zu wollen, wenn er zu der Schlafenden bemerkt, »Sans doute de l'Amour son ame est ennemie«,⁴²⁷ jedoch fügte sich eine dezente erotische Aufladung der Figur in die spielerisch-leichte Atmosphäre des Raumes und wird zudem durch die in der Wölbung zahlreichen geflügelten Putten unterstrichen.

Ein inhaltlicher Bezug zwischen der Figur im zentralen Bildfeld und den Grottesken der Wölbung bleibt vage; dasselbe gilt auch für eine symbolische Lesart der zahlreichen Tierdarstellungen. Paarweise sind in der Wölbung Frosch und Eidechse, zwei Falter sowie Falter und Schnecke platziert. In den Akanthusarabesken finden sich zudem beidseitig der zentralen Piedestale aufeinander bezogen Eichhörnchen, Schlange und Löwe. Ein narrativer Kontext ist nicht offensichtlich; auch steht die Gestik der Putten zu den Tieren in keiner einheitlichen Beziehung, ist abwehrend, ignorierend oder auf sie verweisend, ohne dass ein klares Schema erkannt werden könnte. Insbesondere das scheinbar von der Schlange verfolgte Eichhörnchen gab Anlass zu einer auf Fouquet bezogenen Interpretation: In Assoziation zu den jeweiligen Wappentieren verbildliche die dargestellte Szene die Rivalität Fouquets mit Colbert, der die Natter im Wappen trug. Erweitert wurde diese Deutung teils durch eine Einbeziehung des darunter erscheinenden Löwen, der über eine Anspielung auf den König die Szene auf die Staatsgeschäfte beziehe und Fouquets Hoffnung ausdrücke, der König möge der Verfolgungen seitens Colbert gewahr werden.⁴²⁸ Sogar die Eidechse wurde mit Michel Le Tellier und der Löwe mit Hugues de Lionne in Verbindung gebracht, neben Fouquet zwei der wichtigsten Staatsmänner unter Ludwig XIV.⁴²⁹ Haftet diesen Interpretationen ein unbestreitbar anekdotischer Charakter an, sind sie nach wie vor gerade in populärwissenschaftlichen Verarbeitungen präsent.

Der Ursprung der Eichhörnchen-Natter-Interpretation ist schnell gefunden. In den breit rezipierten Memoiren des Abbé de Choisy findet sich zu Vaux-le-Vicomte folgende Passage:

426 Vgl. Ruvoldt 2004, S. 90–121; Lüdemann 2008.

427 La Fontaine 1967, S. 167.

428 Die Verbindung der Tiere zu Fouquet und Colbert wird in nahezu jeder Publikation zu Vaux-le-Vicomte erwähnt. Die Interpretation unter Einbeziehung des Löwen findet sich u. a. bei Howald 2011, S. 112–114.

429 Der Verweis auf Le Tellier findet sich z. B. bei Dézallier d'Argenville: »La frise est formée d'ornemens légers entre-mêlés d'enfans: on y apperçoit un écureuil qui a à ses côtés trois lézards, armes de M. le Tellier, & un serpent, qui sont celles de M. Colbert, avec ces mots: *quò me vertam nescio.*« A.-N. Dézallier d'Argenville 1755, S. 212. Tatsächlich sind in der Wölbung keine Inschrift und insgesamt nur zwei Eidechsen erkennbar. Für die Vermutung zu Hugues de Lionne siehe Nicol 2015, S. 23.

2 Selbstdarstellung im Dienste des Aufstiegs: Das Appartement von Nicolas Fouquet

»Les Courtisans [...] remarquerent que dans tous les plafonds & aux ornemens d'architecture, on voyoit la devise de M. le Sur-Intendant. C'étoit un Ecureuil [...] qui montoit sur un arbre [...]. Mais ils n'ont remarqué que depuis sa disgrace, qu'on y voyoit aussi par tout des Serpens & Couleuvres, qui siffloient après l'Ecureuil.«⁴³⁰

Choisy benennt einen entscheidenden Aspekt: Erst nach Fouquets Sturz hätten die Zeitgenoss*innen die den Tieren innewohnende Anspielung verstanden; zuvor sei ihnen einzig das emporkletternde Eichhörnchen aufgefallen. Dézallier bringt sogar eine nachträgliche Einfügung der Tiere durch Le Brun ins Spiel, indem er die Le Tellier angeblich zugeordnete Eidechse als »emblème imaginée par le Peintre douze ans après la disgrace de M. Fouquet«⁴³¹ beschreibt. Wurde die Szene erst rückwirkend unter dem Eindruck von Fouquets Sturz interpretatorisch aufgeladen oder lag es tatsächlich in Fouquets Interesse, im Cabinet sein Verhältnis zu Colbert zu visualisieren? Voraussetzung für eine solch personalisierte Deutung wäre eine eindeutige Lesbarkeit der Wappentiere. Damit hätte es sich um eine übliche, von Fouquets Zeitgenoss*innen wiederzuerkennende Symbolik handeln müssen. Im Falle des Eichhörnchens ist dies ohne Zweifel der Fall, erscheint das Wappentier schließlich in zahlreichen Variationen im Schloss und wurde ebenso in literarischen Produktionen der Zeit aufgenommen. Ähnlich der Fouquets führten die Colberts ihr Wappentier seit dem 16. Jahrhundert und hatten es, wie in neu-adeligen Kreisen üblich, in Anlehnung an die Etymologie ihres Namens gewählt.⁴³² In Bezug auf Jean-Baptiste Colbert erscheint die Natter verhältnismäßig selten und wird selbst auf den wenigen gestochenen Porträts erst nach 1661 zu einem festen Bestandteil.⁴³³ Generell war das Tier jedoch in Ausstattungsprogrammen der Familie durchaus präsent, wie beispielsweise im Cabinet des Hôtel Colbert de Villacerf, wo es neben den Chiffres des Auftraggebers in stilisierter Form als Teil der Grottesken auftaucht. Dass die Zeitgenossen sich der Wappentiere in stellvertretender Form für Colbert und Fouquet bedienten, bestätigen zudem zahlreiche in Reaktion auf Fouquets Sturz entstandene satirische Verse, in denen Eichhörnchen und Natter in Bezug zueinander gesetzt werden.⁴³⁴

430 Choisy 1727, Bd. I, S. 170–171.

431 A.-N. Dézallier d'Argenville 1755, S. 212.

432 Die Entscheidung für das Wappentier erklärt sich durch die sprachliche Analogie von Colbert und dem lateinischen Wort für Natter, *coluber, colubri, m*. Tatsächlich ist der Name etymologisch vermutlich auf *collibertus, colliberti, m* (zu Deutsch: Mitfreigelassener) zurückzuführen. Vgl. Loskoutoff 1994, S. 515. Ähnlich Fouquet bemühte sich Colbert umfassend um die Erschaffung einer adeligen Herkunft und dies mit Erfolg, da ihm eine Abstammung vom schottischen Adel durch den Genealogen Pierre d'Hozier sowie vom britischen Parlament bestätigt wurde. Tatsächlich sind die Colberts zuerst Ende des 15. Jahrhunderts als Tuchhändler in Reims bezeugt. Vgl. Bourgeon 1971.

433 Vgl. zu den zu Colberts Lebzeiten entstandenen Porträts Dorival 1985, S. 46–67. Im Laufe von Colberts Karriere entstanden um die 30 Manuskripte, in denen Colberts Natter in negativer Konnotation in Szene gesetzt wurde. Zahlreiche Schriftsteller und Künstler wurden in der Folge zu einer positiven Gegendarstellung der Natter bemüht, die sich in mehreren Veröffentlichungen seit 1667 findet. Vgl. Loskoutoff 1994, S. 516–517.

434 Vgl. die Beispiele in ebd., S. 513–517.

2.4 Die Grande chambre carrée

Vor diesem Hintergrund erscheint eine symbolische Aufladung der Tiere im Cabinet des Jeux zumindest denkbar. Indes war die Schlange zugleich ein generell beliebtes Grottesken-Motiv und findet sich in Vaux-le-Vicomte in zahlreichen Variationen, so dass eine rein dekorative Funktion im Cabinet des Jeux gleichermaßen möglich scheint. Fouquets Motivation einer Verbildlichung seines schwierigen Verhältnisses zu Colbert in der Ausstattung seines Schlosses erschließt sich nur schwer. Die Deutungsvorschläge, er habe auf diese Weise Ludwig XIV. auf Colberts Intrigen aufmerksam machen wollen, scheinen wenig plausibel, zudem die Darstellung den Löwen teils mit hinterlistigem Ausdruck, blutunterlaufenen Augen und heraushängender Zunge zeigt, was kaum mit einer Bezugnahme auf den König zu vereinen ist. Der Löwe scheint geradezu in den *rinceaux* der Grottesken gefangen und in seiner Stärke begrenzt.

Auch die übrigen Kleintiere verweigern sich einer präzisen Ausdeutung. In der antiken und neuzeitlichen Grotteske sind sie konstantes Beiwerk; ein erweiterter Bedeutungsgehalt ist in Vaux-le-Vicomte nicht evident. Eidechse, Schmetterling, Schlange, Schnecke und Frosch sind allesamt Sinnbilder der Sünde und des Bösen, jedoch ebenfalls von Erneuerung und Fruchtbarkeit, was im Kontext des Landschlusses und der Nähe zum Garten passend wäre. Letztlich bleibt das Eichhörnchen das einzige klar interpretierbare Element. In Anbetracht seiner agilen und aufmerksamen Haltung liegt es durchaus nahe, die umgebenden Tiere als Bedrohung zu deuten, der sich das Eichhörnchen auf geschickte Weise zu entziehen vermag. So ist das Eichhörnchen das einzige Tier, das sich vor der Schlange in den Grottesken frei nach oben bewegt, während die anderen Tiere immobil auf den Piedestalen sitzen. In einem solchen Kontext wäre eine Interpretation der Schlange als Vorsicht denkbar, was einer im 17. Jahrhundert weit verbreiteten Ikonographie des Motivs entspricht. Demnach bewegte sich das Eichhörnchen im Gewirr der Grottesken – Neid und Missgunst zum Trotz – dank seiner Vorsicht mühelos nach oben. Eine Übertragung auf Fouquets Aufstieg im Staatsdienst wird in diesem Sinne vorstellbar, inklusive eines diskreten Verweises auf die von ihm überwundenen Gefahren und Hürden, ohne dass darin eine konkrete, auf Colberts Person zielende Anspielung enthalten gewesen sein musste. So schließt die Enfilade – nach den programmatischen Decken in Antichambre und Chambre – mit einem Raum ohne offensichtliche komplexe Deutungsaufladung, sondern mit einer auf Augenfreuden und Leichtigkeit zielenden Ausstattung. Eine tiefere Sinngebung fand allenfalls in dezenter Art und Weise statt.

2.4 Die Grande chambre carrée

An Fouquets Antichambre schließt zur Hofseite ein heute als Grande chambre carrée bezeichneter Raum an, dessen Funktionen mangels aussagekräftiger Quellen nicht eindeutig präzisiert werden können. Seine Anbindung an die Enfilade bestätigt André Félibien, der die Antichambre d’Hercule als gemeinsame Antichambre von Chambre

des Muses und Grande chambre carrée beschreibt.⁴³⁵ Eine Flügeltür verbindet beide Räume. Nicht nur Félibiens Aussage, auch die mobile Ausstattung weist, entgegen einer in der Forschung wiederholt vorgebrachten Klassifizierung als Arbeitsort Fouquets,⁴³⁶ auf einen weiteren Empfangsraum. In den Inventaren von 1661 und 1665 wurde die Anbindung an die Antichambre d’Hercule durch die bereits erwähnte, offenbar miteinander verbundene Tapisserieserie unterstrichen, die in der Grande chambre carrée sechs Tapisserien mit Episoden aus dem Mythos der Iphigenie, geschätzt auf 1.600 livres, umfasste.⁴³⁷ Inventarisiert wurden außerdem ein persischer Teppich für 300 livres, zwei *fauteuils* und zwölf *chaises* mit rotem Samt und passendem *tapis* sowie roten Hussen für insgesamt 160 livres, sechs *carreaux* unterschiedlicher Farben für 24 livres, zwei Tische mit zwei grünen *tapis de table* für 6 livres, zwei *guéridons* aus Nussbaumholz für 3 livres und Kaminutensilien für 4 livres.⁴³⁸ In einem Schrank befand sich ein ungeschätztes »lyt de broderye rouge«. Ein großer Ebenholzspiegel mit vergoldeten und versilberten Messingecken wurde auf 250 livres, ein Kristalllüster mit zwölf Armen auf 180 livres geschätzt.⁴⁴⁰ Im Gesamtwert der Objekte (2.527 livres) zeigt sich eine deutliche Abstufung zur Antichambre d’Hercule (3.230 livres) und insbesondere zur Chambre des Muses (15.842 livres), die den räumlichen Hierarchien innerhalb des Appartements entspricht. Mit wertvollen Einzelobjekten wurden jedoch auch in der hofseitigen Chambre prestigereiche Akzente gesetzt. Die unterschiedlichen Sitzmöbelformen und die Abwesenheit jeglicher einem Arbeitsort zugehöriger Möbel untermauern die These eines Empfangsraums.⁴⁴¹

Ähnlich der Räume der Enfilade ist die Chambre mit einem umlaufenden *lambris bas* ausgestattet, der Trophäenarrangements und antikisierende Profilmedaillons in Grisaille zeigt, jedoch offensichtlich nach Fouquets Sturz zumindest in Teilen übermalt wurde. Bei im Jahr 1972 unternommenen Stichproben kam unter den braunen Übermalungen die Originalfarbe mit einem blauen Ton zutage,⁴⁴² jedoch wurde bislang keine grundlegende Restaurierung unternommen. Auch die Motive der Türen und der

435 »[...] une Antichambre commune à deux grandes Chambres, dont l’une regarde sur le jardin, & l’autre sur la cour.« Félibien, Troisième relation 1999, S. 43. Nicht ganz ausgeschlossen werden kann auch eine vorgesehene Zuweisung der hofseitigen Räume an Madame Fouquet. Vgl. B. Gady 2010, S. 501, Anm. 1 436.

436 Vgl. bspw. Howald 2011, S. 120.

437 Siehe hierzu näher S. 236–237 in der vorliegenden Arbeit.

438 Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 135r–135v; Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 43r–43v.

439 Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 43v.

440 Vgl. ebd., fol. 26v.

441 In der angrenzenden Garderobe wurden zusätzlich eine Tapisserie »de Bergame« für geringe 15 livres, ein einfaches Bett für 150 livres, weitere sechs *chaises* und sechs *fauteuils* für 36 livres sowie ein Tisch mit grünem *tapis de table* und eine *chaise percée* für 4 livres inventarisiert. Vgl. ebd., fol. 43v–44r.

442 Vgl. einen Brief von Jacques Dupont, Inspecteur général des Monuments historiques, vom 24. März 1972, Archiv der Monuments historiques, 1991/025/0006.

2.4 Die Grande chambre carrée

Türrahmen stammen aus einer späteren Epoche und orientieren sich motivisch an der bemalten Balkendecke.

Die Veränderungen des Raumes sind vermutlich in die Zeit des Duc de Villars Anfang des 18. Jahrhunderts zu datieren. Frühe photographische Aufnahmen zeigen bis unter die Decke gehende Vertäfelungen mit eingelassenen großformatigen Gemälden,⁴⁴³ in denen der Heerführer Villars seine siegreichen Schlachten abbilden ließ.⁴⁴⁴ Ort und Datum des Geschehens erschienen zusätzlich in goldener Schrift in den darunter angebrachten Paneelen der Vertäfelung. In der heutigen Präsentation des Raumes mit einem *lambris bas* und darüber gehängten Tapissereien näherte man sich wieder dem Ausstattungskonzept unter Fouquet an. Indes lassen das kühle Licht und die nach wie vor dominierenden Brauntöne in Verbindung mit einer sparsamen Möblierung eine dunkle Atmosphäre entstehen, die nicht der ursprünglichen intendierten Raumwirkung entspricht. Die dichte Möblierung zu Fouquets Zeiten mit roten Stoffen, Spiegel und Teppich sowie die vermutlich farbenfroher gestalteten Vertäfelungen erreichten vielmehr eine opulente Wirkung. Dennoch ordneten die weniger privilegierte Lage nach Norden und die Ausstattung diese zweite Chambre in ihrer repräsentativen Bedeutung der Chambre des Muses deutlich unter, eventuell gedacht für Empfänge von rangniedrigeren Besucher*innen. In Le Vaus Grundriss erfolgte der offizielle Zugang einzig über die Antichambre d’Hercule, während das heute angegliederte Cabinet mit Durchgang zum Treppenhaus einst als gefangener Raum gedacht war. Unscheinbare, in die Wand eingepasste Türen führen in eine weitere, hofseitig gelegene Chambre und zu den Garderoben. An der Wand zur Chambre des Muses ist eine zweite Flügeltür angebracht, bei der es sich um eine nicht datierbare Scheintür handelt,⁴⁴⁵ die eine Symmetrie mit der Tür zur Antichambre herstellt; ein tatsächlicher Durchgang ist hier in keinem der bekannten Pläne eingezeichnet.

Die feste Ausstattung der Grande chambre carrée erstaunt ob ihrer Antiquiertheit und kontrastiert mit dem künstlerischen Anspruchsniveau der Enfilade. Die bemalte Balkendecke und ein darunter an zwei Seiten des Raumes entlanglaufender Fries mit einem monochrom gemalten Triumphzug, zentral durchbrochen von den Wappen des Ehepaars Fouquet, stammen aus dem 17. Jahrhundert.⁴⁴⁶ Die Entscheidung für eine

443 So bspw. auf einer Photographie aus dem Jahr 1923. Vgl. Ministère de la Culture (France), Médiathèque de l’architecture et du patrimoine, Réf. APMH00072298, <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/APMH00072298> [13.8.2021].

444 Vgl. näher S. 320, Anm. 562 in der vorliegenden Arbeit.

445 Louis Hanicle nennt in einem Mémoire zahlreiche »faulces portes«, indes im Sinne von provisorisch platzierten Türen, »en attendant que les menuisiers auroient eu ordre de faire les vraies portes«, *Mémoire des ouvrages de serrurerie faitz et fournis pour le chasteau de Vaux-le-Vicomte par Louis Hanicle, maistre serrurier à Paris*, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe VI, S. 215.

446 1975 wurde der Fries photographisch reproduziert, so dass er heute den gesamten Raum umläuft. Oreste Binenbaum führte zudem vereinzelte Restaurierungen der Malereien aus. Vgl. das Mémoire vom 17. März 1975, Archiv der Monuments historiques, 1999/008/0117.

Balkendecke überrascht, so dass wiederholt angenommen wurde, dass es sich um ein Provisorium handeln könnte. Einem von Fouquet ausgeübten Zeitdruck geschuldet könnte sich Le Brun für eine vorübergehende, technisch anspruchslosere Deckenlösung entschieden haben, deren unvollendeter Zustand anlässlich des festlichen Empfangs im August 1661 kaschiert wurde.⁴⁴⁷ Tatsächlich kontrastiert die bemalte Balkendecke, die um die Mitte des Jahrhunderts als eine obsolet gewordene Ausstattungspraxis gelten kann, mit den »modernen« Gewölbedecken der gartenseitigen Räume. Heute in Paris noch existierende Balkendecken stammen mehrheitlich aus den Jahren 1580–1650; nach 1661 sollte diese Gestaltungsform endgültig aus den Innenräumen verschwinden. Indes bleibt zu betonen, dass im Zuge der schrittweisen Entwicklung der französischen Deckenmalerei in der ersten Jahrhunderthälfte verschiedene Dekorationssysteme parallel bestanden und auch in ein- und demselben Gebäude zeitgleich umgesetzt wurden, die Kassetten- und Gewölbedecken die traditionelle Balkendecke folglich nicht unmittelbar verdrängten.⁴⁴⁸

In den königlichen Residenzen waren traditionelle Balkendecken oftmals an spezielle Raumfunktionen gebunden und wurden vorzugsweise in Antichambres, Salles des gardes und Galerien umgesetzt. In Räumen mit höherem repräsentativem Grad dominierten hingegen Gewölbe- und Kassettendecken, welche die Bedürfnisse nach komplexen Bildprogrammen erfüllen konnten. Dabei stand die flache Kassettendecke strukturell noch der Balkendecke nahe und sollte erst die Gewölbedecke das Geschmacksverständnis und die Konstruktionsprinzipien grundlegend weiterentwickeln.⁴⁴⁹

Zunehmend lässt sich im 17. Jahrhundert in den Anwesen und Pariser Hôtels particuliers ein »phénomène d’occultation«⁴⁵⁰ beobachten – existierende Balkendecken wurden verborgen, mit Flachdecken unterzogen oder die Balken gänzlich entfernt. Um die Jahrhundertmitte konnten für eine Beibehaltung oder Ausführung einer unzeitgemäßen Balkendecke finanzielle oder technisch-praktische Aspekte eine Rolle spielen, wenn die räumlichen Voraussetzungen keine Gewölbedecken zuließen. Nicht zuletzt mögen teilweise auch der den Balkendecken anhaftende traditionelle Charakter und der Rekurs auf die Raumtradition eine solche Entscheidung begründet haben.⁴⁵¹

In Vaux-le-Vicomte wurde an der Balkendecke erwartungsgemäß kein aufwendiges ikonographisches Programm umgesetzt, sondern auf ein weit verbreitetes dekoratives Formenrepertoire zurückgegriffen.⁴⁵² Der unterhalb der Decke angebrachte Triumph-

447 Vgl. bspw. Mérot 2001, S. 116.

448 Vgl. A. Gady 1998, S. 9; A. Gady 2012, S. 298–299.

449 Vgl. A. Gady 1998, S. 11.

450 A. Gady 2012, S. 301.

451 Vgl. A. Gady 1998, S. 18.

452 Im Anhang der 1765 posthum erschienenen und deutlich erweiterten Ausgabe der *Description historique de la ville de Paris* von Piganiol de La Force wird eine Darstellung von Schlange und Eichhörnchen an einer Balkendecke erwähnt, doch liegt hier vermutlich eine Verwechslung des Raumes mit dem

2.4 Die Grande chambre carrée

zug evoziert das Thema des siegreichen Kriegsherrn und stellt über die heraldischen Symbole einen Bezug zum Ehepaar Fouquet her, ungeachtet Fouquets fehlender Verbindungen zum Militär. Die Inspirationsquellen des Frieses liegen bei antiken Vorbildern.⁴⁵³

Die gleichzeitige Umsetzung von in Anspruchsniveau und Modernität differierender Dekorationssysteme im Erdgeschoss überrascht, ließen doch der kurze Entstehungszeitraum aller Decken von nur etwa drei bis vier Jahren, die Verantwortung eines einzelnen Künstlers sowie eine anzunehmende Kooperation zwischen Architekt und Maler eine einheitliche Gestaltung erwarten, wie sie in der gartenseitigen Enfilade realisiert wurde. Dennoch wurde auch in der hofseitigen Salle à manger eine nicht mehr ganz zeitgemäße Kassettendecke umgesetzt. Tatsächlich passen Aufwand und Prestige der Schlossanlage nicht zu der Entscheidung für eine überholte Formensprache in den beiden Räumen zum Hof.

Eindeutig festzustellen ist ein Zusammenhang zwischen Funktion, Repräsentationsgrad und gewählttem Dekorationssystem des jeweiligen Raumes. Eine mit der Zunahme an räumlicher Exklusivität einhergehende Erhöhung des Schmuckaufwands, wie sie sich innerhalb der Enfilade zeigt, wird von André Félibien explizit ausformuliert:

»[...] [C]es sortes d'ouvrages sont toujours agreables dans les grands lieux, & principalement dans les Palais, où les Peintres ayant à peindre plusieurs Chambres, doivent avoir la discretion qu'a euë celuy-cy [d. i. Le Brun], de faire qu'elles soient plus ou moins enrichies, selon qu'elles approchent plus ou moins de la principale demeure du Maistre.«⁴⁵⁴

In ihrer Gesamtheit vermitteln die Deckenlösungen im Erdgeschoss folglich den Eindruck, es habe bereits in der Zeit ein hierarchisches Verständnis der Dekorationssysteme gegeben, das sich an Phänomenen wie »Modernität« oder »Innovation« bemaß. Ließe sich zwar in Vaux-le-Vicomte eine solche These bestätigen, birgt sie zugleich die Gefahr einer anachronistischen Anwendung heutiger Wertungskategorien, sind zudem keine zeitgenössischen Stellungnahmen bekannt, die dieser Annahme ein theoretisches Gerüst verschaffen würden.⁴⁵⁵ In Vaux-le-Vicomte wäre ebenso ein gezieltes Abbilden aller künstlerisch-technisch möglichen Gestaltungsformen denkbar: Mit jedem Betreten eines weiteren Raumes eröffnete sich in diesem Sinne ein eigenes Ausstattungssystem, ohne dass die den Raumfunktionen geschuldete Angemessenheit vernachlässigt worden wäre. Das Erdgeschoss präsentierte so die ganze Bandbreite des Repertoires

Cabinet des Jeux und der dortigen Szene in den Grottesken vor. Vgl. Piganiol de La Force 1765, Bd. IX, S. 526–527.

453 Vgl. Nicol 2015, S. 26.

454 Félibien, Troisième relation 1999, S. 48.

455 Vgl. Schulten 1999, S. 436, 698.

2 Selbstdarstellung im Dienste des Aufstiegs: Das Appartement von Nicolas Fouquet

der sich seit den 1640er Jahren weiterentwickelnden Gestaltungsvarianten. Auch die erwähnten Überlegungen einer temporären Ausstattung der hofseitigen Räume kann nicht gänzlich ausgeschlossen werden, wenn auch die insbesondere in der Salle à manger erfolgten umfangreichen Bemalungen und über die Möblierungen belegten Nutzungen der Räumlichkeiten zumindest gegen eine kurzfristige Ausstattung für den festlichen Empfang des Königs sprechen.

3 THEORETISCHE REFLEXIONEN IN BILD UND SCHRIFT: SPUREN ZEITGENÖSSISCHER DISKURSE DER LITERATUR- UND KUNSTTHEORIE IM KONTEXT VON FOUQUETS APPARTEMENT

Kunstpoltik wurde in Vaux-le-Vicomte »mit dezidiert künstlerischen Mitteln betrieben«⁴⁵⁶ und so verwundert es kaum, dass die ausführenden Künstler und Literat*innen, die einige Jahre später ausnahmslos zu den Protagonist*innen der höfischen Kunst- und Literaturszene gehören sollten, den von Fouquet gebotenen Rahmen für eigene Positionierungen in verschiedenen zeitgenössischen Diskursen der Kunst- und Literaturtheorie nutzten. Le Brun, Félibien und La Fontaine rekurrierten in bild- beziehungsweise textimmanenter Form auf in den 1650er Jahren präsen- te Debatten und entwickelten ihre Standpunkte auf einer von personalisierter Repräsentation und Panegyrik losgelösten Bedeutungsebene. Dies geschah hauptsächlich vor der Folie von Fouquets Appartement und besonders der *Chambre*, schließlich konnten ausgehend von dem Deckenmotiv der *Muses* gerade hier die Künste als solche zum Gegenstand der Reflexion erhoben werden.

3.1 Paragone der Künste

Mit den plurimedialen Repräsentationsstrategien lässt sich in Vaux-le-Vicomte nicht nur ein imitatorisches und wechselseitiges Verhältnis der Medien untereinander beschreiben, sondern ist ebenfalls eine Medienkonkurrenz angesprochen, die in den Schrift- und Bildwerken gleichermaßen zum Ausdruck kommt. Insbesondere Charles Le Brun und Jean de La Fontaine nutzten ihre Arbeiten für Nicolas Fouquet für einen expliziten Beitrag zum Paragone der Künste.

Die in der *Chambre des Muses* erfolgte Überhöhung Vaux-le-Vicomtes zu einem neuen Parnass in antiker Tradition nahm Le Brun zum Anlass, die traditionelle Zusammensetzung der neun *Muses* zu variieren und *Polymnia*, Muse der Rhetorik, mit einer allegorischen Darstellung der Malerei zu ersetzen (Abb. 36).⁴⁵⁷ Im repräsentativsten Raum von Fouquets Appartement erfolgte damit ein unmissverständlicher Verweis auf die Nobilitierungsansprüche der Bildkünste, die Mitte des 17. Jahrhunderts auch in Frankreich umfassend diskutiert wurden. In der Forderung, die bildende Kunst in den Kreis der sieben *artes liberales* oder symbolisch in jenen der *Muses* zu erheben, konkretisierte

456 Kirchner 2001, S. 239.

457 Zu Le Bruns Muse der Malerei siehe auch Desramont 1998.



Abbildung 36. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Decke der Chambre des Muses im Appartement von Nicolas Fouquet, Muse der Malerei, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1661

sich das Streben nach Neudefinition unter Zurücklassung des handwerklichen Status. Die ausführlichen kunsttheoretischen Debatten seit der Renaissance reflektierten umfassend die medialen Eigenheiten und Gemeinsamkeiten der jeweiligen Kunstformen, anhand derer man ihren Wert und ihre Überlegenheit zu definieren suchte.⁴⁵⁸

Mit der Gründung der *Académie royale de Peinture et de Sculpture* im Jahr 1648 hatte die Diskussion in Frankreich besondere Aktualität erlangt und die Bestrebungen bildender Künstler um Nobilitierung erhielten eine institutionalisierte Grundlage. Zwar lag die Akademiegründung zum Zeitpunkt von Le Bruns Aufenthalt in Vaux-le-Vicomte bereits etwa zehn Jahre zurück, doch befand sich die Akademie noch in einer grundlegenden Phase der Orientierung und Prinzipienfindung, sich hierbei um eine theoriegestützte Emanzipation vom Handwerk und der Zunft bemühend.⁴⁵⁹ Le Bruns Muse der Malerei erhielt in diesem Kontext den Status eines Manifests für einen ebenbürtigen Status der bildenden Kunst; zugleich kommunizierte der Künstler seine persönlichen Ambitionen auf umfassende Mitsprache und eine führende Rolle im Aufbau der jungen

458 Aus der inzwischen nahezu unüberschaubaren Sekundärliteratur zum Paragone der Künste sei insbesondere verwiesen auf den Ausst. Kat. Wolfratshausen 2002 sowie Achermann 2011.

459 Zur Geschichte der Akademie zwischen 1648 und 1664 siehe C. Michel 2012, S. 22–54.

3.1 Paragone der Künste

akademischen Institution.⁴⁶⁰ Zusätzliche Bedeutung erhielt der Verweis auf den akademischen Kontext vor dem Hintergrund, dass sich Le Brun Ende der 1650er Jahre partiell aus der Akademie zurückgezogen hatte. Insbesondere die Ernennung Antoine de Ratabons zum Surintendant des bâtiments 1656 und dessen Favorisierung von Charles Errard verwiesen Le Brun unter den Protagonisten der Akademie bis Anfang der 1660er Jahre auf eine schwächere Position.⁴⁶¹ In Vaux-le-Vicomte kündete die Muse der Malerei daher auch von Le Bruns Intentionen, seiner Stimme wieder mehr Gewicht zu verleihen.

Bereits die Wahl der substituierten Muse Polymnia ist als bewusster Verweis auf die Parallelen und strukturelle Gleichsetzung von bildender Kunst und Literatur zu verstehen. Die Überblendung ausgerechnet der Muse der Rhetorik mit einer Allegorie der Malerei evoziert deren gemeinsame Ausdrucksweisen und postuliert ihre Gleichstellung, womit zugleich das »Emanzipations- und Autonomisierungspotential«⁴⁶² genutzt wurde, das eine rhetorische Begründung der Bildkünste bot. Der wissenschaftliche Status einer Disziplin war für ihre Rangbestimmung von zentraler Bedeutung, stand schließlich in der Wissenssystematik die Wissenschaft traditionell über den Künsten. Entsprechend waren die Bemühungen zahlreich, der Kunst eine wissenschaftliche Grundlage und der hervorbringenden Tätigkeit einen geistigen Ausgangspunkt zu verschaffen.⁴⁶³

Baudoins französische Ripa-Ausgabe diente Le Brun erneut als Vorlage für seine Gestaltung der neuen Muse, wobei nicht die Beschreibung von Polymnia, sondern jene der Malerei entscheidende Anregungen lieferte. Bei Cesare Ripa genannte Details, wie beispielsweise die dunklen und lockigen Haare der Figur, wurden von Le Brun übernommen, ebenso der im Text erwähnte Melancholie-Gestus mit aufgestützter Hand und übereinandergeschlagenen Beinen,⁴⁶⁴ nur gebrochen durch einen geraden Blick zum Gegenüber. Die nachdenkliche Haltung wird auch von Félibien beschrieben und mit einem Prozess der künstlerischen Ideenfindung in Verbindung gebracht: »Elle a l'air du

460 Zu Le Bruns Rolle in der Akademie siehe B. Gady 2010, S. 233–264.

461 Le Bruns Abwesenheit in dieser Phase wurde immer wieder von punktueller Präsenz und Momenten der aktiven Mitsprache, so im Falle des Konflikts mit Abraham Bosse, durchbrochen. Selbst nach seinem gescheiterten Versuch, sich gegen Errard für die Bemalung des Salon ovale im Palais du Louvre durchzusetzen, erfolgte seitens Le Brun kein vollständiger Bruch mit der Akademie. Es ist vermutlich insbesondere auf Pierre Séguiers Protektion zurückzuführen, dass Le Brun seine Machtposition nie ganz verlor und sich auch in den Jahren des Rückzugs die Möglichkeit der Rückkehr offenzuhalten wusste. Vgl. ebd., S. 256–264.

462 Brassat 2003, S. XXV–XXVI.

463 Bereits Leonardo hatte seinen Traktat mit der Frage nach dem wissenschaftlichen Status der Malerei eröffnet und ihr in ihrer Fähigkeit, auch die anderen Kunstformen abbilden zu können, den Vorrang zugewiesen. Vgl. Achermann 2011, S. 180–183.

464 »Elle a les Cheveux noirs, touffus, & annez, pource que les excellens Peintres, ayant l'esprit continuellement attaché à l'imitation de la Nature & de l'Art, à force d'estre pensifs et songeards tombent dans vne melancholie que les Medecins appellent aduste, qui produit particulièrement les cheveux tels que nous venons de les descrire.« Ripa 1643/44, Bd. II, S. 182–183.

visage fort noble, & à sa contenance on croiroit en la voyant toute pensive, & tenant une toile à sa main, qu'elle medite quelque grand ouvrage.«⁴⁶⁵ Ein Vergleich der Bild-Text-Bezüge zwischen Ripa, Le Bruns Umsetzung und Félibiens erneuter Überführung des Bildes in einen textlichen Kommentar verrät Félibiens direktes Studium der Quelle, von der er im Bild kaum erkennbare Elemente übernahm.⁴⁶⁶ Die ungewöhnliche Präsenz der Malerei auf dem »neuen« Parnass in Vaux-le-Vicomte lässt Félibien gänzlich unkommentiert. Ausführlich benennt er die der Muse beigegebenen Attribute der Zeichenkünste,⁴⁶⁷ denn die Fähigkeit der Malerei, auch die anderen Disegnokünste – an der Decke der Chambre des Muses durch Büste und Zeichnung evoziert – darstellen zu können, wurde in der Paragone-Literatur vielfach als Argument für den ihr gebührenden Vorrang angeführt.⁴⁶⁸ Dem wissenschaftlichen Anspruch der Malerei wird über die Darstellung von mathematischen Gerätschaften und Büchern Rechnung getragen. Dass sich um eine Nobilitierung der Malerei in erster Linie die Historienmalerei mit ihren Ausdrucksmöglichkeiten verdient macht, deutet sich in Félibiens Beschreibung des den beiden Musen zugeordneten Reliefs der Lyrik an, denn »c'est dans ce genre de Poëme que les Amans depeignent la force de leurs passions, & chantent l'excez de leurs souffrances.«⁴⁶⁹

Le Bruns Bildverweis war als solcher nicht neu. Die Diskussion über den Rangstreit der Künste wurde bereits seit der Renaissance gleichermaßen in theoretischen Reflexionen über die Kunst als auch in den Kunstwerken selbst ausgetragen.⁴⁷⁰ Dennoch findet sich das Motiv einer Allegorie der Malerei auf dem Parnass überraschend selten und vermag auf keine ausgeprägte Bildtradition zu rekurrieren. Vereinzelte Beispiele situieren sich in einem Vaux-le-Vicomte ähnlichen Kontext, in dem dafür eingetreten wird, den Status der Bildkünste zu erheben; teils lässt sich eine persönlich konnotierte Motivation des Künstlers beobachten.⁴⁷¹ In Frankreich ist das Motiv

465 Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 37.

466 So bspw. die von Ripa genannte »robe de couleur changeante«, Ripa 1643/44, Bd. II, S. 182. In Le Bruns malerischer Umsetzung nur schwer nachzuvollziehen, nimmt Félibien das Detail zum Anlass, die in der Malerei möglichen Nuancen farblicher Effekte zu preisen: »Ses habits sont de couleurs changeantes; car sa robe dont le fonds est d'un gris sale, est relevée sur les jours d'une couleur de citron meslée d'un incarnadin blanc, & son manteau dont le fonds est rouge, est aussi relevé d'un jaune pasle.« Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 37. Siehe auch Germer 1997b, S. 152.

467 »[...] des palettes, des pinceaux, des testes de Sculpture, & des outils servans à cet Art.« Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 37.

468 Vgl. Mertens 1994, S. 271, Anm. 82.

469 Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 37.

470 Vgl. die Beiträge in Baader u. a. 2007 sowie die zahlreichen Bildbeispiele im Ausst. Kat. Wolfartshausen 2002.

471 So bspw. in dem 1579 als Stich herausgegebenen Thesenblatt der *Vera Intelligenza* von Federico Zuccari: Eine Allegorie der Malerei ist Teil der versammelten Musen, die vor Jupiter die bedrängte Lage der durch Neid und Verblendung bedrohten Künste schildern. *Pictura* präsentiert die erhobenen Forderungen in Form eines Gemäldes. Die wie in Vaux-le-Vicomte anklingende Nähe der Malerei zur Rhetorik

3.1 Paragone der Künste

fast ohne Vorläufer.⁴⁷² Erwähnenswert ist eine Muse der Malerei, die sich in einer in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts zu datierenden Handschrift findet: Ähnlich zu Vaux-le-Vicomte wurde hier eine der neun Musen – Erato, Erfinderin der Geometrie – mit Attributen der Malerei ausgestattet und mit dieser Überblendung zugleich auf die mathematisch-wissenschaftliche Basis der bildenden Künste verwiesen.⁴⁷³

In näherer Verbindung zu Vaux-le-Vicomte, da zweifelsohne in unmittelbarem Kontext der Akademiegründung entstanden, situiert sich ein zwischen 1645 und 1650 zu datierendes Gemälde von Jacques Stella.⁴⁷⁴ Die in Entstehung begriffene Akademie, zu diesem Zeitpunkt noch ihren Konflikt mit der Zunft ausfechtend, bedurfte der Fürsprache und als solche ist Stellas Bild zu interpretieren. Eine Allegorie der Malerei ist mit Minerva auf dem Parnass im Gespräch gezeigt, dessen Gegenstand die Aufnahme Ersterer in den Kreis der Musen zu sein scheint. Kalliope, auf dem Parnass traditionell die bedeutendste Muse, tritt offensichtlich für die Aufnahme der Malerei als gleichwertige Muse ein und verweist gestisch auf Pegasus im Hintergrund als gemeinsamer Inspirationsquelle der Künste.⁴⁷⁵ Der Anfangsphase der Akademie entsprechend, ist die Malerei noch nicht als Bewohnerin des Parnass aufgenommen, jedoch antizipiert ihre Präsenz auf dem Berg und die wohlwollende Haltung der restlichen Musen bereits ihre Anerkennung.

In französischen Innenausstattungen des 17. Jahrhunderts finden sich keine visuellen Verweise auf die Emanzipationsbestrebungen der bildenden Künstler, die sich mit Le Bruns Demonstration vergleichen ließen.⁴⁷⁶ In Vaux-le-Vicomte manifestiert sich in der Darstellung auch die Vision des Kunstförderers Fouquet, unter dessen Führung die

offenbart sich in der Gleichsetzung des Bildes mit einer (Anklage-)Rede, deren Ziel die Überzeugung der Götter ist. Die Darstellung gilt auch als persönliche Reaktion Zuccaris auf die Kritiken, mit denen er während der Ausmalung der Florentiner Domkuppel konfrontiert war. Vgl. Mertens 1994, S. 214–217; Ausst. Kat. Wolfratshausen 2002, S. 247.

472 Im Katalog Wolfratshausen 2002 finden sich einige Beispiele außerhalb Frankreichs, so insbesondere ein in den 1590er Jahren entstandenes und heute verlorenes Gemälde Hans von Aachens (Kat. Nr. 5, S. 196), das Minerva zeigte, die den sieben freien Künsten die Malerei präsentiert, und das zugleich als Manifest des sozialen Aufstieg des Malers zu lesen ist; Johann Königs *Minerva mit den neun Musen*, 1624 (Kat. Nr. 9, S. 200), mit einer Darstellung eines Besuchs Minervas auf dem Parnass und der Muse Klio im Vordergrund, der Attribute der Bildkünste beigegeben wurden; Matthias Strassers Zeichnung einer *Allegorie der Künste und Wissenschaften* (Kat. Nr. 57, S. 255), in der die Malerei in prominenter Position als Teil der *artes liberales* in Szene gesetzt wird. Zeitlich näher an Vaux-le-Vicomte ist ein italienischer Kupferstich von Pietro Testa, *Triumph der Malerei auf dem Parnass* (um 1644): Gezeigt wird der triumphale Einzug und Empfang von *pictura* durch die Musen und Dichter am Fuße des Parnass. Vgl. Mertens 1994, S. 260–261.

473 Die Handschrift (Bibl. nat., Ms. Fr. 24461, fol. 18–35) enthält Darstellungen von Apoll und den Musen mit bildbegleitenden Gedichten. Zit. nach Schröter 1977, Bd. I, S. 354 (Abb. 101 in Bd. II).

474 Vgl. Jacques Stella, *Minerve chez les Muses*, Paris, Musée du Louvre, INV 7969, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010062464>. Véronique Desramont benannte Stellas Gemälde bereits als Vorbild für Le Bruns Muse der Malerei. Vgl. Desramont 1998, S. 24–26.

475 Vgl. Desramont 1998, S. 25.

476 Eine vorsichtige Anspielung erscheint in einer von François Perrier 1649 in der Wölbung des Cabinet des Muses im Hôtel Lambert in Paris geschaffenen Parnass-Darstellung, in der die in *quadri riportati* ausgeführte Szene mit Apoll und den Musen von Allegorien der Malerei und der Skulptur flankiert wird.

Muse der Malerei nicht mehr, wie noch bei Stella, Einlass erbitten muss, sondern sich ebenbürtig zu Seiten der Musen niedergelassen hat.⁴⁷⁷ Im Kontext der formalen Ausführung des Deckengemäldes könnte man zudem fast von einer *mise en abyme* sprechen, entfaltet dieses seine hohe illusionistische Wirkung schließlich ganz durch malerische Mittel unter fast vollständiger Zurückdrängung der skulpturalen Elemente, wodurch die Malerei als erstes Gestaltungsmittel postuliert wird.

Auch Jean de La Fontaine versäumt es nicht, für seine Gattung einzutreten. Ein ganzes Kapitel des *Songe de Vaux* widmet er dem Paragone der Künste und wählt ebenfalls Fouquets Chambre als Schauplatz. Im zweiten Fragment⁴⁷⁸ wird sein Protagonist Acante dort Zeuge eines Wettstreits zwischen den Feen Palatiane (Architektur), Appellanire (Malerei), Hortésie (Garten) und Kalliope (Poesie). Eine jede bemüht sich in einer Ansprache darum, eine anwesende Jury⁴⁷⁹ von der Überlegenheit ihrer Kunstform zu überzeugen. Die konkrete Erscheinung des Schlosses findet nur am Rande Erwähnung; vielmehr bemühen sich die Feen, einander im Herausstellen der Vorzüge ihrer jeweiligen künstlerischen Ausdrucksmittel zu übertreffen. Palatiane bildet den Anfang und setzt den zerstreuten Freuden der anderen Künste ihre Notwendigkeit⁴⁸⁰ sowie ihre Fähigkeit der Weiterentwicklung und Adaption an menschliche Bedürfnisse entgegen.⁴⁸¹ Die nach ihr auftretende Appellanire weist den Aspekt der Nutzbarkeit als für die Kunst irrelevantes Kriterium zurück⁴⁸² und hebt die ihr eigene Gabe der Verschönerung hervor. Als Hauptargument für ihre Überlegenheit lässt La Fontaine die Malerei ihre Fähigkeit zu Illusion und Sinnestäuschung vorbringen.⁴⁸³ So könne sie nahezu alles – Orte, historische Ereignisse, Personen – imitieren und repräsentieren und sogar schreckliche Ereignisse schön erscheinen lassen.⁴⁸⁴ Hortésie, Allegorie der

477 Charles Le Brun sollte die für Vaux-le-Vicomte entworfene Muse der Malerei in nahezu identischer Form um 1670 als Vorlage für eine Tapiserie aufgreifen, die Teil einer Serie der Musen war, diesmal die Muse Klio mit der Malerei ersetzend. Vgl. Paris, Mobilier national, INV GMTT-114-002, <https://collection.mobiliernational.culture.gouv.fr/objet/GMTT-114-002> [25.2.2021].

478 Vgl. La Fontaine 1967, II: L'Architecture, la Peinture, le Jardinage et la Poésie haranguent leurs Juges, et contestent le prix proposé, S. 91–122.

479 In dieser Jury ist Fouquet (unter dem Namen *Oronte*) als Preisrichter präsent, was seine Kunstkenner-schaft unterstreicht.

480 »Mais enfin, on s'en passe, et je suis nécessaire.« La Fontaine 1967, S. 93.

481 So habe sie sich den verschiedenen Wohnbedürfnissen, von der Höhle bis zum Palais, anpassen können: »Sur la nécessité se regloient les souhaits, / Aujourd'hui que l'on veut de superbes Palais [...].« Ebd.

482 »Car il ne s'agit pas d'être la plus utile [...].« Ebd., S. 95.

483 Das Argument wird mit Hilfe der bekannten Anekdote nach Plinius um den Wettstreit zwischen Zeuxis und Parrhasios entwickelt: Zeuxis täuschte Sperlinge mit gemalten Weintrauben; Parrhasios täuschte anschließend Zeuxis mit einem sein Bild vermeintlich verdeckenden, jedoch gemalten Vorhang. Vgl. ebd., S. 96.

484 Vgl. ebd., S. 96–97. Der Akt der Imitation muss hier im zeitgenössischen Verständnis der Verschönerung und Steigerung, nicht als präzise Realitätswiedergabe, verstanden werden.

3.1 Paragone der Künste

Gartenkunst, überzeugt als dritte Rednerin mit bescheidenem Auftreten, das ihrer auf Sanftheit und Stille beruhenden Wirkung entspreche. Der Garten erscheint in seiner Funktion als Ort des Rückzugs; die Überlegenheit der Gartenkunst wird im Diskurs von Hortésie ganz über ihre Wirkmacht auf die Sinne jenseits der Vernunft entwickelt.⁴⁸⁵ Ihre Vorrednerin Appellanire sucht sie zu widerlegen, indem sie das Gemälde eines Gartens in der kargen Jahreszeit präsentiert und Schönheit und Verlockungen der Gartenkunst als temporär und unbeständig entlarvt. Auch Palatiane nutzt den Moment und unterstreicht erneut ihre Dauerhaftigkeit, auch im Gegensatz zur Malerei, deren Werke von nur kurzem Bestand seien. Als letzte Rednerin schließlich tritt Kalliope vor die Richter und liefert ein Plädoyer für die Überlegenheit der Dichtkunst. Nacheinander greift sie die Argumente ihrer Vorrednerinnen auf, deren Vorzüge sie in sich vereinen, und sogar übertreffen könne.⁴⁸⁶ Insbesondere in Bezug auf ihre Beständigkeit weiß sie zu triumphieren:

»Mes mains ont fait des Ouvrages / Qui verront les derniers âges / Sans jamais se ruiner; /
Le Temps a beau les combattre, / L'eau ne les sçauroit miner, / Le vent ne peut les abatre. /
[...] / Au Parnasse seulement / On employe une matiere / Qui dure eternellement.«⁴⁸⁷

Die Dauerhaftigkeit der Kunstform wird zu einem wesentlichen Argument im Rahmen des Wettstreits, entsprechend der hohen Bedeutung von Erinnerungs- und Gedächtnispraktiken in der Bewertung künstlerischer Ausdrucksformen. Sowohl für den nach Nachruhm strebenden Auftraggeber als auch für den Künstler war die Frage nach einer langlebigen Verankerung des Kunstwerks von wesentlicher Relevanz.⁴⁸⁸ So erstaunt es nicht, dass La Fontaine den Sieg der Dichtkunst in erster Linie auf ihrer Fähigkeit, die Zeiten zu überdauern, aufbaut:

»Rendre un homme immortel sans doute est quelque chose: / Appellanire peut par ses
sçavantes mains / L'exposer pour un temps aux regards des humains; / Pour moy, je
luy bâtis un Temple en leur memoire; / Mais un Temple plus beau, sans Marbre, et sans
Yvoire [...].«⁴⁸⁹

485 Vgl. ebd., S. 99.

486 Vgl. ebd., S. 106–109; z.B.: »Elle [d.i. die Architektur] loge les Dieux, et moy je les ay faits« (S. 106); »La Peinture après tout n'a droit que sur les corps; / Il n'appartient qu'à moy de montrer les ressorts / Qui font mouvoir une ame, et la rendent visible; / Seule j'expose au sens ce qui n'est pas sensible [...]« (S. 107–108) oder »Enfin, j'imite tout par mon sçavoir suprême; / Je peins quand il me plaît la Peinture elle-mesme: / Oüy beaux Arts, quand je veux j'estale vos attraits: / Pouvez-vous exprimer le moindre de mes traits?« (S. 108).

487 Ebd., S. 105.

488 Vgl. Heiser/Holm 2010, S. 7.

489 La Fontaine 1967, S. 107.

Am Ende gebührt Kalliope der Triumph über die anderen Künste, wobei als letztes überzeugendes Argument das Beispiel von Vaux-le-Vicomte selbst angeführt wird. »[...] [M]ais en quoy cela pouvoit-il regarder la maison de Vaux?«,⁴⁹⁰ fragt Appellanire und wird von Kalliope auf die entscheidende werkvollendende Funktion der Begleitschriften hingewiesen, durch die Sinn und Deutung der Kunstwerke abschließend generiert werden.⁴⁹¹ Dass sich die Jury am Ende des zweiten Fragments ob des Ausgangs des Wettstreits wieder unentschlossen zeigt, kann die Schlagkraft der Argumente für die Poesie nicht mindern. Erst die Einwände der anderen Feen führen dazu, dass die Richter vor ihrer endgültigen Entscheidung eine Kostprobe jeder Einzelnen verlangen. La Fontaine beendete dieses Kapitel nicht, doch steht zu vermuten, dass der fortgesetzte Paragone der Feen den Anlass für konkrete Beschreibungen des Schlosses geboten hätte. Ohne Zweifel wäre auch hieraus die Poesie als höchste Kunstform hervorgegangen.⁴⁹²

3.2 André Félibien und die akademischen Debatten um die Perspektive

In den 1650er Jahren entstand im Umfeld der *Académie royale de Peinture et de Sculpture* ein weitreichender Konflikt um den Kupferstecher Abraham Bosse, in dem es zum einen um eine persönliche Auseinandersetzung mit (unter anderem) Charles Le Brun, zum anderen um eine grundlegende Profilfindung der jungen akademischen Institution ging.⁴⁹³ Die Differenzen entzündeten sich maßgeblich an der Frage nach dem künstlerischen Umgang mit der Perspektive,⁴⁹⁴ wozu sich André Félibien in seinen Schriften für Fouquet umfassend äußerte und damit offenbar gezielt Stellung zu den zeitgleich stattfindenden akademischen Diskussionen bezog. Die viel interpretierten Auseinandersetzungen zwischen Bosse und Le Brun basierten, so konnte Marianne Cojannot-Le Blanc zeigen, zu großen Teilen auf persönlichen Antipathien und divergierenden Ambitionen, und

490 Ebd., S. 110.

491 »La dernière main n'y sera que quand mes louanges l'y auront mise [...]« Ebd., S. 111.

492 Die Originalität dieses Fragments liegt insgesamt weniger im inhaltlichen als im formalen Bereich: Der durchdachte Aufbau der Argumentationsführungen und die sorgfältige Wahl rhetorischer Figuren und Versmaße verbinden sich mit Rekursen auf zahlreiche französische und antike Autoren, darunter u. a. Vergil, Aristoteles, Malherbe, Desmarests de Saint-Sorlin und insbesondere Quintilian und Horaz, sowie mit Anspielungen auf einige im 17. Jahrhundert geläufige literatur- und kunsttheoretische Diskurse. Vgl. Titcomb in La Fontaine 1967, S. 77–81.

493 Der Konflikt war bereits umfassender Untersuchungsgegenstand der Forschung. Eine detaillierte Chronologie der Ereignisse findet sich bei Le Blanc 1997, S. 100–106; Le Blanc 2004, S. 203–218. Zu Le Bruns Rolle vgl. B. Gady 2010, S. 233–264, zum Konflikt mit Bosse insbesondere S. 251–256.

494 Zu den diesbezüglichen akademischen Debatten und einzelnen Standpunkten vgl. überblickend Goldstein 1965.

3.2 André Félibien und die akademischen Debatten um die Perspektive

nicht ausschließlich auf inhaltlichen Differenzen.⁴⁹⁵ Zudem waren weitere Personen maßgeblich involviert, so dass der Konflikt als genereller Ausdruck von Flügelkämpfen im Machtgefüge der Akademie verstanden werden muss.

Bosse war zum Zeitpunkt der Akademie-Gründung einer der wenigen Beteiligten gewesen, der ein geschlossenes theoretisches Konzept für eine akademische Kunstpraxis präsentieren konnte. Seine Theorien verstand Bosse als Anleitungen zur künstlerischen Praxis, bemühte sich um terminologische Verständlichkeit und ein kohärentes pädagogisches Konzept, das er in mehreren Traktaten und Abhandlungen darlegte.⁴⁹⁶ Über den Rekurs auf die Geometrie intendierte Bosse, eine mathematisch-objektive Instanz einzubringen. Mit einem universell anwendbaren Verfahren, das Bildaufbau und tiefenräumliche Abstufung der Farben determinierte und sich gegen das trügerische Augenmaß setzen ließ, bot die Perspektive hierfür einen idealen Ausgangspunkt. Zwar war die Akademie um eine Intellektualisierung und Theoretisierung ihrer Grundsätze bemüht, sie versuchte jedoch zugleich, die durch Bosse kompromisslos vertretene Ansicht zu den Perspektiv- und Geometrielehren zu relativieren.⁴⁹⁷ So fügte sich Bosse zwar mit der Betonung einer mathematischen Grundlage der Malerei, mit dem Praxisbezug und mit einem pädagogischen Ansatz in das Konzept der Akademie als Ort von Studien und nobilitierter Kunst. Zugleich erwies sich seine doktrinäre und missionarische Haltung jedoch als inkompatibel mit der Vision eines lebendig geführten Diskurses.⁴⁹⁸

Gerade im Kontext der Deckenmalerei wurde die Frage nach den unterschiedlichen Effekten der Perspektive diskutiert. Bosse trat für eine regelkonforme Anwendung der Perspektive ein, wonach die Fixierung eines einzigen Fluchtpunkts die Gestaltung des Bildes vorgibt.⁴⁹⁹ Speziell bei der Deckenmalerei war dieser Ansatz jedoch schwierig, da nicht von einem frontal festzulegenden Standpunkt mit bekannter Distanz zum Bild ausgegangen werden kann und die Vertikalität des Tafelbildes an der horizontalen Decke nicht mehr gegeben ist. Sich dessen bewusst, ließ Bosse zahlreiche Relativierungen gelten, sprach sich durchaus für eine Vermeidung von Deformationen und zu starken Verkürzungen aus, hielt jedoch an der Forderung eines einzigen Fluchtpunkts fest. Bosse plädierte dafür, im Zweifelsfall die Decke in voneinander abgesetzte Felder zu unterteilen, die auf eigene Fluchtpunkte konstruiert werden sollten; das einfache »Anbringen« von Tafelbildern an der Decke in *quadri riportati* lehnte er als nicht regelkonform ab.⁵⁰⁰ Le Brun hingegen stellte in seinen Deckenlösungen das subjektive künstlerische Urteil

495 Vgl. Le Blanc 2004, S. 221–224.

496 Vgl. Le Blanc 1997, S. 102–103.

497 Vgl. Germer 1997b, S. 121–122.

498 Vgl. Le Blanc 1997, S. 106; Le Blanc 2004, S. 219.

499 Vgl. Le Blanc 1997, S. 101–102; Schulten 1999, S. 20.

500 Vgl. Goldstein 1965, S. 244–246; Siguret 1993, S. 68; Le Blanc 2004, S. 184–186.

über eine »Korrektur« des Auges mittels strikter Umsetzung der Perspektive.⁵⁰¹ So fügen sich beispielsweise in der Decke von Fouquets *Chambre* die jeweils auf eigene Fluchtpunkte konstruierten Muses überzeugend in die fingierte Architektur.⁵⁰²

Félibien ging, trotz anfänglicher Anlehnung an Bosse, mit Le Brun konform und plädierte zudem für eine Orientierung an künstlerischen Autoritäten, die oftmals keine strenge Anwendung der Perspektive verfolgt hatten.⁵⁰³ Le Bruns Deckenlösungen in *Vaux-le-Vicomte* boten Félibien einen willkommenen Anlass, seinen Standpunkt ausführlich darzulegen. In der Beschreibung der *Chambre des Muses* hebt er Le Bruns Umgang mit der Perspektive lobend hervor:

»Les actions sont si adroitement diversifiées, si faciles & si aisées, qu'il n'y a point de postures contraintes ny de mouvemens forcez. L'on n'y voit point de ces raccourcissemens où beaucoup de Peintres voulant passer pour sçavans fond des Figures si desagreables qu'elles offencent la veüe.«⁵⁰⁴

In der Diskreditierung der vermeintlich wissenschaftlichen Herangehensweise mancher Künstler klingt die mathematisch-doktrinäre Haltung von Bosse an. Félibiens Überlegungen nehmen in vollem Umfang in seinem Brief zur *Antichambre d'Hercule* Gestalt an, wo er sich über sechs lange Abschnitte in die Problematik der Perspektive vertieft. Demnach müssten in der Realisierung des Deckengemäldes Standpunkt und Distanz der Betrachter*innen sowie das richtige proportionale Verhältnis der Figuren zum Ort der Ausführung beachtet werden.⁵⁰⁵ Félibien liefert darüber hinaus eine Abhandlung zur

501 Vgl. Goldstein 1965, S. 239–240. Le Bruns Haltung kommt deutlich in dem ihm 1660 gewidmeten *Traicté de Perspective. Faict Par un Peintre de l'Academie Royale* von Jacques Le Bicheur zum Ausdruck, in dem das Maß des Auges zum wichtigsten Urteilsfinder erhoben wird. Bereits seit 1657 war Le Brun offenbar die treibende Kraft für die Abfassung des Traktats – wenn nicht gar sein eigentlicher Autor –, was zu einer Verschärfung der Auseinandersetzungen mit Bosse führte. Vgl. zur *affaire du traité de Le Bicheur* und den Konsequenzen näher Le Blanc 2004, S. 208–214; B. Gady 2010, S. 252–253.

502 Ein ähnliches Vorgehen zeigt sich bereits in Le Bruns zuvor ausgeführten Deckengemälden. So ist bspw. das Zentralbild in der *Chambre des Hôtel de La Rivière* auf zwei Fluchtpunkte konzipiert. Während die Göttergruppe in Untersicht erscheint, ist die Figur der Psyche in Tafelbildperspektive dargestellt.

503 Tatsächlich hatten zahlreiche, als vorbildlich erachtete Künstler keine strikte Anwendung der Perspektive praktiziert – ihnen sprach Bosse ihre Autorität auf dem Gebiet der Perspektive ab, während bspw. Fréart de Chambray, neben Bosse einer der konsequentesten Verfechter der Einhaltung perspektivischer Regeln, die bildnerische Evidenz bei Raffael zugunsten seiner Theorie verfälschte. Vgl. Goldstein 1965, S. 236–237, 240; Germer 1997b, S. 124. Zu Fréart de Chambrays kunsttheoretischen Stellungnahmen siehe auch Bättschmann 1997.

504 Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 39.

505 »Car comme la grandeur des Figures doit tousjours estre proportionnée à celle du lieu où elles sont peintes, afin qu'on les puisse voir sans peine, il a donné à celles de ce plafond une mesure si juste & si convenable à l'estenduë de son Tableau, & à la distance du lieu d'où on le voit, que toutes la Figures y paroissent avec facilité & avec grace.« Félibien, *Troisième relation* 1999, S. 46. Siehe auch Germer 1997b, S. 158–159.

3.2 André Félibien und die akademischen Debatten um die Perspektive

Wahrnehmung des Auges und der Bedeutung der gewählten Distanz zwischen Auge und Objekt.⁵⁰⁶ Es ginge, so legt er dar, in erster Linie darum, bestimmte Wahrnehmungen des Auges und Einbildungen des Verstandes zu korrigieren.⁵⁰⁷ Jene Künstler hingegen, welche die Wissenschaft der Optik ignorierten, produzierten Werke, die in ihrer Entstehungsphase zwar schön wirkten, aber an ihrem Aufstellungsort einen gänzlich anderen Effekt hervorriefen.⁵⁰⁸

Die Notwendigkeit, die Proportionsverhältnisse unter Berücksichtigung des Aufstellungsorts optisch zu korrigieren, untermauert Félibien mit einer Anekdote um die antiken Bildhauer Phidias und Alkamenes. Die beiden fertigten in einem Wettstreit jeweils eine Minerva-Statue, die auf einer Säule aufgestellt werden sollte. Solange die Figuren auf dem Boden standen, bevorzugte man jene des Alkamenes, da die Skulptur von Phidias deformiert und fratzenhaft wirkte. Sobald die Skulpturen jedoch erhöht auf ihrer Säule aufgestellt wurden, zeigte jene von Phidias ideale Proportionen, denn der Künstler war ein »sçavant dans les Mathematiques«,⁵⁰⁹ der die Gesetze der Optik im Voraus berücksichtigt hatte.⁵¹⁰ Im Kontext der Antichambre d'Hercule hebt Félibien Le Brun's Können bezüglich der Proportion der Figuren, der richtigen Distanz und der Schaffung eines kohärenten Ensembles hervor⁵¹¹ und betont, wie bezüglich des Deckengemäldes in der Chambre, die Vermeidung unschöner Verkürzungen:

506 »En effet, la Perspective fait voir que plus la distance qui se trouve entre l'oeil & son objet, est petite, plus l'angle visuel est ouvert; ce qui fait paroistre les objets si grands qu'ils semblent quelquefois tomber sur nous. Car soit que l'oeil n'ait pas la liberté de répandre ses rayons, ou qu'il reçoive en trop grande abondance les especes des objets extérieurs, il demeure sans doute comme remply & tout offusqué de ces especes. Et au contraire quand la distance qui est entre l'oeil & l'objet se trouve trop grande, l'angle visuel devient si aigu, que l'oeil voulant considerer les objets, ses rayons se confondent & s'affoiblissent de telle sorte qu'ils ne peuvent ny bien discerner, ny bien connoistre les choses comme elles sont en elles-mêmes.« Félibien, Troisième relation 1999, S. 46.

507 »[...] [L]a Perspective le conduit & luy fait pratiquer plusieurs choses où sa raison & son oeil se trouveroient souvent fort empeschez.« Félibien, Troisième relation 1999, S. 46.

508 Vgl. ebd., S. 47.

509 Ebd., S. 47.

510 Die Anekdote ist in den *Chiliades* des byzantinischen Gelehrten Johannes Tzetzes überliefert (VIII, 352–359) und ordnet sich in die zahlreichen Topoi antiker Künstler-Wettstreits ein, auf die Félibien mehrfach zurückgreift. Dieselbe Anekdote sollte später von François Blondel im Zuge seiner Auseinandersetzung mit Claude Perrault über die optische Korrektur von Proportionsverhältnissen angeführt werden. Vgl. das Kapitel »Histoire de Phidias & d'Alcamente« in François Blondels *Cours d'architecture* 1675–1683, Teil V, 4. Buch, Kapitel V. Während Blondel gleich Félibien den optischen Ausgleich forderte, argumentierte Perrault, der Augeneindruck werde grundsätzlich durch das Urteilsvermögen berichtigt und eine optische Anpassung bleibe daher nicht folgenlos. Vgl. Germer 1997b, S. 158–159; zum Streit zwischen Blondel und Perrault siehe auch Brönnner 1972, S. 67–94.

511 »Le Peintre qui travaille à Vaux sçachant parfaitement se conduire dans ces rencontres, l'on voit aussi que les Figures du Tableau dont je parle sont si bien proportionnées à sa grandeur & à la distance du lieu d'où elles sont veuës, que l'oeil ne reçoit aucune de ces incommoditez qu'apporte l'angle qui est trop aigu, ou celuy qui est trop ouvert; mais au contraire il voit avec facilité & avec plaisir toute l'oeconomie de l'Ouvrage, & considere sans peine le bel ordre qui se trouve dans la distribution de toutes les parties qui le composent.« Félibien, Troisième relation 1999, S. 47.

»[...] [I]l [d. i. Le Brun] a mis son point de veuë & accomodé ses Figures de telle sorte qu'il n'a point esté obligé de faire de ces raccourcissemens forcez qui ne causent jamais de plaisir, & qui ne se font remarquer que par la difficulté que l'Ouvrier a eu a les faire.«⁵¹²

Félibiens Gewichtung der Perspektive spiegelt die Aktualität der zur selben Zeit stattfindenden Debatten;⁵¹³ zu Le Bruns kunsttheoretisch fundierten Anliegen, wie beispielsweise jenem der systematischen Erfassung der *passions*, zählte das Thema indes nicht.⁵¹⁴ Félibiens explizite Stellungnahme zugunsten von Le Bruns Umgang mit der Perspektive diente zweifelsohne einer Stärkung sowohl von Le Bruns als auch seines eigenen Status im Kontext der akademischen Kontroversen. Denn nicht zuletzt versuchte Félibien mit Blick auf seinen weiteren Werdegang einen Anspruch auf Mitsprache und Entwicklung einer zeitgemäßen Kunsttheorie geltend zu machen.

3.3 Grenzen der Lesbarkeit? Zeitgenössisches Bildverständnis und künstlerische Strategien der Vermittlung

Seit Leon Battista Albertis in *Della Pittura* (1435/36) entwickelten Überlegungen zur Erzählstruktur des Bildes im Kontext seiner formalen Ausdrucksmöglichkeiten verband sich mit der vielfigurigen Historienmalerei die Forderung nach eindeutiger Lesbarkeit.⁵¹⁵ Die Bedingungen, diese zu gewährleisten, umfassten insbesondere die thematische Evidenz und Angemessenheit der Darstellung sowie eine über eine durchschaubare Bildsprache erreichte Unmittelbarkeit der Erfassung. In Anknüpfung an das der antiken Rhetorik entnommene Stilprinzip der *perspicuitas*⁵¹⁶ begriff man die gedankliche Klarheit der Aussage als Voraussetzung dafür, dass das Bild seine Wirkmacht entfalten könne.⁵¹⁷

Einige bislang anhand der Deckengemälde gemachte Beobachtungen stellen die geforderte Effizienz einer autonomen Vermittlungsleistung des Bildes in Vaux-le-Vicomte in

512 Ebd., S. 47.

513 Gady fasst die antagonistischen Positionen treffend zusammen als einen »différend théorique sur le statut de la perspective, plus sans doute que sur son impérieuse nécessité; opposition sur les principes pédagogiques – enseignement d'une vérité, nécessairement unique pour l'un, enseignement de pratiques théorisées, nécessairement diverses pour l'autre; malentendu vraisemblable sur les buts poursuivies par l'institution académique; désaccord sur l'organisation hiérarchique de l'Académie; et pour finir, l'incompatibilité d'humeur manifeste.« B. Gady 2010, S. 254.

514 Vgl. Le Blanc 2004, S. 192.

515 In der Folge von Leon Battista Alberti blieb die Frage nach der Form einer narrativen Historienmalerei zentrales Anliegen zahlreicher Künstler. Vgl. zu Albertis Definition der Historienmalerei näher Kirchner 2001, S. 179–183.

516 Vgl. zum Begriff der *perspicuitas* Asmuth 2003.

517 Vgl. Kirchner 2001, S. 180–181; Krüger 2009, S. 262–363.

3.3 Grenzen der Lesbarkeit?

Frage. Die von Le Brun umgesetzte konventionelle und verbreitete Ikonographie begünstigte eine Deutungsoffenheit der Szenen und ließ ein breites Spektrum interpretatorischer Auslegungen zu; in weiterer Konsequenz bedurfte es der umfassenden textlichen Erklärung, um den vielseitigen Zugriff auf eine einheitliche Wahrnehmung im Sinne Fouquets zu verengen. Dem Spannungsfeld von konkreten Interessen des Auftraggebers und breit gefächerten Erfahrungs-, Erwartungs- und Verständnishorizonten der Rezipient*innen begegnete man in Vaux-le-Vicomte mit einer möglichst präzisen Leseanleitung. Dieses Vorgehen hatte in Frankreich Tradition: Das fehlende Vertrauen in die überzeugende Vermittlung der Bildaussage allein über künstlerische Mittel war bereits in der ersten Jahrhunderthälfte für die Entscheidung zu textlichen Ergänzungen bestimmend gewesen. Künstlerisch wenig komplexe Formen, wie jene der Porträtgalerie, verlangten nach einfacher Informationsergänzung; eine mythologisch-allegorische Bildsprache und Darstellung vielschichtiger Bedeutungsebenen benötigten die Entschlüsselung.⁵¹⁸

Auf die damit angesprochene Problematik der bildimmanenten Aussagekraft und Wirkmacht von vielfiguriger Malerei antworteten zu Beginn des 17. Jahrhunderts im Wesentlichen zwei gegensätzliche bildnerische Strategien, die in der künstlerischen Praxis und akademischen Diskussion zunächst in Italien und etwas später auch in Frankreich verhandelt wurden. Damit einher ging ein entsprechend divergierendes Rezeptionsverhalten, dessen wesentliche Argumente der in der Literaturtheorie diskutierten Gegenüberstellung von Epos und Tragödie entlehnt wurden:⁵¹⁹ Während die epische Erzählform eine vielfigurige, narrative Darstellung favorisierte, die schrittweise und rational erschlossen werden musste, forderte die Gegenseite eine unmittelbare Erfassbarkeit des Bildgeschehens, das seine Wirkung über die emotionale Ergreifung der Betrachter*innen entwickeln sollte. Die jeweiligen Standpunkte kommen in der Anfang des 17. Jahrhunderts stattfindenden Diskussion in der römischen Accademia San Luca zwischen Pietro Cortona und Andrea Sacchi zum Ausdruck.⁵²⁰ Sacchi plädierte für ein der aristotelischen Tragödie entlehntes Bildkonzept mit einer einheitlichen Handlung und wenigen Figuren, die einer strengen Funktionsanweisung folgen, und in Mimik, Gestus und Habitus dem Sujet angemessen sein müssten. Gefordert wurde, sich auf das Wesentliche zu begrenzen; ausschweifende Nebenszenen waren zu vermeiden. Pietro da Cortona setzte dem eine epische Bildkonzeption entgegen, die sich durch das Zusammengehen einer Haupthandlung mit ergänzenden Episoden auszeichnete. Die Nebenszenen sollten dabei in einem angemessenen Bezug zum zentralen Thema stehen,

518 Vgl. Kirchner 2006, S. 381–382. Siehe auch S. 117 in der vorliegenden Arbeit.

519 Vgl. Kirchner 2001, S. 200–201.

520 Beide Künstler waren zu diesem Zeitpunkt im Palazzo Barberini in Rom beschäftigt und standen in einem unmittelbaren Konkurrenzverhältnis zueinander, was vermutlich den Hintergrund ihrer Auseinandersetzung bildete. Ihre im Palazzo Barberini umgesetzten Deckenlösungen lesen sich als Verbilligung ihrer akademischen Diskurse und stehen zudem im Kontext der Suche nach einer idealen Form kunstpolitischer Bildsprache. Vgl. Preimesberger 1994, S. 412–413.

durften nicht zu lang, zu verwirrend oder zu unwahrscheinlich sein. Ihre Abhängigkeit zum Hauptthema sollte eine Verselbstständigung verhindern; sie sollten maßgeblich darauf zielen, dem Sujet Vielfalt, Großartigkeit (*magnificence*) und Feierlichkeit zu verleihen. Die von Sacchi intendierte unmittelbare und emotionale Überwältigung war mit einer epischen Darstellungsform nicht zu leisten, vielmehr konnten die verwobene Handlung und ihre über mehrere Erzählstränge transportierte Aussage nur intellektuell und schrittweise erfahren werden.⁵²¹

Jene Problemstellungen wurden in Frankreich spätestens um die Jahrhundertmitte reflektiert. Neben den italienischen Diskursen dürfte für Charles Le Brun die Haltung von Nicolas Poussin bedeutsam gewesen sein, der in seinen Historienbildern auf das epische Erzählkonzept zurückgriff. Exemplarisch erkennbar wird dies an der *Mannalese*,⁵²² die Le Brun in seiner *Conférence* von 1667 als eine vorbildliche Bildlösung präsentieren sollte, damit zugleich eine theoretische Untermauerung des von ihm in seinen Deckengemälden bereits umgesetzten Konzepts liefernd. Poussin hielt sich nicht an die schon von Alberti geforderte Figurenbegrenzung, sondern setzte seine Narration aus einer Vielzahl von Themensträngen und Figurengruppen zusammen, deren Verbindungen und vielschichtige Deutungen sukzessive erschlossen werden mussten. In zwei Briefen – jenem zur *Mannalese* und dem sogenannten »Modusbrief« – erläuterte Poussin selbst seine künstlerischen Bildmittel und die Herangehensweise der Betrachter*innen, die er zu einem Verständnis der künstlerischen Dimension als notwendig erachtete.⁵²³

Charles Le Brun hatte in seinen in den 1650er Jahren entstandenen Deckengemälden und -entwürfen bereits ausgiebig mit einem in Haupt- und Nebenhandlungen strukturierten Dekorationssystem experimentiert. Dass er auf dieses Konzept auch in Vaux-le-Vicomte zurückgriff, erklärt sich nicht zuletzt durch die kunstpolitisch ideal nutzbare epische Erzählform, die am ehesten Fouquets Anforderungen zu erfüllen vermochte. Bereits Pietro da Cortona hatte in seinen Ausstattungsprogrammen im Palazzo Barberini für Urban VIII. sowie in der Galleria Pamphilj für Innozenz X. das Potential der politischen Aussagekraft fruchtbar gemacht: Die für das Epos wesentliche Konzentration auf eine zentrale Heldenfigur prädestinierte das narrative Bildkonzept zur Verherrlichung einer Einzelperson in repräsentativem Rahmen. Zudem bot die großflächige Deckenmalerei ideale formale Bedingungen, da Abstufungen, Zuordnungen und verschiedene Bedeutungsebenen variantenreicher umgesetzt werden konnten, als dies im Tafelbild möglich war.⁵²⁴

521 Vgl. Tsai 2010, S. 140–141; zu einer epischen Erzählform in der Malerei siehe auch Kirchner 2001, S. 246–249.

522 Vgl. Nicolas Poussin, *Les Israélites recueillant la manne dans le désert*, 1637–1639, Musée du Louvre, Département des Peintures, INV 7275, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010062511>.

523 Vgl. Kirchner 2001, S. 217–218; Kirchner 2006, S. 384–385.

524 Vgl. Kirchner 2001, S. 250–255. Das Epos konnte in idealer Weise eine Synthese von »Herrscherlob, historischen Ausführungen und moralisch-pädagogischen Zielen« (ebd., S. 252) leisten.

3.3 Grenzen der Lesbarkeit?

Zu Le Bruns Wahl der künstlerischen Form in Vaux-le-Vicomte lieferten Félibiens fiktive Briefe den theoretischen Überbau. Félibien entwickelte seine Argumentation über die Annahme einer strukturellen Homologie von Kunst und Schrift, er nahm den Faden der schon in der italienischen Diskussion herausgestellten Parallelen zur Literaturtheorie auf und zielte darauf, die künstlerische Form in einem wissenschaftlichen Kontext zu verankern. Bereits in der Sacchi-Cortona-Debatte waren mediale Differenzen in einer verkürzten Übernahme der Horaz'schen *ut-pictura-poesis*-Formel außer Acht gelassen worden.⁵²⁵ »Sprache und Malerei galten als transparente Repräsentationen eines für sich Gegebenen, die Transparenz ihrer Zeichen garantierte die Überführung eines Konzeptes aus einem Medium in das andere. Nichts, was in der Sprache war, entzog sich künstlerischer Darstellung; alles, was in der Kunst war, konnte sprachlich formuliert werden.«⁵²⁶ Félibien manifestierte diesen Anspruch im Aufbau seiner Briefe nach rhetorischen Kategorisierungen⁵²⁷ und versuchte sich an einer möglichst nahen Übersetzung des Bildes in den Text.⁵²⁸

Die Schwierigkeiten eines solchen Unterfangens, wie sie sich durch die Grenzen des sprachlichen Ausdrucks und die Unmöglichkeit einer Eins-zu-eins-Übertragung der einzelnen Bildelemente ergeben, werden von Félibien zwar reflektiert;⁵²⁹ er bemüht sich dennoch um eine mediale Angleichung und versucht, die in Le Bruns malerischem Werk vielfach gelobte Diversität in seinem Sprachduktus einzulösen. Manchem Deckenelement wird eine akribische, um Subtilität bemühte Beschreibung zuteil, wie beispielsweise den mit zahlreichen Adjektiven umschriebenen Gesichtsausdrücken der Muse Thalia und der Figur der Minerva.⁵³⁰ Auch in der Beschreibung der Farbgebungen einzelner Gewänder hebt Félibien die der Malerei mögliche Darstellung nuancierter Effekte hervor: Eratos Kleid sei »d'un jaune verdastre sur le clair, & de rouge dans les bruns«⁵³¹ und ihr blauer Mantel »relevé d'un jaune citron sur les jours«;⁵³² Uranies »robbe tire sur

525 Vgl. Preimesberger 1994, S. 413.

526 Germer 1997b, S. 151.

527 Vgl. ebd., S. 151.

528 Félibien verweist auf seine Intention einer möglichst exakten Beschreibung: »[...] [J]e tâcheray [...] de vous faire une Image la plus ressemblante qu'il me sera possible d'une Chambre de ce Palais, afin que par cet eschantillon vous jugiez de l'excellence de l'ouvrage, & de la science de l'ouvrier.« Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 35.

529 Zur *Chambre des Muses* schreibt Félibien: »En effet les Ornaments mesmes qu'il y a peints sont si admirablement representez, que je ne puis trouver de termes assez propres pour les bien décrire [...].« Ebd., S. 36; »Enfin si je voulois remarquer par le menu toutes les beautez de cet Ouvrage, il faudroit que je fisse autant d'observations qu'il y a de coups de pinceau.« Ebd., S. 40.

530 Zur *Muse Thalia* in der *Chambre des Muses*: »[...] un visage gay & riant [...] avec une mine railante & mocqueuse.« Ebd., S. 37. Zu *Minerva* in der *Antichambre d'Hercule*: »L'Air de son visage est tout ensemble noble & gracieux, & ses yeux ne sont pas moins doux & agreables, qu'ils sont vifs & penetrans.« Félibien, *Troisième relation* 1999, S. 44.

531 Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 37.

532 Ebd.

le vert de mer, & son manteau est d'un bleu celeste.«⁵³³ Der *ut-pictura-poesis*-Anspruch wird in die formale Vielfalt des Textes übertragen, wobei manche Details weniger auf Le Bruns Deckengemälde als vielmehr auf Ripas textliche Vorlage zurückgehen.⁵³⁴

Die Analogie von Le Bruns formalem Bildaufbau zum Epos formuliert Félibien explizit. In der auf die *inventio* folgenden *descriptio* benennt er Le Bruns Fähigkeit,

»[...] à rendre visible un Poëme Heroïque dont le sujet & la conduite n'a rien que de grand & de noble, & dont les parties conviennent si bien à la principale action, que toutes les choses qu'il a employées pour l'Ornement de la voûte sont autant d'episodes qui entrent dans son sujet principal.«⁵³⁵

Die Erläuterung der epischen Erzählstruktur zieht sich in Form steter Erwähnungen durch beide Briefe. Félibien nennt mehrfach die formale und inhaltliche Unterordnung der Nebenszenen unter die Hauptszene, lobt deren Zusammengehen zu einem »beau tout«⁵³⁶ und beschreibt die Vielschichtigkeit der Szenen, die dennoch das Auge nicht verwirren würden.⁵³⁷ Das narrative Bildkonzept zieht Félibien auch zur Rechtfertigung von Le Bruns Verwendung der *quadri riportati* an der Decke heran: Die geringe Figurengröße und die Form des Tafelbildes könne man dem Künstler nicht vorwerfen, seien die Darstellungen schließlich von untergeordneter Bedeutung und dienten dem Schmuck der Hauptszenerie.⁵³⁸

Dass die vielfigurige Malerei eine Verselbstständigung der künstlerischen Form riskierte und die Figuren ihren Zusammenhang zu verlieren drohten, wurde bereits

533 Ebd.

534 Vgl. S. 298 in der vorliegenden Arbeit.

535 Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 38–39.

536 Ebd., S. 39.

537 Vgl. ebd.: »Comme ce Tableau du milieu est le principal sujet du Peintre, on voit aussi que tout le reste s'y rapporte« (S. 36); »[...] si l'on considere en general toutes les parties de ce bel Ouvrage, on verra qu'elles s'accordent si bien ensemble qu'il en resulte un beau tout ; & ce beau tout dans sa grandeur & sa Majesté conserve une si grande douceur & une union si charmante, que l'oeil ne se trouve point distrait, quoy que l'esprit soit surpris par la rareté d'une chose si magnifique« (S. 39); »[...] il n'y a pas dans toutes les parties la moindre chose qui puisse apporter de la confusion. Et cependant quoy que toutes ces parties soient séparées les unes des autres, elles sont neantmoins si bien unies, que l'on n'y voit rien qui se détache trop. Les actions sont si adroitement diversifiées, si faciles & si aisées, qu'il n'y a point de postures contraintes ny de mouvemens forcez« (S. 39); Félibien, *Troisième relation* 1999: »Enfin il n'y a point de Peinture dans cette Antichambre qui n'ait du raport au sujet principal [...]« (S. 48).

538 Gerechtfertigt werden so bspw. die fingierten Tapisserien in der *Chambre des Muses*: »Mais aussi afin que ces Figures là qui sont petites, n'ayent pas de ressemblance aux grandes Figures de la voûte, & que ceux qui connoistroient pas d'abord le dessein du Peintre, ne puissent pas le blasmer d'avoir mis dans un mesme lieu, des Figures colorées de deux sortes de grandeur, il a fait le fond de ces Tableaux d'or mat, & non pas d'autre couleur, pour donner à entendre que ces petites Figures ne regardent point son principal sujet, & qu'elles ne servent que pour enrichir cet endroit par la beauté de leurs couleurs.« Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 38.

3.3 Grenzen der Lesbarkeit?

in der Renaissance problematisiert. Der Schwierigkeit, die geforderte klare Lesbarkeit mit dem komplexen Verständnisprozess zu vereinbaren, setzt Félibien die Vereinheitlichung der Bildebenen entgegen. Die Nebenszenen müssten sich in den Gesamteindruck einfügen, wobei die Betrachter*innen sie nicht zwangsläufig im Einzelnen studieren müssten, sie aber für das eigene *plaisir* mit einbeziehen könnten.⁵³⁹ Félibien versucht, dem Prinzip des *coup d'œil* – der wahrnehmungsästhetisch verankerten Forderung nach Erfassung des Werkes auf einen Blick – gerecht zu werden. Bereits Leonardo da Vinci hatte die Fähigkeit der Malerei postuliert, auch komplexe Zusammenhänge auf eine simultane Erkenntnis hin gestalten zu können.⁵⁴⁰ Nach Félibien kann ein Maler diese künstlerische Leistung nur vollbringen, wenn er sich auch literarischer Gestaltungsprinzipien zu bedienen weiß – nur über die Verbindung von malerischer und literarischer Kompetenz könne ein Unterfangen im Ausmaß von Vaux-le-Vicomte angemessen umgesetzt werden:

»Vous m'avoürez, que quand un Peintre sçait dignement s'aquiter d'une si grande entreprise, on peut dire qu'en quelque sorte il n'est pas seulement Peintre, mais Poëte, car la Poësie & la Peinture sont deux Soeurs qui touchent d'une maniere si agreable ce qu'elles traitent, qu'on ne se lasse ny de les entendre, ny de les voir.«⁵⁴¹

Charles Le Brun bemühte sich in seinen Dekorationssystemen um eine auch von den Texten unabhängige Gewährleistung der Lesbarkeit. In der rezeptiven Praxis ist dennoch davon auszugehen, dass das Publikum mehrheitlich nicht in der Lage war, die Deckenprogramme in ihrer Vielschichtigkeit bildimmanent zu erfassen. Ihre Wirkmacht muss dies nicht zwangsläufig eingeschränkt haben; vielmehr kann bezweifelt werden, dass eine profunde Kenntnis der Ikonographie und inhaltliche Erkenntnis der einzelnen Bildebenen für das Verständnis der intendierten Gesamtaussage überhaupt notwendig waren.

Am Beispiel der Deckengemälde in Schloss Hundisburg konnte Pablo Schneider zeigen, dass Grundausrichtung und thematische Angemessenheit des Bildprogramms

539 Vgl. Félibien, Troisième relation 1999: »Aussi l'adresse d'un sçavant Ouvrier consiste à faire que l'oeil voye d'un seul regard tout le sujet qu'on luy presente, afin de n'estre pas obligé de considerer chaque partie en particulier, ny privé du plaisir qu'il y a de les voir toutes ensemble pour pouvoir juger de leur proportion, & connoistre si elles conviennent dans la composition du tout« (S. 46); »Ce qui rend cette composition si agreable est la belle maniere avec laquelle il en a sceu arenger toutes les parties; mais cela est l'une de ces choses que l'on ne peut presque enseigner, & qui naist de la force du genie, & de la grande capacité de l'Ouvrier. Car ces parties sont toutes en leur place sans s'incommoder & se nuire les unes aux autres« (S. 47).

540 Vgl. Bredekamp 2011, S. 371.

541 Félibien, Troisième relation 1999, S. 48. Charles Le Brun wird auch als »sçavant Peintre« und »docte Poëte« bezeichnet. Félibien, Seconde relation 1999, S. 38. Das Porträt von Madame Fouquet (siehe näher S. 363–367 in der vorliegenden Arbeit) wird als »un petit Tableau, qui peut passer pour une piece de Poësie« beschrieben. Félibien, Troisième relation 1999, S. 48.

trotz fehlenden Detailverständnisses richtig erfasst wurden und auch dem Auftraggeber ein begrenzter Erkenntnishorizont der Betrachter*innen zunächst ausreichte. Die (Un-)Angemessenheit der Darstellung erklärte sich üblicherweise über wenige Schlüssel motive, die eine einfach verständliche Grundausrichtung des Deckeninhalts kommunizieren konnten. Dass es sich um ein komplexes Programm handelte, vermittelten bereits Bildanordnung und Figurenanzahl. Allein die formale Gestaltung konnte den hohen Bildungsstand des Auftraggebers und das von ihm verfolgte Anspruchsniveau transportieren. Nicht zuletzt erzeugten Ort und Kontext des Bildprogramms eine Erwartungshaltung, die dem Auge vielfach vorausging und die Rezeption lenkte. Auf einer untersten Ebene genügte also bereits der »Akt des Schauens und die Konstellation, dass sich der Betrachter einer komplexen Wissens ebene räumlich gegenüber befand und diese eben mit einem Blick wahrnehmen konnte«, ⁵⁴² ohne dass das Wissen selbst in allen Dimensionen erfasst sein musste. ⁵⁴³

In Vaux-le-Vicomte wäre ein solcher Effekt noch vor Betreten der Appartements im (nicht mehr umgesetzten) Deckengemälde des Grand Salon entstanden. Allein die künstlerische Form hätte den hohen Anspruch transportiert: Mehr als 200 Figuren auf einer rein malerisch gestalteten Fläche mit Fouquets Wappen im Zentrum konnten sowohl Innovation und höchstes Können auf künstlerischer Ebene als auch die Überhöhung des Auftraggebers als wesentliche Aussage des inhaltlichen Programms vermitteln. In diesem Zusammenhang erklärt sich ebenso die Wahl einer konventionellen und verbreiteten ikonographischen Bildsprache, die eine Erfassung der Grundaussagen vereinfachte, wenn auch damit die Gefahr des großen interpretatorischen Spielraums einherging. Außerdem ist anzunehmen, dass das breite Publikum für diverse Ausstattungselemente auch jenseits komplexer Bildprogramme überaus empfänglich war. So offenbaren zahlreiche Reiseberichte und Reiseführer von Paris und Versailles um 1700 erstaunlich geringe Kenntnisse in der Entschlüsselung von ikonographischen Motiven und Zusammenhängen. Zudem vermitteln sie oft ein äußerst begrenztes Interesse an den Bildprogrammen beziehungsweise einen sehr selektiven Zugriff auf das Gesehene. ⁵⁴⁴

In Vaux-le-Vicomte sollten die Betrachter*innen im Erleben des sinnlichen Eindrucks und dem Erfassen wesentlicher Schlüssel motive zunächst überwältigt und in Staunen versetzt werden, während die Begleittexte im Anschluss Kohärenz und tiefere Sinnschichten des Programms konstruierten sowie die künstlerische Dimension des Gesehenen vermittelten. Ein solcher Umgang mit Seherwartungen und Rezeptionsverhalten weist einige Parallelen zur höfischen Fest- und Theaterkultur der Zeit auf, die im Zuge ihres systematischen Ausbaus unter Ludwig XIV. eine Standardisierung

⁵⁴² Schneider 2013, S. 94.

⁵⁴³ Vgl. ebd., S. 92–95.

⁵⁴⁴ Vgl. Ziegler 2010, S. 167–168.

3.3 Grenzen der Lesbarkeit?

erfahren sollte, einhergehend mit einer konventionalisierten Symbolsprache und einem begrenzten Vorrat an Bildmotiven.⁵⁴⁵ Die Vermittlung der *magnificence* scheint dies nicht beeinträchtigt zu haben, da die zeitgenössische Wahrnehmung während der Festlichkeiten vorwiegend auf Materialität und ereignishafte Zerstreungen reagierte. Der Fokus auf kostbare Materialien, die Bedeutung des Büffets als Zeichen von Exotik, Exklusivität und Überfluss sowie der Aufwand der ephemeren Dekorationen und Auführungen schienen besser als ein allegorisches Programm geeignet, die Größe des Herrschers zu manifestieren.⁵⁴⁶ Gerade am Beispiel der Festkunst wird jedoch auch die Problematik einer erstrebten einheitlichen Beurteilung seitens der Besucher*innen deutlich. Tatsächlich war ein Spezialwissen in Form einer humanistischen Bildung, wie es die Urheber der Bildprogramme vorweisen konnten, selten vorhanden, sondern waren die Zugriffe des Publikums so vielfältig wie ihre Voraussetzungen.⁵⁴⁷ Ähnlich der Ausstattungsprogramme waren auch in der Festkultur umfassende Verschriftlichungen dazu angetan, eine eindeutige Lesart zu suggerieren oder im Nachhinein festzuschreiben. Das Fest in seiner Funktion als herrscherliche Repräsentation schien insofern problematisch, als der ephemere Charakter eines Großteils seiner Strategien und die Kurzlebigkeit der Überwältigung kaum zu historisch dauerhafter Relevanz geeignet waren.⁵⁴⁸

Festzuhalten bleibt die Empfänglichkeit des zeitgenössischen Publikums für Materialikonographie und Prachtentfaltung, die in der Zeit ebenso wesentliche Repräsentationsstrategien darstellen konnten wie komplexe, allegorisch transportierte Sachverhalte. Nicht zuletzt muss betont werden, dass zahlreichen Programmen von Innenausstattungen im französischen 17. Jahrhundert kein komplexer Sinngehalt inhärent war. Es war nicht unüblich, die Wahl der Ikonographie und die Details der Motivik ganz oder teilweise dem verantwortlichen Künstler zu überlassen, wie beispielsweise im Falle von François Perrier in der Galerie des Hôtel de La Vrillière oder Charles Le Brun in der Chambre des Hôtel de La Rivière.⁵⁴⁹ Die Aufgabe der Ausstattung lag nicht selten in der reinen Zerstreung und einem kurzweiligen Vergnügen, in steter Berücksichtigung der Angemessenheit im Kontext von Raumtypen und Konventionen.⁵⁵⁰

545 Vgl. Quaeitzsch 2010, S. 53.

546 Vgl. ebd., S. 50–53.

547 Vgl. ebd., S. 304–305. Fabian Jonietz verweist am Beispiel der Sala Clemente VII im Palazzo Vecchio in Florenz auf die Existenz subversiv-spielerischer Leseebenen, die über kleine Details in der Ausstattung suggeriert wurden und in einem gänzlich anderen Kontext als die offiziell intendierten Historien standen. Vgl. Jonietz 2012, S. 42.

548 Vgl. Quaeitzsch 2010, S. 192–193.

549 Vgl. B. Gady 2014, S. 23–24.

550 Siehe auch Cojannot-Le Blanc 2014, S. 95: »[...] [L]es décors peints devaient offrir un cadre agréable à l'exercice de la vie mondaine et ne jamais plonger le visiteur dans l'embarras. Une iconographie devait aussi être convenable, c'est-à-dire adaptée à la fonction des lieux.«

4 ZURSCHAUSTELLUNG VON PRACHT: DAS APPARTEMENT DES KÖNIGS

4.1 Die Räume der Enfilade

4.1.1 Räumliche Voraussetzungen und Genese der Ausstattung

Die Fouquets Appartement gegenüberliegende Raumfolge, die sich vom Grand Salon ausgehend in einer durch Flügeltüren verbundenen Enfilade von Antichambre, Chambre und Cabinet aufreiht, wurde in der Forschung mehrheitlich als Appartement des Königs klassifiziert. Anlass zu einer näheren Diskussion dieser kaum hinterfragten Zuschreibung gibt insbesondere die Tatsache, dass nahezu keine zeitgenössische Quelle diese Bezeichnung aufgreift, sondern – den Gestaltungsprinzipien der Räume folgend – im 17. Jahrhundert mehrheitlich von der »antichambre des stucs«, der »chambre des stucs« etc. gesprochen wird.⁵⁵¹ Dass es sich um eine dem König im Falle seiner Anwesenheit exklusiv zugewiesene Raumfolge handelte, erscheint dennoch mehr als wahrscheinlich. Hervorgehoben werden muss zunächst André Félibien, der in seiner Festbeschreibung von der »chambre du roy«⁵⁵² spricht und damit zumindest deren Existenz, wenn auch ohne genaue Lokalisierung, bestätigt. Die 1665 erfolgte Inventarisierung der Skulpturen erwähnt ein »cabinet de la chambre du Roy«⁵⁵³ und schließlich nennt der Bericht von Sainte-Hélène ein »cabinet appelé le cabinet du Roy«.⁵⁵⁴ Die genannten Quellen erlauben folglich eine Benennung des Appartements als jenes des Königs.

Eine symmetrische und weitgehend gleichberechtigt angelegte Disposition der Appartements von Schlossbesitzer und König hatte sich in Frankreich bereits seit dem 16. Jahrhundert in den Schlössern des Pariser Umlands etabliert.⁵⁵⁵ Spiegelt sich darin zum einen die sinnstiftende Bedeutung des Schlosses als Empfangsort des Königs, der zum möglichst häufigen und langen Verweilen angeregt werden sollte, konnte sich zum anderen der Gastgeber räumlich auf Augenhöhe inszenieren und die eigene Bedeutung überhöhen. In Vaux-le-Vicomte vermittelt sich diese Ebenbürtigkeit auch in

551 Vgl. die Dokumente der in diesen Räumen beschäftigten Künstler, bspw. *Devis de l'ouvrage de dorure qu'il convient faire dedans la grande chambre de stuc de M. le procureur general à Vaux-le-Vicomte* [16. Dezember 1660], Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe X. II, S. 228; *Devis de l'ouvrage de dorure qu'il convient faire dedans le grand antichambre de stuc à Vaux-le-Vicomte* [16. Dezember 1660], Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe X. III, S. 230.

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

553 *Estimation des bustes de Vaux, 1665*, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 72.

554 *Proces verbal fait a Vaux par M. de Sainte Hélène, 1666*, Arch. nat., O¹ 1964, n. p., Ansicht 5.

555 Vgl. Châtenent 2002, S. 258–296.

der Ausstattung, die sich in beiden Appartements in Aufwand und künstlerischem Anspruch entspricht und im formalen Aufbau der Dekorationssysteme korreliert. Zugleich zeigen sich auf den ersten Blick die differierenden und charakteristischen Gestaltungsprinzipien: Während Le Brun in Fouquets Appartement die Malerei zum ersten Ausdrucksmittel im Dienste einer vielschichtigen Bildprogrammatisierung erhob, kam im Appartement des Königs in Form von Materialität und ausgiebiger Prachtentfaltung eine dem Gast angemessene Formensprache zum Tragen. Die Decken wurden in einer Kombination von Stuck und Malerei gestaltet, die Wände mit großflächigen Vertäfelungen überzogen und umfangreiche Vergoldungen eingesetzt.

Die einst intendierte gestalterische Einheitlichkeit des Appartements vermittelt sich heute nur eingeschränkt, da die Ausstattung unter Fouquet nicht mehr vollendet wurde.⁵⁵⁶ Die Antichambre war ursprünglich über zwei Türen mit den Treppen zum Obergeschoss und der hofseitig gelegenen Salle à manger verbunden,⁵⁵⁷ für die sie folglich ebenfalls als Vor- und Warteraum fungierte. Die in der Enfilade anschließende Chambre ist ihrer repräsentativen Empfangsfunktion entsprechend mit einem Alkoven mit abgrenzender Balustrade ausgestattet, von dem aus eine unscheinbare Tür in die rückseitig gelegenen Nebenräume und zum Cabinet des bains führt. Das abschließende Cabinet folgt kaum mehr den traditionellen Vorgaben seines Raumtypus und entspricht in seinen Dimensionen eher einer Chambre, worin es sich von seinem kleineren Pendant in Fouquets Appartement unterscheidet.

Es scheint, als habe der unvollendete Zustand der Räume die auf Fouquet folgenden Besitzer von Vaux-le-Vicomte zu größeren, indes kaum dokumentierten Eingriffen ermutigt. So wurde das zentrale Bildfeld im Deckengemälde der Antichambre (Abb. 37) nachträglich mit einem Adler, Jupiters Blitze tragend, vor einer Himmelslandschaft ergänzt.⁵⁵⁸ Zwei Bildfelder in der Wölbung entstanden nach Gemälden von Antoine

556 Zum Zeitpunkt des Besuchs der englischen Königinwitwe Henrietta Maria in Begleitung ihrer Tochter, der Duchesse d'Orléans, und deren Mann Philippe d'Orléans im Juli 1661 waren die Arbeiten noch in vollem Gange, wie eine Aussage von Jacques Prou belegt, der zu diesem Anlass die Gerüste in beiden »grandes chambres de stuc« abbaute. Vgl. *Mémoire des ouvrages de menuiserie faite, fournies et livrées pour Monseigneur le procureur général tant à la basse-cour du chasteau de Vaux-le-Vicomte que Maincy par moy Jaques Prou, menuisier, et ce par l'ordre de Monsieur Courtois* [25. Juli 1661], Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe V.II, S. 204.

557 Die Tür zu den ins Obergeschoss führenden Treppen ist bereits im Plan von Charles de Wailly von 1784 geschlossen. Eine weitere in Le Vaus Plan eingezeichnete Tür zu der neben der Salle à manger liegenden Salle du buffet wurde vermutlich nie umgesetzt. Die Existenz von insgesamt vier Türen zu Zeiten Fouquets belegt ein Devis des für die Vergoldung der Türrahmen zuständigen Paul Gougeon, genannt La Baronnière, das »quatre chambranles des portes« nennt. Vgl. *Devis de l'ouvrage de dorure qu'il convient faire dedans le grand antichambre de stuc à Vaux-le-Vicomte* [16. Dezember 1660], Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe X.III, S. 230.

558 Der genaue Zeitpunkt der malerischen Ergänzung des Deckengemäldes ist nicht bekannt. Die Stuckarbeiten in der Antichambre sind der Epoche Fouquets zuzuordnen, mit Ausnahme der Girlande auf blauem Grund um das Zentralbild, die in den detaillierten Beschreibungen der vergoldeten

4.1 Die Räume der Enfilade



Abbildung 37. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Decke der Antichambre im Appartement des Königs, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1661

Coytel und wurden vermutlich in der erste Hälfte des 18. Jahrhunderts unter den Villars hinzugefügt (Abb. 38–39); entsprechend ist auch für die beiden verbleibenden Bildfelder davon auszugehen, dass sie nach Fouquets Epoche ausgeführt wurden. Vermutlich waren diese Felder unter Le Brun unbemalt geblieben.

In der Chambre (Abb. 40) dürfte die Decke des Hauptraums vollendet gewesen sein, während die Bemalungen der Flachdecke des Alkovens und des umlaufenden Paneelsockels vermutlich späteren Datums sind. Im Cabinet (Abb. 41) war mit der Vergoldung des Stuckdekors begonnen worden,⁵⁵⁹ nicht jedoch mit der Bemalung der Bildfelder, was offenbar eine spätere Abnahme der Vergoldungen zugunsten einer einheitlichen Raumwirkung motivierte.⁵⁶⁰ Das bis unter die Decke reichende System der Wandvertäfelungen muss in seiner Datierung ebenfalls unklar bleiben, während die Vertäfelungen

Deckenelemente von Paul Gougeon, genannt La Baronnière, nicht vorkommt. Vgl. ebd., S. 230–231; vgl. auch B. Gady 2010, S. 393–394.

559 Vgl. die Quittung von Paul Gougeon, genannt La Baronnière, vom 21. Januar 1661 über den Erhalt von 1.000 livres für »les ouvrages de dorure que j’ay fait dedans la chambre de stuc et grand cabinet de Vaux«, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe XI, S. 233, sowie folgende, Le Brun zugeschriebene Erwähnung: »A Paul Gougeon dict La Baronniere Il luy peut estre deub la dorure d’un cabinet, laquelle n’est achevée«, *Mémoire de ce qu’a dit Monsieur Le Brun sur le mémoire des ouvriers qui ont travaillé à Vaux et qui se prétendent créanciers*, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, S. 238.

560 Vgl. B. Gady 2010, S. 394–395.

4 Zurschaustellung von Pracht: Das Appartement des Königs



Abbildung 38. Decke der Antichambre im Appartement des Königs, Detail der Wölbung: Das Bad der Diana (Kopie nach Antoine Coypel), Vaux-le-Vicomte, 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts (?)



Abbildung 39. Antoine Coypel, Le Bain de Diane, um 1690, Öl auf Leinwand. Musée départemental d'art ancien et contemporain, Épinal

4.1 Die Räume der Enfilade



Abbildung 40. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Chambre im Appartement des Königs, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1661

4 Zurschaustellung von Pracht: Das Appartement des Königs



Abbildung 41. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Decke des Cabinet im Appartement des Königs, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1661

von Chambre und Antichambre zwar weitgehend originale Bemalungen, doch keine originale Anordnung wiedergeben. Die Supraporten im gesamten Appartement stammen nicht aus der Zeit Fouquets. Das Nachlassinventar des Duc de Villars nennt 1734 in der Antichambre vier Supraporten mit militärischen Szenen,⁵⁶¹ die zu Villars' Bemühungen passen, seine militärischen Erfolge bildlich in die Ausstattung des Schlosses zu integrieren.⁵⁶² Die heute angebrachten Supraporten sind wiederum späteren Datums⁵⁶³ und zeigen monochrome figürliche Szenen mit Trophäendarstellungen im

561 Das Nachlassinventar des Duc de Villars aus dem Jahr 1734 liegt im Original nicht vor; Cordey zitiert aus einer unvollständigen Kopie, die in Vaux-le-Vicomte aufbewahrt wird. Vgl. Cordey 1924, S. 146. Die Nennung von vier Supraporten bestätigt die These, dass eine fünfte im Plan Le Vaus eingezeichnete Tür nicht umgesetzt worden war (vgl. S. 316, Anm. 557).

562 Der Duc de Villars ließ seine militärischen Siege von Jean-Baptiste Martin d. Ä., einem Schüler Adam Frans van der Meulens, in zehn großformatigen Schlachtenbildern dokumentieren, von denen sich heute nur noch jenes zur Belagerung von Freiburg 1713 in Vaux-le-Vicomte erhalten hat. Ein unbekannter Maler schuf eine weitere Serie mit militärischen Szenen aus Villars' Leben, aus der sich fünf im Schloss befinden. Die Gemälde waren auf mehrere Räume im Erdgeschoss verteilt. Vgl. Cordey 1924, S. 145–146.

563 Dézallier d'Argenville beschreibt 1755 in beiden Antichambres mehrere »batailles«, hinter denen sich eventuell die unter Villars angebrachten Supraporten verbergen könnten. Vgl. A.-N. Dézallier d'Argenville 1755, S. 211. Goudemetz 1892 erwähnt »les campagnes du maréchal de Villars à Fribourg« (S. 189).

4.1 Die Räume der Enfilade

Stil des 19. Jahrhunderts.⁵⁶⁴ In der *Chambre* hingen, so ist dem Inventar von 1734 zu entnehmen, ein Porträt der *Maréchale de Villars* und eines ihrer Schwestern, deren heutiger Verbleib unbekannt ist.⁵⁶⁵ Die Provenienzen des aktuell angebrachten Blumenstilllebens sowie der Szene mit einem Satyr und zahlreichen Blumen und Früchten vor einer architektonischen Kulisse sind bislang ungeklärt.⁵⁶⁶

Trotz der großflächigen Wandvertäfelungen ist einem *Mémoire* von Louis Hanicle zu entnehmen, dass für *Chambre* und *Antichambre* ursprünglich Tapisserien vorgesehen waren.⁵⁶⁷ Das Nachlassinventar des Duc de Villars lässt darauf schließen, dass 1734 nicht die gesamte Wandfläche vertäfelt war, denn in der *Antichambre* werden 90 »*feuilles de cuir doré*«⁵⁶⁸ und sechs Gemälde mit militärischen Darstellungen um Villars situiert.⁵⁶⁹ Zusätzlich verschob sich die ursprünglich intendierte Raumwirkung über eine 1764 durch den Duc de Choiseul-Praslin aufgestellte Bibliothek, deren fast bis unter die Decke reichenden Vitrinen aus Mahagoni-Holz die Abnahme eines beachtlichen Teils der Vertäfelungen zur Folge hatte.⁵⁷⁰ Neun heute im J. Paul Getty Museum in Los Angeles aufbewahrte Paneele⁵⁷¹ lassen sich auf Basis motivischer Übereinstimmungen diesem Wanddekor zuordnen.

Charles Le Brun schuf im *Appartement* des Königs neben den Malereien auch die Entwürfe für die Stuckfiguren, deren Ausführung eventuell auf François Girardon und Nicolas Legendre zurückgeht, wenn man den einzigen dazu bekannten Quellen⁵⁷² in

564 Zum *Grand Salon* zeigt die *Supraporte* zwei antikisierende Figuren neben einem Feuer, eventuell eine Opferszene, umgeben von militärischen Trophäen. Zur *Chambre* ist eine Dreiergruppe mit Amor erkennbar, umgeben von Attributen von Merkur sowie Büchern, Musikinstrumenten und Tauben. Die *Supraporte* zur *Salle à manger* zeigt heute ein rundes Blumenstillleben. Die Provenienz jener Gemälde bleibt ungeklärt. Eine Anpassung an die vorgefundene Ausstattung wurde augenscheinlich weder thematisch noch stilistisch gesucht.

565 Vgl. Cordey 1924, S. 147.

566 Eines der beiden Gemälde trägt die Signatur von Jean-Baptiste Belin de Fontenay, Schüler von Jean-Baptiste Monnoyer und spezialisiert auf Blumen- und Fruchtstillleben. Ihm wird von Pérouse de Montclos auch die zweite *Supraporte* zugeschrieben. Vgl. Pérouse de Montclos 1997, S. 133.

567 »*Toutes les verges pour porter les tapisseries fournies par le dit sieur Hanicle tant pour l'antichambre d'Hercule, grande chambre carrée, celle des Muzes, antichambre et chambre de stuc*«, *Mémoire 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.

568 Zit. nach Cordey 1924, S. 146.

569 Vgl. ebd.

570 Vgl. Pérouse de Montclos 1997, S. 182.

571 Vgl. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, USA, INV 91.DH.18.1.-10, <https://www.getty.edu/art/col-lection/objects/6020/unknown-maker-ten-panels-french-about-1661/> [25.2.2021].

572 Im Kontext der Festvorbereitungen für den 17. August 1661 werden beide Künstler gemeinsam genannt, jedoch können keine Rückschlüsse auf eventuelle Arbeiten in den Innenräumen gezogen werden. Vgl. die Quittung von Legendre vom 17. September 1661 über 470 livres: »[...] les ouvrages que nous avons fait, Monsieur Girardon et moy, pour la maison à Vaux-le-Vicomte le dixseptiesme aoust, [...]«, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe XI, S. 236.

Form von Hinweisen bei Claude Nivelon und Guillet de Saint-Georges glaubt.⁵⁷³ Die Vergoldungen sind im gesamten Appartement das Werk von Paul Gougeon, genannt La Baronnère, der für Antichambre und Chambre insgesamt 8.330 livres veranschlagte und sich mit Le Brun auf 6.600 livres einigte⁵⁷⁴ – eine Summe, die in ihrer Größenordnung von den beachtlichen Mengen an verwendetem Gold zeugt.

Im Inventar von 1661 und im Récolement von 1665 bleiben die Räume des Königs weitgehend unberücksichtigt,⁵⁷⁵ woraus zu schließen ist, dass die im Rahmen des 1661 etwa vier Wochen zurückliegenden Empfangs Ludwigs XIV. aufgestellten Möbel wieder in die Garderoben zurückgebracht worden waren. Entsprechend eine solche anlassbezogene Raumausstattung der üblichen Praxis, war die gänzlich fehlende Möblierung wohl auch durch die unvollendeten Deckengestaltungen begründet, die eine erneute Aufstellung der Gerüste verlangten.

4.1.2 Die Antichambre des Königs

Die Deckengestaltung der Antichambre des Königs schuf Le Brun in Korrelation zu jener der Antichambre Fouquets: Beide Dekorationssysteme lesen sich als eine Variation derselben formalen Parameter. Ähnlich der Antichambre d’Hercule ist die Decke im Appartement des Königs in einen rechteckigen, leicht erhöhten Deckenspiegel und eine schmale Wölbungszone gegliedert, wobei das verhältnismäßig traditionelle Schema über dekorativen Detailreichtum und eine kleinteilige Auffächerung in einzelne Felder bereichert wird. Das Zentrum des Deckenspiegels bildet ein ovales und plastisch gerahmtes Bildfeld, umgeben von zwei einst in Bronze gedachten Stuckadlern und plastischen Medaillons. Unterhalb des Gewölbenspiegels ist ein Konsolgesims mit paarweise gruppierten Eichhörnchen gestaltet. In den Gewölbeecken zeigen Medaillons Fouquets Chiffre, darunter ein Feld mit polychromen Arabesken auf Goldgrund und flankierend Volutengiebel mit darauf sitzenden Putten, hinter denen sich Trophäen in Form vergoldeter Flachreliefs häufen. Goldene Muscheln schließen das Ensemble nach unten ab (Abb. 42).

573 Vgl. Nivelon 2004, S. 259 (zu François Girardon); Guillet de Saint-Georges 1854, S. 411 (zu Nicolas Legendre). Siehe auch Moureyre/Garnier 2017, Abschnitt 56–58.

574 Vgl. von Paul Gougeon, genannt La Baronnère, die Devis zu Chambre und Antichambre sowie die Quittungen vom 12. November 1660, 10. August 1661 und 21. Januar 1661. Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe X, S. 228–231; Annexe XI, S. 232–233.

575 Nur im Cabinet wird ein Marmortisch mit Intarsien für 500 livres erwähnt. Vgl. Estimation des bustes de Vaux, 1665, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 72; Procès verbal fait à Vaux par M. de Sainte Hélène, 1666, Arch. nat., O¹ 1964, n. p., Ansicht 5. Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg beschreibt dort 1667 einen »tisch von FLORENTINISCHER arbeit, welcher soll 1.500 thr. gekostet haben [...]«. Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg 2019, Bd. I, S. 57. Ob es sich hierbei um denselben Tisch handelte, der demnach in Vaux-le-Vicomte verblieben wäre, muss unklar bleiben.

4.1 Die Räume der Enfilade



Abbildung 42. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Decke der Antichambre im Appartement des Königs, Gewölbeecke, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1661

An den Längsseiten der Gewölbewangen ist zentral ein ovales Bildfeld angebracht, daneben zeigen fingierte Öffnungen Vögel und Blumengirlanden vor einem Himmelsausblick. Auch an den Schmalseiten erscheint nach dem gleichen Prinzip ein rundes Bildfeld, wobei jene zentral angebrachten Felder unter Le Brun offenbar nicht mehr bemalt wurden. Der Antichambre Fouquets vergleichbar, setzt sich das Dekorationssystem aus symmetrisch angeordneten Feldern zusammen, zwischen denen ein gemalter heller Marmorgrund sichtbar wird. Goldene Rahmungen schaffen eine klare Abgrenzung, ohne verbindende dekorative Elemente, so dass eine illusionistische Umdeutung des Raumes in den Hintergrund rückt. War die mit malerischen Mitteln erreichte differenzierte Illusionierung verschiedener Realitätsebenen und Materialien in Fouquets Antichambre Teil einer Präsentation der Möglichkeiten von Malerei im Allgemeinen und Le Bruns Können im Speziellen, musste allein der hohe Stuckanteil in der Antichambre des Königs andere Akzente setzen. Es ging dort weniger um eine optische Täuschung,⁵⁷⁶ als vielmehr um ein effektvolles Zusammenspiel von Skulptur und Malerei und eine Verdichtung von Materialität. Die verhältnismäßig geringe Größe der freiplastischen Figuren und die zahlreichen Flachreliefs ließen Raum für eine in der Chambre erfolgende Steigerung von künstlerisch-technischem Anspruch und materiellem Prunk. In einem zurückgenommenen Umgang

⁵⁷⁶ Nur vereinzelt werden visuelle Täuschungen gesucht, so bspw. in Form der malerisch fingierten Unterseiten der Öffnungen in den Außenraum.

mit den künstlerischen Ausdrucksmitteln, deren Möglichkeiten nicht ganz ausgeschöpft werden, gehen die Antichambres der beiden Appartements im Erdgeschoss konform.

Die Kombination von Malerei, Stuck und Vergoldungen hatte Charles Le Brun bereits vor seiner Tätigkeit in Vaux-le-Vicomte in Pariser Innenräumen erprobt, so beispielsweise im Cabinet des Hôtel de La Rivière (1653; Abb. 43).⁵⁷⁷ Während der rechteckige Deckenspiegel ganz von einer illusionistischen Himmelsszenerie eingenommen wird, zeigt die Wölbung ein der Antichambre in Vaux-le-Vicomte ähnliches Repertoire von gerahmten Bildfeldern, Adlern, Girlanden und weißen Putten. Die skulpturalen Elemente und insbesondere die breiten Stuckrahmen verleihen der Decke indes einen relativ schweren und überladenen Charakter, gegen den die flächigere und filigrane Anordnung in der königlichen Antichambre in Vaux-le-Vicomte eine ausgewogenere Wirkung erzielt. Auch zum Hôtel d'Aumont, in dem Le Brun in den 1650er Jahren im Salon der Marquise tätig war,⁵⁷⁸ zeigen sich Parallelen, so in der deutlichen Abgrenzung einer schmalen Wölbungszone und eines großen rechteckigen, einst illusionistisch bemalten Zentralbilds, sowie in der Kombination von goldenen Flachreliefs und darauf plastisch agierenden weißen Stuckfiguren. Ist zwar die zurückgenommene Gestaltung des Salons der motivischen Dichte in Vaux-le-Vicomte und im Hôtel de La Rivière deutlich untergeordnet, sind insbesondere die Putten mit den effektiv vergoldeten Haaren und Flügeln ebenso wie die vergoldeten Trophäen jenen in der Antichambre des Königs in Vaux-le-Vicomte verwandt. Dort lässt der symmetrische Aufbau des Dekorationssystems, ähnlich wie in der Antichambre d'Hercule, eine relativ statische Gliederung entstehen, die keine assoziativen Verbindungen der figürlichen Szenen untereinander anstrebt. Inwieweit dies deren inhaltliche Lesbarkeit beeinflusst, lässt sich angesichts erst nachträglich realisierter Malereien in den Bildfeldern kaum beurteilen.

Die Grisaille-Darstellungen in der Wölbung sind von zweitrangiger Qualität und stammen zweifelsohne aus dem 18. Jahrhundert: An den Längsseiten ist die sich nach erfolgreicher Jagd ausruhende Diana mit ihren Begleiterinnen dargestellt; gegenüber zeigt eine auf Vergils *Aeneis* zurückgehende Szene Aeneas, der einen Schild von seiner Mutter Venus erhält. Beide Darstellungen kopieren Ende des 17. Jahrhunderts entstandene Gemälde von Antoine Coypel (Abb. 38–39).⁵⁷⁹ Die im Verhältnis zu den Originalen

577 Gerard van Opstal führte die Stuckarbeiten aus. Zu Le Bruns Arbeiten im Hôtel de La Rivière vgl. auch S. 262–264 in der vorliegenden Arbeit.

578 Den Auftrag erhielt Le Brun von Antoine d'Aumont, Capitaine des gardes du corps du roi seit 1632 und Maréchal de France seit 1650. Sein Hôtel particulier war 1645 von Louis Le Vau errichtet und 1652 von François Mansart erweitert worden. Der Salon war Teil des Appartements von Catherine Scarron de Vaures in der ersten Etage, stand jedoch hauptsächlich in Verbindung mit dem politischen und militärischen Aufstieg ihres Ehemannes Antoine d'Aumont, der im ikonographischen Programm verbildlicht wurde. Vgl. Cojannot-Le Blanc 2014, S. 103–111.

579 Vgl. Antoine Coypel: *Le Bain de Diane*, um 1690, Épinal, Musée départemental d'art ancien et contemporain, INV M0536_L.I.20, https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/antoine-coypel_bain-de-diane_huile-sur-toile [12.3.2022]; Atelier von Antoine Coypel: *Vénus apportant des armes à Énée*, Rennes, Musée des Beaux-Arts, INV 794.12.2, http://www2.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0786/m021104_

4.1 Die Räume der Enfilade



Abbildung 43. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Decke des Cabinet im Hôtel de la Rivière, 1653. Musée Carnavalet, Paris

seitenverkehrte Wiedergabe in Vaux-le-Vicomte lässt auf die Verwendung einer graphischen Vorlage schließen, von denen bereits in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts mehrere entstanden waren.⁵⁸⁰ Insbesondere die Szene mit Diana scheint populär gewesen zu sein, wie zahlreiche Kopien des Gemäldes aus der Zeit verdeutlichen.⁵⁸¹ In der Antichambre des Königs liegt es nahe, die Hinzufügung dieser figürlichen Szenen in die Epoche der Villars zu datieren, die offenbar der Coypel-Familie zugetan waren – man denke an das erwähnte großformatige Porträt der Maréchale de Villars, das von Antoine Coypels Sohn Charles zu Beginn der 1720er Jahre geschaffen wurde.⁵⁸²

Die beiden monochromen Rundmedaillons an den Schmalseiten der Wölbung zeigen Putten mit bacchantischen Weintrauben sowie mit den Attributen Jupiters und lassen sich als Kopien nach Raffaels Ausstattung der Loggia in der Villa Farnesina in Rom identifizieren. Vermutlich bot hier die Stichserie von Nicolas Dorigny, die 1693 nach dem Freskenzyklus der Villa Farnesina entstanden war, eine willkommene Vorlage.⁵⁸³ Die beiden Szenen wurden wahrscheinlich zur selben Zeit wie jene an den Längsseiten der Wölbung hinzugefügt. Es erscheint denkbar, dass die dekorative Motivik von Blumengirlanden und Vögeln noch zu Fouquets Zeit geschaffen wurde, während die für figürliche Szenen vorgesehenen Felder im Zentrum und der Wölbung leer blieben. Eventuell hatte Le Brun hier, im Gegensatz zu den rein dekorativen Elementen, eine Ausführung von eigener Hand vorgesehen und durch den Sturz Fouquets nicht mehr umsetzen können. Die leeren Bildfelder in der sonst weitgehend vollendeten Decke mögen die Villars anschließend zu einer Ergänzung bewogen haben.

Ein unter Fouquet vorgesehenes Bildprogramm lässt sich nicht rekonstruieren, doch ist davon auszugehen, dass die später hinzugefügten Darstellungen den einst intendierten in ihrer Grundausrichtung relativ nahekommen. So lässt sich für die Antichambre des Königs vermuten, dass eine Atmosphäre von kurzweiligem Vergnügen geschaffen

[09-521053_p.jpg](#) [12.3.2022]. Das Original, 1699 im Salon ausgestellt, ist heute verloren. Vgl. zu den beiden Gemälden näher Garnier-Pelle 1989, Cat. 65 und Cat. 66, S. 132–134.

580 Vgl. für das Gemälde mit Venus beispielsweise einen Stich von Georg Kilian, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Kupferstichkabinett, INV AB 2.31, <https://nds.museum-digital.de/object/77027> oder von Elias Schaffhauser, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Kupferstichkabinett, INV AB 3.3, <https://nds.museum-digital.de/object/11373>; für die Szene mit Diana siehe den Stich von Gaspard Duchange, Genf, Musée d'art et d'histoire, INV E 2011-0651, <https://collections.geneve.ch/mah/oeuvre/diane-au-bain/e-2011-0651> [12.3.2022]. Vgl. für eine Auflistung von nach den Gemälden entstandenen Stichen und Kopien Garnier-Pelle 1989, S. 132–134.

581 Vgl. Garnier-Pelle 1989, S. 132–133.

582 Siehe dazu S. 341–342 in der vorliegenden Arbeit.

583 A.-N. Dézallier d'Argenville erwähnt die Darstellungen in seinen Ausgaben von 1755 (S. 211), 1762 (S. 240) und 1768 (S. 262); in der Edition von 1779 findet sich zusätzlich der Verweis auf die zwölftellige Stichserie von Nicolas Dorigny. Dulaure 1768, Bd. II, S. 253, übernimmt diesen Hinweis. Für die beiden in Vaux-le-Vicomte wiedergegebenen Szenen vgl. die Stiche im British Museum, V, 6.71, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_V-6-71 [25.2.2021], und V, 6.75, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_V-6-75 [25.2.2021]. Zu Dorignys Stichen siehe überblickend Höper 2001, S. 353–356.

4.1 Die Räume der Enfilade

werden sollte, zumal die relativ kleinen Dimensionen des zentralen Bildfelds kaum eine vielfigurige und inhaltlich komplexe Darstellung zugelassen hätten. Die Evokation ländlicher Themen von Unbeschwertheit und Erholung hätte sicherlich auch unter Fouquet stattgefunden: Vaux-le-Vicomte wird zu einem Ort, an dem der König die alltäglichen Regierungs- und Kriegsgeschäfte ruhen lassen und sich dem Müßiggang hingeben kann, wobei die hohe Präsenz heraldischer Symbolik⁵⁸⁴ keine Zweifel daran lässt, wem dies zu verdanken ist. Erst Fouquets Verantwortungsübernahme, für die er sich in den Räumen seines eigenen Appartements empfiehlt, entlastet den König von seinen Aufgaben. Die Motive aus Raffaels Ausstattung der Loggia in der Villa Farnesina (1511–1517) hätten für Vaux-le-Vicomte auch zu Fouquets Zeiten ein aussagekräftiges Modell geboten. Zwischen 1508 und 1511 im Auftrag von Agostino Chigi errichtet, lässt sich für die Villa Farnesina ein vergleichbarer Kontext von Aufstieg und gesellschaftlichem Geltungsbedürfnis ihres Besitzers beschreiben.⁵⁸⁵ Das dem Mythos um Amor und Psyche gewidmete Raumprogramm ist im Kontext der erfolgreichen Hochzeit des Auftraggebers zu interpretieren.⁵⁸⁶ Darüber hinaus steht es in enger Verbindung zum Anwesen auf dem Land, indem es eine Auflösung der Grenzen zwischen dem Innenraum und dem umgebenden Garten suggeriert. Das Bildprogramm präsentiert die Villa in Evokation von Amors Palast als Ort des Vergnügens, der Feste und der Verschwendung.⁵⁸⁷ Auch im 18. Jahrhundert schien sich diese Parallelisierung für Vaux-le-Vicomte weiterhin anzubieten.

Die Vertäfelungen, welche die Wand in drei voneinander abgesetzten Bereichen überziehen, zeigen mit vegetativen Formen sowie Füllhörnern, Pergamentrollen und Rauchgefäßen auf Goldgrund ein konventionelles Grottesken-Repertoire. Auch die größeren Paneele entbehren trotz aufwendiger Ornamentik weitgehend figürlicher Elemente. Einzig die heute im J. Paul Getty Museum aufbewahrten Felder⁵⁸⁸ verbildlichen über weibliche Allegorien die vier Kardinaltugenden. Mit Chiffre und Eichhörnchen ist wiederum Fouquets Heraldik mehrfach in die Grottesken integriert.

584 Fouquets Chiffre in den Eckmedaillons, der Turm der Castille darunter und der umlaufende Eichhörnchenfries verschaffen ihm in der königlichen Antichambre eine erstaunlich hohe Präsenz.

585 Der ursprünglich aus einer Bankiersfamilie stammende Chigi hatte zu Beginn des 16. Jahrhunderts den Höhepunkt seines Werdegangs erreicht, stand an der Spitze eines über die Grenzen Italiens hinausreichenden Finanzimperiums, war Schatzmeister von Papst Julius II. und von diesem 1506 in den Adelsstand erhoben worden. Vgl. Weiland-Pollerberg 2004, S. 46.

586 Die Fresken sind im Zusammenhang mit der Hochzeit Chigis mit Francesca Ordeaschi zu sehen, die er aufgrund großer Standesunterschiede jahrelang hinausgezögert hatte. Die Überwindung jener Standesunterschiede wird über die Aufnahme Psyches in den Olymp in Szene gesetzt, durch die ihre Vergöttlichung erfolgt. Vgl. ebd., S. 53–55.

587 Die in der Zeit verbreitete allegorische Lesart des Amor-und-Psyche-Mythos in platonisch-christlicher Auslegung, wie in der vorliegenden Arbeit für die Chambre im Hôtel de La Rivière beschrieben, rückte zugunsten einer Präsentation der Villa als Ort des zurschaugestellten Reichtums und der Privilegien Chigis in den Hintergrund. Vgl. ebd., S. 55–60.

588 Vgl. S. 321, Anm. 571.

Gerade in der Gegenüberstellung der beiden repräsentativen Antichambres der Enfilade zeigt sich Le Brun präzise, am räumlichen Kontext orientierte Wahl der künstlerischen Form. Während die malerischen Feinheiten in Fouquets Antichambre ihrer Aufgabe der Vermittlung eines inhaltlich differenzierten Programms gerecht werden konnten, bedurfte die Inszenierung eines dem König gewidmeten Ortes des sorglosen Müßiggangs keiner tieferen Bedeutungsaufladung, sondern konnte sich in materiellen Zeichen von Luxus und Überfluss manifestieren.

4.1.3 Die Chambre des Königs

Das in der Antichambre beobachtete Prinzip von motivischer und materieller Dichte erfährt in der Chambre eine deutliche Steigerung. Das künstlerische Niveau der ausgeführten Bildfelder und freiplastischen Figuren ist erhöht, während die Vergoldungen auf eine ostentative Zurschaustellung von Opulenz und eine visuelle Überwältigung abzielen. Ähnlich der Antichambre, weisen auch die Decken der beiden Chambres in den repräsentativen Appartements Fouquets und des Königs formale Parallelen auf, so insbesondere in der Schaffung einer breiten Wölbungszone um ein aufwendig gerahmtes Zentralbild (Abb. 44). Dieses zeigt in der königlichen Chambre eine auf mehrere Fluchtpunkte konstruierte Komposition, in der eine Erhebung der Wahrheit durch die Zeit erkannt werden kann. An den Seiten der Wölbung nehmen vier Lünettenfelder je eine sich ausruhende Götterfigur vor Landschafts- oder Himmelsgrund auf – im Einzelnen Jupiter, Mars, Merkur und Bacchus (Abb. 45). In den Gewölbeecken zeigen achteckige Bildfelder einfache figürliche Szenen in Grisaille,⁵⁸⁹ gerahmt von weißen und teils vergoldeten geflügelten Frauenskulpturen, die eine den Raum umziehende Blumengirlande halten. Darüber sitzt ein weißer Putto mit vergoldetem Helm in seinen Händen; darunter erscheinen eine plastische Rüstung mit Fouquets Chiffre, Waffen- und Trophäenarrangements, Löwen, Götterattribute, Musikinstrumente und Fruchtgirlanden. Unterhalb der Wölbung umläuft ein in vergoldetem Flachrelief gestalteter Fries den Raum, der alternierend mit Muscheln und stilisierten Eichhörnern geschmückt ist. Ein in der Chambre des Muses umfassend gesuchter Illusionismus spielt in der Chambre des Königs nur noch in einzelnen Details eine Rolle.⁵⁹⁰ Die malerisch gestalteten Bildfelder zeigen dem Außenraum zugehörige Szenen und setzen sich von den stuckierten Elementen und fingierten Reliefs ab, die sich scheinbar im Raum der Betrachter*innen befinden. In einer strikten Symmetrie des Dekorationssystems sorgen kleinteilige Motive für Vielfalt und verhindern insbesondere die weißen Stuck-Akzente eine Orientierungslosigkeit des Auges.

589 Im Einzelnen dargestellt sind Leda mit dem Schwan, Diana umgeben von Begleiterinnen, zwei kämpfende Krieger auf Pferden und die Parzen.

590 So bspw. in den scheinbar nach außen geöffneten Lünettenfeldern mit illusionierter Innenseite.

4.1 Die Räume der Enfilade



Abbildung 44. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Decke der Chambre im Appartement des Königs, Zentralbild: Die Zeit erhebt die Wahrheit, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1661



Abbildung 45. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Decke der Chambre im Appartement des Königs, Wölbung: Bacchus oder Vertumnus, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1661

Henri Sauvals Urteil zu den Raumausstattungen des Hôtel de La Rivière, aus dessen erwähntem Cabinet Le Brun mit geringen Abweichungen die Putten in die königliche Chambre übernahm, fällt angesichts solch übermäßiger Prachtentfaltung geringschätzig aus: »[...] [L]es murs sont si brillants de dorure, que l'or semble y avoir été employé par lingots«, ⁵⁹¹ schreibt er und stellt zwar fest, dass »certainement c'est le mieux orné, le plus riche, le plus somptueux, & le plus doré qui se voye dans le Royaume, & peut-être dans tout le monde«, ⁵⁹² doch sieht er weder die künstlerische Umsetzung noch die Raumwirkung als gelungen an. ⁵⁹³ Vielmehr beurteilt er die Raumgestaltungen des Hôtel de La Rivière als in ihrer Wirkung verfehlt und moniert beispielsweise in der Gestaltung einer Grande Salle deren fehlende Leichtigkeit: »[...] [B]ien-loin de faire l'effet que lui [d.i. Dorigny] & le Vau s'étoient promis, cela fait peur à ceux qui se promenant dans la Salle, tant chacun craint d'en être accablé.« ⁵⁹⁴ Die Diskrepanz zwischen der reichen Ausstattung und der verhältnismäßig niedrigen Herkunft des Abbé de La Rivière mag Sauval in seinem Urteil bestärkt haben. Mit seiner Wahrnehmung stand Sauval in der Zeit zweifelsohne nicht allein und so kann auch angesichts der prachtvollen Gestaltung des königlichen Appartements in Vaux-le-Vicomte eine ähnlich gelagerte Wertung seitens vieler Zeitgenoss*innen vermutet werden.

In der Chambre des Königs in Vaux-le-Vicomte griff Le Brun erneut umfassend auf Vorzeichnungen zurück, die im Rahmen vorausgegangener Aufträge entstanden waren. ⁵⁹⁵ Nahezu alle gemalten figürlichen Motive lassen sich mit einem anderweitig von Le Brun ausgeführten Dekorationsprojekt in Verbindung bringen. So stimmt die Figurengruppe im zentralen Bildfeld mit Le Bruns Entwurf für ein Cabinet im Hôtel de La Bazinière überein, dessen Ausstattung zeitgleich zu Vaux-le-Vicomte Ende der 1650er Jahre zu datieren ist. ⁵⁹⁶ Für die Figuren in den Lünettenfeldern verwendete Le Brun Vorzeichnungen für die Taten des Herkules in der Galerie des Hôtel Lambert, ⁵⁹⁷ wobei er die ursprünglich als fingierte Flachreliefs konzipierten Figuren lebendig werden ließ

591 Sauval 1724, Bd. III, S. 22.

592 Ebd.

593 So urteilt Sauval u. a.: »[...] [P]resque toutes les parties de ce somptueux cabinet sont difformes & défectueuses.« Ebd., S. 23.

594 Ebd., S. 22.

595 Vgl. zu Le Bruns Praxis der Wiederverwendung von Vorzeichnungen auch S. 249–250 in der vorliegenden Arbeit.

596 Le Brun lieferte den Entwurf für das heute verlorene Deckengemälde; seine Beteiligung an dessen Ausführung ist unsicher. Vgl. zu den Umständen des Auftrags B. Gady 2010, S. 310–311. Eine erhaltene Studie zum zentralen Bildfeld zeigt in einer Wolkenlandschaft die von Merkur emporgehobene Pandora, umgeben von einigen sie mit verschiedenen Gaben ausstattenden Göttern (um 1658, Musée départemental Georges de La Tour, Vic-sur-Seille, MV 1999.1.9).

597 Vgl. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 28491, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020206118>; INV 28468, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020206094>; INV 28456, recto, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020206082>; INV 28459, recto, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020206085>.

4.1 Die Räume der Enfilade

und um einen Hintergrund sowie einen Putto mit passenden Attributen erweiterte. Das fingierte Relief mit zwei kämpfenden Reitern schließlich greift mit leichter Variation Le Bruns Studien für eine *Bataille de Constantin contre Maxence* auf.⁵⁹⁸ In allen genannten Wiederverwendungen behielt Le Brun die Figurenzeichnungen weitgehend unverändert bei, übertrug sie teils in ein anderes fingiertes Medium und passte sie dem veränderten ikonographischen Kontext an. Die vor einem heutigen Verständnis von Urheberschaft und Originalität ungewöhnlich anmutende Praxis war in der Zeit verbreitet⁵⁹⁹ und ist in Vaux-le-Vicomte vermutlich auf pragmatische Gründe – insbesondere Zeitdruck und die Größenordnung des Auftrags – zurückzuführen.

Neben jenen Bezügen innerhalb Le Bruns eigenem Werk lassen sich auch in der *Chambre des Königs* einige wirkmächtige Vorbilder und gezielte künstlerische Zitate beschreiben. Hierzu zählt zunächst die Decke der *Sala di Giove* in den von Pietro da Cortona von 1640 bis 1647 ausgeführten Planetensälen im Palazzo Pitti in Florenz, wo ein ähnliches Dekorationssystem mit Lünettenfeldern um ein zentrales Bildfeld umgesetzt wurde. Auch die weiß-goldenen Stuckrahmen und -figuren sind mit jenen der königlichen *Chambre* vergleichbar; insbesondere die freiplastischen Frauenfiguren in Vaux-le-Vicomte zeigen sich deutlich von Cortona inspiriert,⁶⁰⁰ ebenso die Landschaftshintergründe in den Lünettenfeldern und die architektonische Einfassung mit auslaufender Volute.⁶⁰¹ In beiden Dekorationssystemen sind zudem die plastischen und malerischen Elemente in weitgehend getrennten Registern angeordnet, deren Verbindungen nur sehr verhalten gesucht werden.⁶⁰²

Der Palazzo Pitti eignete sich denkbar gut als Referenz für Vaux-le-Vicomte, sowohl für den aufstrebenden Künstler Le Brun als auch den Aufsteiger Fouquet. Cortona profitierte in den 1640er Jahren in Frankreich von einer hohen Reputation, die sich auch in den vergeblichen Versuchen vermittelt, ihn für einen längeren Aufenthalt in

598 Vgl. Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 27958, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020213802>; INV 29649, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020207422>; Nationalmuseum Stockholm, NMH CC 1751, <http://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=70846&viewType=detailView> [25.2.2021]. Auf Mazarin geht der Auftrag für ein letztlich nicht ausgeführtes Gemälde zurück, das sich von Raffaels Darstellung in den Stanzen inspirieren sollte (vgl. S. 388 in der vorliegenden Arbeit). In Vaux-le-Vicomte sind Haltung von Pferden und Reitern übernommen, die Figuren indes mit aufwendigeren Rüstungen gestaltet und ist die Komposition um eine am Boden liegende Figur erweitert.

599 Vgl. A. Gady 1997.

600 Vgl. Le Bruns Vorzeichnung in der *École des Beaux-Arts* (Paris), INV Mas. 1014, http://www.ensba.fr/ow2/catzarts/voir.xsp?id=00101-21102&qid=sdx_q0&n=4&sf=&e [25.2.2021].

601 Die Voluten-Einfassung ist ein von Cortona viel verwendetes Element, das seinen Ursprung bei Michelangelo hat. Vgl. Merz 2008, S. 248–249.

602 Schulten 1999, S. 361, sieht in der *Sala di Giove* eine gänzlich andere Deckenstruktur, da Cortona keine Übergänge zwischen den Registern schaffe, während Le Brun auf ein logisches Verhältnis von plastischen Elementen und Rahmen sowie auf illusionistische Verbindungen Wert lege. Tatsächlich findet sich für letztere jedoch nur ein Beispiel in den Lünettenunterseiten; die restlichen skulpturalen Elemente formen eine einheitliche Ebene ohne Übergänge zur Malerei.

Paris zu gewinnen.⁶⁰³ Der Rekurs speziell auf die Sala di Giove war prädestiniert für eine Erhöhung des Anspruchsniveaus, handelte es sich schließlich gleich der Chambre des Königs um den Raum mit der höchsten Bedeutung innerhalb einer repräsentativen Enfilade.⁶⁰⁴ In den Planetensälen waren keine komplexen Bildprogramme, sondern relativ einfach lesbare Darstellungen von Exempla der idalen Regentschaft umgesetzt worden, die in der Sala di Giove in einer Verbildlichung von Jupiters Herrschaft und seiner Tugenden in Anspielung auf das Wirken der Medici kulminierten.⁶⁰⁵ Die Modellhaftigkeit für Fouquet ergab sich in erster Linie aus der Legitimierungsfunktion, die der Palazzo Pitti für die Aufstiegsstrategien der Medici erfüllte, so bereits für Cosimo I., dessen Frau Eleonora von Toledo den Palast 1549 von der in Ungnade gefallenen und bankrotten Pitti-Familie erworben hatte. In den 1630er und 1640er Jahren zählten die unter Ferdinando II. de' Medici initiierten Restaurierungsarbeiten und Umgestaltungen zu den spektakulärsten und einflussreichsten Bau- und Ausstattungsprojekten in Florenz und waren Ausdruck der von den Medici manifestierten Machtansprüche.⁶⁰⁶

In Frankreich scheint sich Charles Le Brun wiederum an einer königlichen Residenz orientiert zu haben. Nur wenige Jahre vor Beginn der Ausstattung von Vaux-le-Vicomte gestaltete Giovanni Francesco Romanelli unter Mitarbeit von Michel Anguier ab März 1655⁶⁰⁷ mehrere Decken im Appartement d'été im Palais du Louvre.⁶⁰⁸ Le Brun, der selbst ab 1654 im Louvre beschäftigt war, kannte Romanellis Werk vermutlich aus eigener Anschauung und erinnerte sich in der Chambre des Königs der gold-weißen Stuckfiguren und aufwendigen Stuckrahmen. Die Malereien wurden von Romanelli hingegen mehrheitlich in *quadri riportati* ausgeführt, während Le Brun in Vaux-le-Vicomte eine größere illusionistische Wirkung verfolgen sollte.⁶⁰⁹ Auch die weiblichen Stuckfiguren der Rotonde de Mars im Louvre, deren Ausstattung ab 1658 unter Charles Errard von den Brüdern Marsy und Thibault Poissant ausgeführt wurde,⁶¹⁰ sind jenen in Vaux-le-Vicomte verwandt.

603 Vgl. B. Gady 1998.

604 Neben der aufwendigen Ausstattung spiegelte sich die Bedeutung des Raumes auch im Mobiliar, dessen wichtigstes Element ein Baldachin mit zwei passenden, reich dekorierten Sesseln war. Die mobile Ausstattung war zugleich integraler Bestandteil von Cortonas Deckengestaltung, denn zwei Stuckfiguren in der Wölbung hielten die Haken, an denen der Baldachin aufgehängt wurde. Wertvolle Tapisserien sowie drei Gemälde von Andrea del Sarto komplettierten das Ensemble. Vgl. M. Campbell 1977, S. 74–75.

605 Vgl. ebd., S. 144–148.

606 Vgl. ebd., S. 165–170.

607 Ab 1656 verlangsamten sich die Arbeiten, nachdem Étienne Le Camus sein Amt als Surintendant des bâtiments an Antoine Ratabon abgegeben hatte. 1657 wurden die Arbeiten durch Romanellis Abreise unterbrochen. Vgl. Milovanovic 2005, S. 24.

608 Vgl. näher Germer 1997b, S. 146–147; Oy-Marra 2006.

609 Vgl. Schulten 1999, S. 469–471.

610 Vgl. Bresc-Bautier/Fonkenell 2016, S. 331.

4.1 Die Räume der Enfilade



Abbildung 46. Nicolas Poussin, *Le Temps soustrait la Vérité aux atteintes de l'Envie et de la Discorde*, 1641, Öl auf Leinwand, Durchmesser: 2,97 m. Musée du Louvre, Paris

Für das zentrale Bildfeld der *Chambre* schließlich lässt sich ein konkretes Vorbild in Frankreich benennen, das – ähnlich dem Palazzo Pitti – sowohl auf eine künstlerische Autorität als auch auf ein wichtiges Modell für Vaux-le-Vicomte außerhalb des Königshauses verweist. Es handelt sich um Nicolas Poussins Deckengemälde der *Temps soustrayant la Vérité aux atteintes de l'Envie et de la Discorde*,⁶¹¹ entstanden 1641 im Auftrag Richelieus für das Grand cabinet des Palais Cardinal in Paris (Abb. 46).⁶¹² Charles

611 Das Gemälde befindet sich heute im Musée du Louvre, Département des Peintures, INV 7301, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010062522>.

612 Vgl. zu den Umständen des Auftrags näher Hoberg 2008, S. 26–27.

Le Brun, zeitgleich mit Poussin im Palais Cardinal beschäftigt,⁶¹³ hatte das Gemälde vermutlich dort gesehen und lehnte sich in Vaux-le-Vicomte so eng an Poussins Komposition an, dass über eine formale Inspirationsquelle hinaus von einem künstlerischen Zitat ausgegangen werden muss. Poussins Deckengemälde zeigt eine in den Himmel entschwindende Veritas-Saturn-Gruppe. Über einer zerklüfteten Felslandschaft hebt der geflügelte Saturn Veritas nach oben, begleitet von einem Putto, der mit Sichel und Schlangerring die Attribute der Zeit trägt. Am unteren Bildrand sind auf einem in vier Kreissegmenten angedeuteten Raumabschluss Allegorien von Neid und Zwietracht platziert, deren Überschneidungen mit der plastischen Rahmung den Illusionismus und die starke Untersicht der Szene erhöhen. Die zentrale Figurengruppe ist von Poussin in einer parallelen Körperhaltung gezeigt, wobei Saturn die gänzlich unbedeckte Veritas in einer Umarmung scheinbar mühelos aufwärts trägt, wo sie mit ausgebreiteten Armen und nach oben gedrehtem Kopf ihren Triumph empfängt. Ihre helle, in Licht getauchte Gestalt kontrastiert effektiv mit dem muskulösen Körper Saturns. Le Brun übernahm in Vaux-le-Vicomte von Poussin das Darstellungsschema einer Auferstehung⁶¹⁴ und hüllte die Wahrheit in eine weite, blaugraue Draperie, den linken Arm im Triumph erhoben und scheinbar ohne Gewicht in den Armen des unter ihr platzierten Saturn liegend. Die Beine der beiden Figuren überschneiden sich; der Kontrast zwischen den Hauttönen ist im Vergleich zu Poussin gesteigert. Veritas erscheint in Vaux-le-Vicomte als der Welt bereits gänzlich enthobene, idealisierte Figur. Der daneben fliegende Putto, nun mit einem Stundenglas, findet sich ähnlich zu Poussins Komposition wieder. Im Vergleich wählte Le Brun eine monochromere und damit weniger lebhaftere Farbgebung, die sich in warmen und dunklen Tönen dem dominierenden Gold des Raumes anpasst.

Beide Darstellungen der *Veritas-filia-temporis*-Gruppe stehen in einer zu Beginn des 16. Jahrhunderts einsetzenden umfangreichen Bildtradition. In der ikonographischen Verbindung mit der Wahrheit vollzog der einst zerstörerische Zeitgott Saturn eine Wandlung zum Helfer, der die Wahrheit meist aus einer Höhle oder einem dunklen Ort emporzieht. Geläufig wurde eine Darstellung der Wahrheit als nackte, weibliche Figur im Sinne der antiken Vorstellung der *nuda veritas*. Der im 16. Jahrhundert entwickelte Bildtypus des Hervorziehens der Wahrheit aus feindseliger Umgebung, oftmals begleitet von Allegorien des Neids, der Verleumdung oder der Unwissenheit, ist auch in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Frankreich bestimmend.⁶¹⁵ So entschied sich Peter

613 Le Brun hatte um 1640 von Richelieu den Auftrag für ein oder drei Gemälde für das Palais Cardinal erhalten, deren Entstehungsgeschichte nur lückenhaft dokumentiert ist. Zu vermuten ist ein konzeptueller Zusammenhang von Le Bruns Werken mit den an Poussin vergebenen Aufträgen im Jahr 1641. Vgl. näher B. Gady 2009, S. 338–344.

614 Vgl. B. Gady 2009: »[...] Le Brun emprunte à Poussin l'idée de représenter les deux principales figures collées suivant un schéma hérité des ascensions, des assomptions ou des ravissements de saints« (S. 355); siehe auch Hoberg 2008, S. 27.

615 Vgl. Hoberg 2008, S. 22–23.

4.1 Die Räume der Enfilade

Paul Rubens im für das Palais du Luxembourg ausgeführten Medici-Zyklus⁶¹⁶ für den Gestus des Emporziehens. Auch Poussin malte kurz vor seinem zweiten Parisaufenthalt 1640–1642 für Giulio Rospigliosi, den späteren Papst Clemens IX., ein nur noch in einem Stich von Jean Dughet überliefertes Bild *Le Temps délivre la Vérité*, das sich in jene traditionelle Ikonographie einordnet: Veritas wird von Saturn nach oben gezogen und lässt Zwietracht und Neid unter sich.⁶¹⁷ Im 17. Jahrhundert setzte sich zunehmend durch, die Erhebung der Wahrheit darzustellen, meist verbunden mit einer Enthüllung durch ein Tuch. Poussins Deckengemälde für das Palais Cardinal stellt in Frankreich das erste Beispiel dieses Bildtypus dar, dem in direkter Nachfolge auch Le Bruns Darstellung in Vaux-le-Vicomte zuzuschreiben ist. Die endgültige Wende in der Ikonographie markierte 1652 Gian Lorenzo Berninis unvollendete Veritas-Skulptur⁶¹⁸ mit den zugehörigen Vorzeichnungen, deren Motivik den vorherigen Darstellungstyp fast vollständig ablösen sollte.⁶¹⁹

Mit Nicolas Poussin zitierte Le Brun nicht nur einen in der Zeit in Frankreich hoch geschätzten Künstler, sondern ebenso jenen, der für seine eigene künstlerische Entwicklung wegweisend war und bleiben sollte. Bereits während seines Italienaufenthalts setzte sich Le Brun intensiv mit bei Poussin gesehenen technischen und stilistischen Neuerungen sowie kunsttheoretischen Ansätzen auseinander und entwickelte seine künstlerische Praxis intensiv an den poussinschen Modellen.⁶²⁰ Der Rückgriff auf das Deckengemälde im Palais Cardinal kann als Resultat jahrelanger Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Vorbild verstanden werden, ohne dass Le Brun einen Paragone zu provozieren sucht. In der Chambre des Königs bleibt seine Version des Themas nah an Poussins Komposition. Die Übernahme nicht nur eines Fragments, sondern eines

616 Vgl. Peter Paul Rubens, *Le Triomphe de la Vérité*, 1622–1625, Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures, INV 1789, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010060853>.

617 Man hat diese sogenannte »Veritas Rospigliosi« teils als Grundlage für Gian Lorenzo Berninis Darstellung des Themas (1652) gesehen. Vgl. Hoberg 2008, S. 25–26, Abb. 3.

618 Die Skulptur befindet sich heute in der Galleria Borghese, INV CCLXXVIII, <https://galleriaborghese.beniculturali.it/en/opere/truth-revealed-by-time/> [25.2.2021].

619 Vgl. Hoberg 2008, S. 29–32. Im Zusammenhang mit Le Bruns Version des Themas in Vaux-le-Vicomte soll eine im Louvre aufbewahrte, Andrea Sacchi zugeschriebene Zeichnung nicht unerwähnt bleiben, deren heute unklare Bestimmung in einem Deckengemälde vermutet werden kann. Vgl. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 13933, recto, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020104187>. Le Brun kommt der Komposition Sacchis überraschend nahe: In einer Dreiergruppe schweben Saturn, Veritas und ein Putto nach oben. Saturn erscheint in ähnlicher Haltung als alter Mann leicht unterhalb von Veritas, die von einem Tuch umweht wird, einen Arm erhoben hat und den Blick, der Bewegung des Putto folgend, emporrichtet. Eine direkte Verbindung zu Le Bruns Deckengemälde in Vaux-le-Vicomte liegt nicht nahe; vielmehr verweisen die formalen Analogien auf die Standardisierung und Verbreitung des geschilderten Bildtypus.

620 Vgl. B. Gady 2009, S. 344–353. Die Rolle des Schülers wird ihm von Claude Nivelon dennoch nur in einem ersten Manuskript zugeschrieben, während später die Rollen vertauscht sind: Le Brun wird im Verhältnis zu Poussin stets als Meister stilisiert – selbst, wenn er ihn imitierte, hatte er doch nicht grundlegend etwas von ihm zu lernen. Vgl. B. Gady 2010, S. 156.

ganzen zentralen Deckenfelds verdeutlicht auch einen selbstbewussten Umgang mit dem Vorbild, dem gegenüber Le Brun eine Stellung auf Augenhöhe beansprucht. Über jene künstlerisch-formale Ebene hinaus ist auch im Falle des Poussin-Zitats der zitierte Kontext von Relevanz: Poussins Deckengemälde entstand zu einem relativ späten Zeitpunkt im Zuge der Ausstattung des Palais Cardinal in Paris, dessen Ausbau Richelieu seit 1624 vorantrieb. Die Pariser Stadtresidenz musste in erster Linie auf die Funktionen des Staatsmanns Richelieu antworten, auf den die Dekoration maßgeblich ausgerichtet wurde. Dynastische Referenzen, wie sie auf seinem Landschloss vielfach zu finden sind, traten im Palais Cardinal in den Hintergrund.⁶²¹ Das Deckengemälde Poussins war für Richelieu auch Ausdruck seines Erfolgs, den in Rom lebenden Maler für einen längeren Parisaufenthalt verpflichtet zu haben. Für Fouquet ergab sich über das Aufrufen von Richelieus Pariser Regierungssitz eine Parallelisierung, die ihn als politischen Erben in Szene setzte und auf seine weiteren Ambitionen auf das Amt des Premier ministre anspielte. In der Chambre führte Fouquet dem König so seine Vorstellung von seiner künftigen Position im Staat vor Augen. Zudem wurde Poussins Darstellung 1658 – also zeitgleich zur Entstehung der Ausstattung in Vaux-le-Vicomte – aus dem Palais Royal in den Louvre gebracht, um dort die Decke des Cabinet du roi zu schmücken.⁶²² Somit ergab sich ebenso eine Verbindung zu einer königlichen Residenz, die der Szene in der Chambre in Vaux-le-Vicomte eine weitere Bedeutungsebene einschreiben und das hohe Anspruchsniveau legitimieren konnte.

Keine*r der Autor*innen im Umkreis von Vaux-le-Vicomte erhob die Räume des Königs zum literarischen Gegenstand, was vermutlich auf Fouquets Prioritätensetzung zurückzuführen ist, auf ihn bezogene personalisierte Inhalte zu verbreiten.⁶²³ Claude Nivelon äußert sich kurz zu den Motiven der Decke der Chambre, ohne jedoch eine schlüssige Interpretation zu liefern.⁶²⁴ So ist man heute in erster Linie auf die bildimmanente Aussagekraft zurückgeworfen. Angesichts des starken Akzents, der – wie bereits in der Antichambre – auf die Materialikonographie gesetzt wurde, steht die Existenz eines vielschichtigen Bildprogramms grundsätzlich in Frage. Eine über die künstlerische Form vermittelte Hierarchisierung der einzelnen Bildfelder und zugehörigen Bedeutungsebenen, wie in Fouquets Appartement der Fall, lässt sich indes auch in der Chambre des Königs beschreiben. Das zentrale Bildfeld gibt demnach die thematische Ausrichtung der Decke vor, dem sich die Figuren der Lünettenfelder und die Grisaille-Szenen unter-

621 Vgl. Krause 2009; Kirchner 2009, S. 252–260.

622 Vgl. B. Gady 2009, S. 355.

623 Es ist nicht ausgeschlossen, dass auch für das königliche Appartement erläuternde Begleitschriften geplant waren. Dennoch ist die bewusste literarische Schwerpunktsetzung auf Fouquets Appartement offensichtlich, denn weder die bereits publizierte Beschreibung von Madeleine de Scudéry noch der weit vorgeschrittene *Songe de Vaux* von Jean de La Fontaine nehmen auf das königliche Appartement Bezug.

624 Vgl. Nivelon 2004, S. 259. Nach Nivelon waren die Malereien nicht vollendet.

4.1 Die Räume der Enfilade

ordnen. Der Stuckdekor variiert zwischen einer rein dekorativen und inhaltlich ergänzenden Funktion.

Interpretatorische Ansätze eröffnen sich zunächst für die Veritas-Saturn-Gruppe im zentralen Bildfeld. Generell brachte die beschriebene formale Neuerung eines Emporhebens und Aufdeckens der Wahrheit auch auf inhaltlicher Ebene eine Sinnveränderung mit sich: Die Wahrheit erscheint gänzlich enthüllt im Moment ihres Triumphs und wird so bezogen auf den Auftraggeber zu einer Eigenschaft, die definieren und auszeichnen kann.⁶²⁵ Es erstaunt folglich nicht, dass die Wahl des Bildthemas oftmals einen konkreten Realitätsbezug hatte, erlaubte eine Verbildlichung der mit der Zeit zutage tretenden Wahrheit schließlich, persönlich konnotierte Interessen zu verteidigen und zu rechtfertigen. Verschiedene Beispiele ließen sich benennen. So schuf Gian Lorenzo Bernini seine Veritas-Skulptur aus eigenem Antrieb in einer Phase, in der er sich zeitweise als führender Künstler in Rom verdrängt und mit Missgunst und Verleumdung konfrontiert sah. In der Skulptur brachte er seine persönliche Kränkung und Hoffnung auf Rehabilitierung zum Ausdruck.⁶²⁶ Das Motiv konnte zudem der Legitimierung von Herrschaftsansprüchen dienen, wie Rubens' erwähnte Darstellung innerhalb des Medici-Zyklus im Palais du Luxembourg verdeutlicht: Eine Saturn-Veritas-Gruppe ist Teil der Versöhnungsszene zwischen Maria de' Medici und ihrem Sohn Ludwig XIII. und zielte darauf, in der Zeit kursierende Verleumdungen und Gerüchte angesichts ihrer Differenzen zurückzuweisen.⁶²⁷ Schließlich kann auch Poussins Deckengemälde im Palais Cardinal im Kontext der Betonung eines Wahrheitsanspruchs gelesen werden, da gerade die dem Auftrag vorausgehenden 1630er und beginnenden 1640er Jahre für Richelieu von zahlreichen innen- und außenpolitischen Herausforderungen geprägt waren.⁶²⁸

Auch im Fall Fouquets sprechen die Umstände für eine persönlich konnotierte Deutung, denn seine politische Stellung wurde seit Mitte der 1650er Jahre zusehends instabiler. Nicht nur verschlechterte sich sein Verhältnis zu Colbert, sondern auch Mazarin missbilligte Fouquets zunehmende Schwierigkeiten, den Forderungen nachzukommen, höhere Geldsummen zur Verfügung zu stellen. Bereits 1657 fürchtete Fouquet offenbar

625 Vgl. Hoberg 2008, S. 31–32.

626 Berninis Veritas-Skulptur ist das bekannteste Beispiel für einen Zugriff auf die Thematik seitens sich zurückgesetzt fühlender Künstler. Das Veritas-Saturn-Motiv hatte ebenfalls Eingang in die Verleumdungsszene des Apelles gefunden, eine Allegorie der Verkennung einer herausragenden Künstlerpersönlichkeit. Bernini erweiterte mit der Isolierung der Figuren und ihrer Monumentalität den bisherigen Rahmen der künstlerischen Selbstaussage deutlich. Vgl. ebd., S. 33–39.

627 Vgl. ebd., S. 23–24.

628 Innenpolitisch war diese Phase von immer wieder aufflammenden Rebellionen und Aufständen in den Provinzen sowie von Spannungen zwischen Richelieu und einzelnen Mitgliedern der königlichen Familie geprägt; außenpolitisch markierte insbesondere der offene Eintritt Frankreichs in den Dreißigjährigen Krieg im Mai 1635 den Beginn vielfältiger Belastungen. Vgl. überblickend Malettke 2018, S. 842–996.

seine baldige Absetzung und formulierte entsprechende Anweisungen in einem Notfallplan, in dem er auch sein Mazarin entgegengebrachtes Misstrauen formulierte. Ende des Jahres 1658 kam es zudem nach längeren Differenzen zum endgültigen Bruch mit seinem Bruder Basile, wodurch Fouquet Teile seines Netzwerkes verlor und in Reaktion darauf seinen Notfallplan überarbeitete. Dennoch übernahm er am 21. Februar 1659 nach dem Tod von Abel Servien das Amt der Surintendance des finances in nun alleiniger Ausübung, doch intensivierte Colbert zugleich seine Bemühungen um Fouquets Absetzung mit Beschwerden und Dossiers an Mazarin.⁶²⁹ Im Kontext dieser unsicheren Position im politischen Machtapparat gewinnt die Wahl der Veritas-Saturn-Ikonographie an Plausibilität. Fouquet antizipierte seinen zukünftigen Triumph über die Intrigen seiner Gegner, verbunden mit einer langfristigen Würdigung seiner Leistungen für König und Staat. Der formale Rückgriff auf das Auferstehungsschema und eine damit einhergehende religiöse Konnotation der Szene suggerierten eine zeitlose Gültigkeit des Bildprogramms. Eine solche Interpretation erscheint im Hinblick auf Fouquets persönliche Situation durchaus denkbar, erstaunt jedoch im räumlichen Kontext der Chambre des Königs, wo eine explizit auf den Surintendant bezogene Darstellung im Deckenspiegel eine Anmaßung sondergleichen bedeutet hätte. Poussins Deckengemälde im Palais Cardinal spiegelt ein ähnlich hohes Selbstverständnis Richelieus,⁶³⁰ doch bleibt zu bedenken, dass Richelieu eine ungleich höhere Bedeutung und Machtposition als Fouquet innehatte. In französischen Innenraumausstattungen in Paris und der Île-de-France ist das Motiv im 17. Jahrhundert ansonsten nicht verbreitet.⁶³¹

In der Chambre des Königs stellt sich weiterführend die Frage, inwiefern die figürlichen Szenen der Wölbung einzubeziehen sind, durch die sich weitere Deutungsmöglichkeiten eröffnen. Nivelon sieht in den Götterdarstellungen in den Lünetten Allegorien von Herrschertugenden: Jupiter symbolisiere die Stärke, Bacchus den Überfluss, Merkur die Wachsamkeit und Mars die Tüchtigkeit.⁶³² Die Bacchus-Figur entbehrt als einzige ein eindeutiges Attribut, weshalb die Forschung vielfach für den Gott Vertumnus plädierte – intendiert war ohne Zweifel die Darstellung einer Gottheit des Müßiggangs und des Überflusses. Nivelons symbolische Assoziationen sind naheliegend, mit Aus-

629 Vgl. Howald 2011, S. 24–29.

630 Vgl. Hoberg 2008, S. 28.

631 Die Deckenbemalung über der Treppe im Hôtel de Lauzun in Paris zeigt vor einer Himmelslandschaft eine Enthüllung der Wahrheit durch Saturn, doch ist die Datierung unsicher. Eine Entstehung unter Michel Dorigny im Auftrag von Charles Gruyn des Bordes Ende der 1650er Jahre – die Ausstattung des Hôtel particulier entstand etwa zeitgleich zu Vaux-le-Vicomte – ist äußerst zweifelhaft, weshalb dieses Beispiel hier nicht einbezogen wird. Vgl. Tellas 2021, S. 187. Auch eine Darstellung der von der Zeit emporgehobenen Wahrheit im Deckenspiegel einer Chambre à l'italienne in Schloss Guermantes ist nicht sicher datierbar. Das Schloss mit seiner Ausstattung entstand vornehmlich in den 1630er Jahren für Pierre Violle, 1641 bis zu seinem Sturz im Zuge der Fronde Président de la Chambre aux Enquêtes im Pariser Parlament. Die Deckenszene scheint indes eher in das beginnende 18. Jahrhundert zu fallen. Vgl. Kerspern 1990, S. 122–127.

632 Vgl. Nivelon 2004, S. 259.

4.1 Die Räume der Enfilade

nahme der Merkur zugeschrieben Wachsamkeit, die sich jedoch durch den ihm zur Seite gegebenen Hahn erklärt.⁶³³ Bezüglich einer Verbindung der Lünettenfelder mit dem Zentralbild macht Nivelon keine Aussagen.

In dem Versuch, ein übergreifendes Bildprogramm zu beschreiben, schlug Jennifer Montagu eine Themis-Saturn-Gruppe als Symbol für das Goldene Zeitalter im Zentrum vor, während die restlichen Götterfiguren vorausgegangene Zeitalter darstellten.⁶³⁴ Eine Themis erscheint ob ihrer seltenen Darstellung und des beschriebenen Rekurses auf die Bildtradition von Veritas und Saturn wenig wahrscheinlich, jedoch ist eine Interpretation von Saturn als Regent des ersten Goldenen Zeitalters denkbar. Eine Assoziation der einzelnen Götter in den Lünetten mit den anderen Zeitaltern ist bildimmanent wiederum schwer nachvollziehbar. Von Interesse erweist sich in diesem Zusammenhang die von Le Brun in Vaux-le-Vicomte verwendete französische Baudoin-Ausgabe von Ripas *Iconologia*: Ripa erwähnt in seinem Abschnitt zu den Zeitaltern eine siebenteilige Zeitalter-Theorie, in der eine Verbindung zu den sieben Planeten und die diese repräsentierenden Göttern hergestellt wird.⁶³⁵ Eventuell ließ sich Le Brun in einem freien Zugriff von diesem Textabschnitt inspirieren. Die Decke würde dann im Zentralbild die Erneuerung des Goldenen Zeitalters mit Veritas als Leitlinie in Szene setzen, während die umgebenden Götter auf vergangene Zeitalter anspielten oder der neuen Epoche eigene Eigenschaften von Stärke, Macht, Handel und Fruchtbarkeit herausstellten. In der Chambre des Königs konnte die Allegorie eines neuen Zeitalters an eine bis in die Antike zurückreichende und insbesondere in der Frühen Neuzeit präsenste Tradition herrscherlicher Panegyrik anknüpfen. Als zentralem kulturpolitischem Element nationalen Selbstverständnisses hatten sich die französischen Könige seit dem 16. Jahrhundert wiederholt dieses Motivs bedient.⁶³⁶ In Bezug auf den noch jungen, 1654 gekrönten und erst seit 1661 regierenden Ludwig XIV. wäre die Auf- und Umbruchsthematik zweifelsohne passend gewesen, zudem Fouquet seinen Anteil an einem neuen Zeitalter reklamieren konnte. Für eine Beanspruchung des herrscherlich besetzten Mythos seitens eines Aufsteigers lieferten wiederum die Medici und speziell der Palazzo Pitti ein Modell, wo Pietro da Cortona in der Sala della Stufa 1637–1641 eine Ausstattung mit

633 Der Hahn galt seit der Antike als Symbol der Wachsamkeit, weiterhin betont durch seine Rolle als Rufer und Mahner in der biblischen Verleugnungsszene von Christus.

634 Vgl. Montagu 1963, S. 405, Anm. 58: Jupiter stehe demnach für das silberne (auf Saturn folgende), Merkur für das eiserne (Zeitalter des Handels), Mars für das eherne (als der Krieg erfunden wurde) und Vertumnus für das goldene Zeitalter (des Müßiggangs, mit strohgedecktem Bienenkorb, Putto und Löwe).

635 Vgl. Ripa 1643/44, Bd. II, S. 40–44.

636 In Frankreich wurde bereits Heinrich II. anlässlich seines Einzugs in Rouen 1550 mit Saturn als Lenker des Goldenen Zeitalters in Verbindung gebracht. Vgl. Fleckner/Warnke/Ziegler 2011, Bd. 2, S. 545–546. Insbesondere in der französischen Versepeik war das Motiv des wiederkehrenden Goldenen Zeitalters in aktualisiertem Bezug auf den jeweiligen Herrscher überaus geläufig, vor allem für Franz I. sowie für Heinrich IV. im Anschluss an die Religionskriege. Vgl. Gatz 1967, S. 75.

den vier Zeitaltern an den Wänden umgesetzt hatte. Bereits Giorgio Vasari hatte eine neu anbrechende Epoche unter Lorenzo de' Medici propagiert, dessen Regierungszeit in Florenz mit der ersten augustianischen Ära parallelisiert wurde.⁶³⁷

Die Grisaille-Szenen der Gewölbeecken verweigern sich schließlich einer klaren Deutung, was erklärt, weshalb die Forschung sie weitgehend ausgeblendet hat. Kämpfende Reiter, die ruhende Diana mit Begleiterinnen, Leda mit dem Schwan und die drei Parzen lassen sich kaum in einen sprechenden Zusammenhang bringen, weder untereinander noch in Bezug auf die restlichen figürlichen Darstellungen der Decke. Nur lose Verbindungen sind herzustellen, so zwischen Leda und (dem sie verführenden) Jupiter oder zwischen den kämpfenden Reitern und Mars über die gemeinsame Kriegsthematik. Die ruhende Diana fügt sich über die thematische Verbindung zur Jagd in ein übliches Repertoire des Landschlusses, zudem die Jagd als genuin königliche bzw. aristokratische Betätigung gelten kann. Die Parzen, auf den ersten Blick kaum mit den Götterszenen in Verbindung zu bringen, können wiederum mit der Zeitalter-Thematik assoziiert werden: Bereits in der 4. Ekloge von Vergils *Hirtengedichten* sind sie Teil der Verkündigung eines neuen Goldenen Zeitalters.⁶³⁸ Fouquets Heraldik ist in Form von Chiffre und Eichhörnchen auch in der königlichen Chambre präsent, im Verhältnis zu den anderen Räumen jedoch zurückgenommen: Nur auf den Vertäfelungen, als einzelnes stuckiertes Eichhörnchen in der Wölbung und, kaum erkennbar, in dem umlaufenden Konsolgesims ruft sich Fouquet in Erinnerung.

Insgesamt erweist sich keine der inhaltlichen Annäherungen an die Deckengestaltung in allen Teilen kohärent. Die formalen Abstufungen der Darstellungen suggerieren zwar eine weiterführende Deutungsaufladung, die sich bildimmanent heute indes nicht mehr auf eine konkrete Aussage verengen lässt. Zu betonen bleibt, dass eine solche nicht zwangsläufig intendiert gewesen sein muss. Im Gegensatz zur malerischen Raffinesse in Fouquets Räumlichkeiten, funktionierten die repräsentativen Strategien im königlichen Appartement in erster Linie über seine Materialität, die mit Gold und motivischer Dichte eine sinnliche Wahrnehmung ansprechen sollte. Eine Überwältigung mittels materieller Opulenz wurde beispielsweise auch im Pariser Hôtel de Lauzun in der Enfilade der zweiten Etage verfolgt, wo die Gestaltung von Wänden und Decken auf ähnliche visuelle Effekte zielte. Ein über die Ikonographie transportiertes Programm wird auch dort erst auf den zweiten Blick offenbar und bleibt in seinen Details vage. Angesichts der hohen Empfänglichkeit der zeitgenössischen Betrachter*innen für eine materielle Ästhetik und ihre Symboliken muss eine Zurücknahme tieferer Sinnaufladung nicht überraschen; die figürlichen Darstellungen in der Chambre des Königs in Vaux-le-Vicomte beschränkten sich eventuell auf typische Motive der *plaisirs* des Landschlusses.

637 Vgl. Canova-Green 1993, S. 28.

638 Aus der französischen Versepiik lassen sich weitere Beispiele anführen, in denen der zukünftige Herrscher mit einem besonders dicht und fest gesponnenen Lebensfaden ausgestattet wird, wodurch ein direkter Bezug zu den Parzen entsteht. Vgl. die Beispiele bei Gatz 1967, S. 75.

4.1 Die Räume der Enfilade

Die Aussagekraft der prunkvollen Ausstattung minderte dies nicht und gerade in den Räumen des Königs verdeutlicht sich erneut Fouquets Gratwanderung bezüglich des Decorum, das er zu strapazieren schien. Mit einer Kombination von Malerei und Skulptur wurde eine traditionell in königlichen Residenzen zu findende Formensprache aufgerufen, deren Beispiele seit dem 16. Jahrhundert zahlreich sind und von den großen Ausstattungsprogrammen in Fontainebleau bis zu den jüngsten Arbeiten Romanellis im Appartement d'été im Louvre reichten. Insofern vermochten die Dekorationssysteme im Appartement des Königs eine dynastische Kontinuität zu unterstreichen und waren einem Herrscher angemessen, während Fouquet in seinem eigenen Appartement seinen hohen Anspruch auf dem Grad an künstlerischer Innovation und inhaltlicher Programmatik aufbaute. Dennoch ließ sich auch über den königlichen Gast kaum die übermäßige Pracht der Ausstattung legitimieren, in der Fouquet unverhohlen seinen Reichtum nach außen trug und die jeglicher Bescheidenheitsgeste entbehrte.

4.1.4 Das Cabinet des Königs

In seinen räumlichen Dimensionen beansprucht das Cabinet des Königs in etwa die doppelte Fläche seines Pendants am anderen Ende der Enfilade und wird durch drei große Fenster zu einem lichtdurchfluteten Raum, der die raumtypischen Charakteristika von Rückzug und Abgeschlossenheit nicht mehr aufweist. Nur die bis unter die Decke gezogenen Vertäfelungen könnten, wenn sie der ursprünglichen Ausstattung entsprechen, als Reminiszenz an die traditionelle Gestaltung des Raumtypus verstanden werden.⁶³⁹ Funktional nähert sich das Cabinet des Königs eher einer Chambre an und muss als weiterer repräsentativer Raum verstanden werden, der die Formensprache der ersten beiden Räume im Sinne einer homogenen Gestaltung des Appartements fortgeführt hätte. Eine Kombination aus vergoldetem Stuck und darin eingelassenen Bildfeldern war an der Decke begonnen worden, wobei die Vergoldungen offenbar später wieder abgenommen wurden, eventuell um den Eindruck des Unvollendeten zu mindern.⁶⁴⁰ Sämtliche Bildfelder und die wandhohen Vertäfelungen blieben leer, so dass der helle und monochrome Raum heute kaum mehr einen Eindruck der ursprünglich intendierten Wirkung zu geben vermag. Unter den Villars hing dort vermutlich ein großes, 1720 bis 1725 entstandenes Porträt der Maréchale, Charles Coypel zugeschrieben,⁶⁴¹ das von Charles Giraud 1881 im

639 Vgl. zu den raumtypischen Gestaltungselementen eines Cabinet S. 317 in der vorliegenden Arbeit.

640 Vgl. S. 275–276 in der vorliegenden Arbeit.

641 Zu den Diskussionen um die Zuschreibung an Coypel vgl. Lefrançois 1994, S. 184. Jeanne Angélique Roques de Varengeville, Maréchale de Villars, ist mit einer großen Basslaute inmitten einer Landschaft gezeigt, Apoll zu ihrer Seite und Putten sowie diverse Tiere zu ihren Füßen. Sie wird als weiblicher Orpheus inszeniert, im Begriff, Apoll mit ihrer Musik zu verführen, ebenso den Löwen der Kybele, der zahm zu ihren Füßen liegt. Das Gemälde befindet sich weiterhin in Vaux-le-Vicomte.

Cabinet situiert wird.⁶⁴² Der Raum wurde zum Entstehungszeitpunkt des Bildes von der Maréchale de Villars genutzt, die ihn eventuell in ihre im Schloss zahlreich ausgerichteten gesellschaftlichen Empfänge miteinbezog. In den 1920er Jahren befand sich das Gemälde im Cabinet des Jeux anstelle des dort heute angebrachten Spiegelfelds.⁶⁴³

Der Deckenspiegel des Cabinet teilt sich in ein zentrales ovales Bildfeld und zwei kleinere, rahmende Bildfelder. In den Gewölbeecken halten geflügelte Putten Girlanden und pokalähnliche Konstruktionen mit diversen Motiven, so eine römische Büste, ein Tuch, eine Eichblattgirlande und eine Schlange. An den Längsseiten der Wölbung werden rechteckige Bildfelder von Sphinxen in Flachrelief gerahmt, mit einem Flügelhelm Merkurs, einem Buch, einer Leier und einem Gefäß zu ihren Füßen. Auch an den Schmalseiten findet sich ein Bildfeld, nun gerahmt von Blüten- und Blattgirlanden – seiner Größe und Form nach hätte es vermutlich Fouquets Chiffre aufnehmen sollen. Kleinteilige dekorative Details und ein Fries bereichern den Deckenschmuck. Die wenigen figürlichen Stuck-Motive geben keine Hinweise auf ein vorgesehenes ikonographisches Programm; auch können keine Vorzeichnungen mit der Decke in Verbindung gebracht werden.

In der Forschung wurde für das Cabinet wiederholt eine eventuelle Urheberschaft Jean Cotelles ins Spiel gebracht, da man eine Nähe zu den Entwürfen in seinem 1647 veröffentlichten *Livre de divers ornemens* zu sehen glaubte.⁶⁴⁴ Zu keinem von Cotelles Dekorationssystemen lässt sich jedoch eine zwingende Ähnlichkeit feststellen; vielmehr sind die Übereinstimmungen auf ein verbreitetes Muster- und Formenrepertoire der 1640er Jahre zurückzuführen, das in Vaux-le-Vicomte nachwirkte. Die Deckengestaltung lässt sich überzeugender in die Nähe einiger in den 1660er Jahren in Le Bruns Atelier entstandener Entwürfe für rechteckige Deckenformate im Kontext des Palais des Tuileries rücken:⁶⁴⁵ Die einer strikten Symmetrie folgenden Rahmensysteme setzen

642 Vgl. Giraud 1881, S. 148; siehe auch Lefrançois 1994, S. 183.

643 Dies bestätigt Cordey 1924, S. 147, und zeigen 1923 entstandene Photographien. Vgl. Ministère de la Culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Réf. APMH00072291, <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/APMH00072291> [20.10.2021]; Réf. APMH00072293, <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/APMH00072293> [20.10.2021].

644 Vgl. *Livre De divers Ornemens Pour plafonds, Cintres surbaissez Galleries, & autres / De l'Invention de Jean Cotelle...*, Bibl. nat., Département des Estampes et de la photographie, PET FOL-HD-12, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10336528s/f7.item> [25.2.2021].

645 Vgl. folgende Entwürfe von Charles Le Brun und François Francart I.: Deckenentwurf für die Antichambre des Königs im Palais des Tuileries (1666), Nationalmuseum Stockholm, NMH CC 41, <http://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=143451&viewType=detailView> [25.2.2021]; Deckenentwurf für einen Raum mit Alkoven, Nationalmuseum Stockholm, NMH CC 39, <http://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=143449&viewType=detailView> [25.2.2021]. B. Gady verweist zudem – sowohl für die Dekorationssysteme als auch für das Motiv der geflügelten Sphinxen bzw. Kanephoren – auf die Decken von Chambre und Cabinet des Königs. Vgl. Nationalmuseum Stockholm, NMH CC 47, <http://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=141797&viewType=detailView> [25.2.2021]; NMH CC 48, <http://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=141799&viewType=detailView> [25.2.2021]. Vgl. B. Gady 2010, S. 395–396.

4.2 Die Salle à manger

auch hier mittelgroße Bildfelder nebeneinander, wobei entstehende Zwischenräume mit kleinteiligen ornamentalen und figürlichen Motiven gefüllt werden. Schließlich erscheint es in Anbetracht der Bedeutung der königlichen Enfilade und im Sinne einer Einheitlichkeit der Raumfolge kaum denkbar, dass Le Brun eine der repräsentativen Deckengestaltungen gänzlich an einen anderen Künstler oder Mitarbeiter delegiert haben könnte.

Dass der Name Cotelte in der Sekundärliteratur zu Vaux-le-Vicomte generell eine hohe Gewichtung erfuhr,⁶⁴⁶ ist in erster Linie auf ein von Le Brun verfasstes *Mémoire* zurückzuführen, demzufolge Cotelte »de son chef et de son invention«⁶⁴⁷ gearbeitet habe. Tatsächlich lässt sich für Coteltes ausgeführte Arbeiten in Vaux-le-Vicomte darüber hinaus kein aussagekräftiges Dokument anführen, das eine Präzisierung seiner Rolle unter Le Brun erlaubt. Fouquet beschäftigte ihn mehrfach im Rahmen der Ausstattung seines Anwesens in Saint-Mandé und seines *Hôtel particulier* in Paris, wie Coteltes Nachlassinventar und zwei Notarakte belegen. Demnach zahlte Fouquet 500 livres für einige Gemälde und eine Decke eines Cabinet und weitere 900 livres für nicht präzierte Arbeiten in Saint-Mandé. Für seine Tätigkeiten in Fouquets *Hôtel particulier* in Paris erhielt Coteltes Witwe die geringe Summe von 125 livres, jedoch befand sich das *Hôtel* in der Rue de Turenne erst seit Mai 1661 in Fouquets Besitz.⁶⁴⁸ Eine längere Anwesenheit von Cotelte in Vaux-le-Vicomte steht auch deshalb in Frage, da er von circa 1658 bis 1661 gemeinsam mit Nicolas Loir einen größeren Auftrag im Schloss von Plessis-Belleville für Claude de Guénégaud ausführte.⁶⁴⁹ Die zeitliche Überschneidung mit der Ausstattung von Vaux-le-Vicomte lässt auch vor diesem Hintergrund für Fouquet ausgeführte größere Arbeiten wenig wahrscheinlich erscheinen.

4.2 Die Salle à manger

Angebunden an die Antichambre des Königs liegt zur Hofseite ein Raum (Abb. 47), dessen Funktionen – ähnlich jener der Grande chambre carrée – in der Forschung kontrovers diskutiert wurden. Über eine große Rundbogenöffnung schließt sich ein weiterer kleinerer

646 Mehrfach wurden Cotelte die Entwürfe für Fouquets Chambre in der ersten Etage, für Antichambre und Cabinet des Königs im Erdgeschoss sowie für die Malereien in der Salle du buffet zugeschrieben. Vgl. für eine Übersicht über die entsprechende Sekundärliteratur B. Gady 2010, S. 501, Anm. 1432.

647 *Mémoire de ce qu'a dit Monsieur Le Brun sur le mémoire des ouvriers qui ont travaillé à Vaux et qui se prétendent créanciers*, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, S. 238.

648 Vgl. Lacroix-Vaubois 1998, S. 68–71.

649 Die nicht erhaltenen Arbeiten von Cotelte und Loir für Guénégaud sind gut dokumentiert, da die Künstler ab 1664 einen Prozess gegen ihren im Zuge von Fouquets Sturz verhafteten Auftraggeber anstregten, um ihre Bezahlung einzufordern. In einem Procès-verbal werden die im Obergeschoss ausgeführten Arbeiten detailliert beschrieben. Lacroix-Vaubois 1998, S. 76–89; Lacroix-Vaubois 2005, S. 57–59.

4 Zurschaustellung von Pracht: Das Appartement des Königs



Abbildung 47. Vaux-le-Vicomte, Salle à manger

Raum an, der offenkundig mit ersterem eine Einheit bildet.⁶⁵⁰ Mehrheitlich durchgesetzt hat sich die Annahme, dass es sich bereits zu Fouquets Zeiten um einen Speisesaal handelte. Zweifel an dieser funktionalen Einordnung ergeben sich insbesondere angesichts des erhaltenen Grundrisses von Louis Le Vau, in dem die Rundbogenöffnung nicht vorgesehen ist und die beiden Räume als *Chambre* und *Cabinet* bezeichnet werden. Hinzu kommt, dass um die Mitte des französischen 17. Jahrhunderts die Raumnutzungen vielfach noch nicht präzise definiert wurden,⁶⁵¹ weshalb die explizite Ausweisung eines Speisesaals in den 1650er Jahren in einer *Maison de plaisance* eine absolute Rarität

650 Weitere Verbindungen existieren zu einer *Chambre* zum Hof, zum *Cabinet des bains*, zur *Salle du buffet* und von der *Salle du buffet* zu den ins Obergeschoss führenden Treppen (letztere erscheint erst im Plan von Wailly von 1784). Zwei Scheintüren zur *Chambre du roi* und zur *Salle du buffet* dienen der visuellen Symmetrie der Wandgestaltung.

651 Schulten 1999, S. 435, vermutete aufgrund von später üblich werdenden Funktionszuschreibungen einen Umbau des Raumes und Nutzung als Speisesaal erst im 18. Jahrhundert. Zuletzt bezweifelte Cyril Bordier eine Funktion als Speisesaal unter Fouquet und sprach sich für eine Nutzung als *Chambre* mit *Cabinet* aus. Vgl. Bordier 2013, S. 120–121, 154–155.

4.2 Die Salle à manger

darstellte.⁶⁵² Gerade im Rahmen der Empfangsfunktion der Schlösser musste eine variable und anlassbezogene Nutzung der Räumlichkeiten – vorgegeben durch Bedeutung und Anzahl der zu empfangenden Personen – wesentlich sinnvoller erscheinen. Eine relativ flexible Funktionsbestimmung erlaubte zudem eine freie Inszenierung des Raumerlebnisses, die im festlichen Rahmen auch in den Innenräumen stattfand.⁶⁵³

In den Pariser Hôtels particuliers begann die Einrichtung explizit als solcher ausgewiesener Speisesäle indes bereits um 1640 und waren um 1650 nahezu alle wichtigen Bauten mit einem entsprechend festgelegten Raum ausgestattet.⁶⁵⁴ Für Louis Le Vau handelte es sich folglich keineswegs um eine Unbekannte, zudem die Disposition gerade des Speiseraums die Architekten beschäftigte und vor spezielle Herausforderungen stellte. Problematisch war die oftmals strategisch ungünstige Lage des Speisesaals, der von den Küchen nur über lange Wege, teils gar den Außenraum einschließend, zu erreichen war. Eine Annäherung beider Bereiche war insofern schwierig, als eine zu große Nähe der repräsentativen Appartements zu den Küchen Unannehmlichkeiten in Form von Gerüchen oder Lärm mit sich brachte. Auch in Vaux-le-Vicomte lässt sich eine solche wenig praktikable Situation beschreiben, denn die Küchen lagen auf der entgegengesetzten Seite im Untergeschoss und öffneten sich auf der Hofseite zu den Gräben, um Lärm und Geruch von den gartenseitigen Fenstern der repräsentativen Appartements fernzuhalten.⁶⁵⁵ Der Prozess, eine architektonische Lösung bezüglich der räumlichen Disposition von Küchen und Speiseräumen zu finden, zog sich durch die gesamte zweite Jahrhunderthälfte.⁶⁵⁶ Die Lage des Raumes in Vaux-le-Vicomte spricht folglich nicht gegen seine Einrichtung als Speisesaal; auch der direkte Zugang zur königlichen Antichambre erscheint keineswegs befremdlich. Beispiele später entstandener Speisesäle bezeugen deren in höchstem Maße repräsentative Raumfunktion und Nutzung im Rahmen von Festlichkeiten.⁶⁵⁷

652 Zwar wird bspw. im Inventar von Schloss Maisons im Erdgeschoss eine einfach möblierte »salle à manger« benannt, doch ist unklar, ob es sich um eine ständige Raumfunktion handelte. Vgl. Nachlassinventar von René de Longueil 1677, Arch. nat., Min. centr., CXII, 168, Transkription von Pierre-Yves Louis, S. 9–10. In Ravauds Lobgedicht zu Maisons werden mehrere Speiseräume erwähnt: »[...] [O]n a pu aussi pénétrer dans les salles à manger aux plafonds divers [...]« Ravaud 1643, zit. nach der französischen Übersetzung in Cueille 1999, S. 222. Die allgemeine Formulierung lässt jedoch keine Rückschlüsse auf deren Existenz zu.

653 Vgl. näher S. 88–91 in der vorliegenden Arbeit.

654 Vgl. Mignot 1989, S. 34, Anm. 18.

655 Vgl. ebd., S. 28.

656 Vgl. ebd., S. 28–33. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts lässt sich sogar eine Rückentwicklung beobachten: »[...] [O]n observe une sorte de régression des commodités. Que la cuisine soit installée à l'extrémité d'une aile, ou dans une basse-cour latérale, la salle à manger, désormais presque toujours spécifiée sur les plans, est placée le plus souvent sans lien direct avec la cuisine, voire en complète disjonction [...]« Ebd., S. 31.

657 Ein anschauliches Beispiel liefert das ab 1708 im Stadtpalais des Prinzen Eugen in Wien eingerichtete Speisezimmer mit Schankraum, das mit dem Appartement des Prinzen eine gemeinsame Antichambre besaß. Größe und ein direkter Zutritt von der Sala grande zeugen von seiner Bedeutung, ebenso die

In Vaux-le-Vicomte suggerieren diverse Quellen, dass bereits unter Fouquet die Raumfunktion festgeschrieben wurde. Die frühesten Bezeichnungen als »Salle à manger« finden sich in Quittungen der in Vaux-le-Vicomte beschäftigten Handwerker Jacques Prou und Louis Hanicle sowie des (unbekannten) Künstlers Jeuffin. Auch die angegliederte Salle du buffet wird dort bereits als solche erwähnt.⁶⁵⁸ Offenbar wurde der Raum zudem im Kontext einer im Mai 1661 in Vaux-le-Vicomte stattfindenden Hochzeit eines Verwandten Fouquets genutzt.⁶⁵⁹

Auch die Inventare weisen 1661 und 1665 den Raum mehrfach mit seiner Funktion aus.⁶⁶⁰ Angegeben werden 1665, ohne nennenswerte Abweichungen zu 1661, zwei 12-armige Kristalllüster für je 200 livres,⁶⁶¹ 31 *chaises de moquette* für insgesamt 93 livres, ein großer Marmortisch mit Holzfuß (ohne Angabe von Schätzwert und Maßen) sowie zwei weitere Tische für geringe 40 bzw. 30 sols.⁶⁶² Die zahlreichen Stühle und Tische legen eine Funktion als Speiseraum nahe, wobei zunächst von einer Nutzung durch die in Vaux-le-Vicomte tätigen Arbeiter und Künstler ausgegangen werden muss, was sich auch in der Abwesenheit jeglicher anderer Objekte von Wert bestätigt. In den zeitgenössischen Texten zu Vaux-le-Vicomte bleibt der Raum unerwähnt, doch schreibt Claude Nivelon 1698 von der »salle à manger«⁶⁶³ und dem »lieu où se dressait le buffet ordinaire«.⁶⁶⁴ Insgesamt erscheint angesichts dieser relativ zahlreichen Benennungen eine Planänderung Le Vaux nach 1656 wahrscheinlich; zudem entspräche ein festgelegter Speisesaal den Bemühungen um Innovation.

dort im Dezember 1719 stattfindende Bewirtung des türkischen Botschafters. Vgl. Seeger 2004, S. 49, 129, 373.

658 Vgl. die Erwähnungen der »salle à manger« in den bei Cordey 1924 abgedruckten Mémoires von Jacques Prou (Annexe V, S. 202–204) und Louis Hanicle (Annexe VI, S. 212, 216) sowie in einer Quittung von Jeuffin vom 30. Oktober 1660 (Annexe XI, S. 232). Hanicle erwähnt eine »salle et cabinet ou l'on mange a present«, woraus jedoch kein konkreter Raum abgeleitet werden kann, zumal eine offensichtlich temporäre Nutzung beschrieben wird. In demselben Mémoire erwähnt Hanicle anschließend die »salle à manger et cabinet buffet attenant«. Vgl. *Mémoire des ouvrages de serrurerie faictz et fournis pour le chateau de Vaux-le-Vicomte par Louis Hanicle, maistre serrurier à Paris*, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, S. 212.

659 Jacques Prou erwähnt im Kontext der Hochzeit von Louis de Maupeou das »buffet de la salle à manger«, *Mémoire des ouvrages de menuiserie faicte, fournies et livrées pour Monseigneur le procureur général tant à la basse-cour du chateau de Vaux-le-Vicomte que Maincy par moy Jaques Prou, menuisier, et ce par l'ordre de Monsieur Courtois*, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe V, II, S. 204. Louis de Maupeou, Marquis de Noisy, der am 8. Mai 1661 in Vaux-le-Vicomte Antoinette de Catelan heiratete, war ein Neffe von Anne de Creil und Gilles II de Maupeou, einem Onkel Fouquets.

660 Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 138r; Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 27r, 46v.

661 Vgl. für die separat geschätzten Lüster das Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 27r.

662 Genannt werden zudem zwei Sonnenschirme ohne Wert und Kaminutensilien für 40 sols. Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 138r; Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 46v.

663 Nivelon 2004, S. 260.

664 Ebd.

4.2 Die Salle à manger

Bezogen auf die feste Ausstattung kann mit einer konventionellen Kassettendecke und raumhohen Vertäfelungen hingegen nicht von einer Dekoration auf der Höhe der Zeit gesprochen werden. Die Flachdecke unterteilt sich in neun Bildfelder, eingefasst von schmalen, vergoldeten Rahmen. Darin ist ein weiterer breiter Rahmen, teils mit darauffallenden Schatten, illusioniert. Das achteckige, polychrome Zentralbild zeigt zwei Allegorien von Frieden und Überfluss auf einer Wolke, umgeben von fingierten Reliefs mit Allegorien der vier Jahreszeiten in den Ecken und vier ebenfalls monochrom gestalteten Feldern mit, so ist zu vermuten, Episoden aus dem Mythos um Phaeton an den Seiten.

An der Wand zur Antichambre des Königs ist heute über dem Kamin ein großer Spiegel angebracht, dessen Rahmen eventuell Fouquets Epoche zuzuordnen ist und einst ein bei Nivelon beschriebenes und heute verlorenes Porträt von Ludwig XIV. einfasste. Oberhalb rahmen kriegerische Trophäen das Bildfeld, die ihr Pendant über dem gegenüberliegenden Rundbogen in Trophäen des Überflusses haben.⁶⁶⁵ Die Wandvertäfelungen sind symmetrisch angeordnet: Über einem *lambris bas* folgen große quadratische und rechteckige Felder bis etwa zur halben Höhe der Wand. Anschließend wird das System bis unter die Decke wiederholt und auch in der angrenzenden Salle du buffet aufgegriffen, nun durchbrochen von Landschaftsdarstellungen. Der kleine Raum besitzt eine Gewölbedecke mit gemalter Kassettierung und Rosetten.

Nach Fouquets Sturz erfolgte Eingriffe in die Ausstattung liegen aufgrund fehlender Quellen gänzlich im Dunkeln, müssen jedoch als beachtlich eingeschätzt werden.⁶⁶⁶ Die Deckengestaltung geht zumindest in Teilen auf Le Brun zurück,⁶⁶⁷ der dort eine für das Cabinet im Hôtel de La Rivière entstandene Vorzeichnung des Winters wiederverwendete.⁶⁶⁸ Desgleichen findet sich das zentrale Figurenpaar bereits in der Galerie d’Hercule im Hôtel Lambert und, leicht abgewandelt, in Le Bruns Deckenentwurf für die Grande chambre du conseil im Louvre. Auch hier lässt sich eine Vorzeichnung zuordnen.⁶⁶⁹

665 Diese Bemalung stammt wahrscheinlich aus Fouquets Epoche und spricht für die frühe Existenz des Rundbogens.

666 Jouin behauptet, die Malereien in der Salle à manger seien Anfang des 18. Jahrhunderts in einem so schlechten Zustand gewesen, dass der Duc de Villars sie entfernen und stattdessen eine Tapisserieserie aus dem Atelier Cozette anbringen ließ, die Jagdszenen mit der Maréchale de Villars als Jägerin zeigte. Vgl. Jouin 1889, S. 119. Dézallier d’Argenville erwähnt ein »tableau du buffet peint par M. Cozette, [qui] représente une halte de chasse.« A.-N. Dézallier d’Argenville 1779, S. 258.

667 Der unbekannteste Jeuffin ist der einzige Künstler, dessen Tätigkeit sich in der Salle à manger nachweisen lässt, wenn auch die für mehrere Räume erhaltene niedrige Summe nicht auf Malereien von größerer Bedeutung schließen lässt. Vgl. die Quittung vom 30. Oktober 1660, mit der er den Erhalt von insgesamt 282 livres, 10 sols von Le Brun für Arbeiten in der Chambre des Muses, Salle à manger und der Chambre von Madame Fouquet bestätigt. Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe XI, S. 232.

668 Vgl. Charles Le Brun, *Chronos ou l’allégorie de l’hiver*, 1653–1655, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 28659, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020206286>.

669 Vgl. Charles Le Brun, *Ceres and Cybele: Study for the Ceiling of the Galerie Lambert*, um 1650–1661, New York, Pierpont Morgan Library, III, 85, <https://www.themorgan.org/drawings/item/109910> [25.2.2021].

Nivelon erwähnt fingierte Flachrelief-Szenen und das Motiv der Ceres.⁶⁷⁰ Die polychromen Grottesken auf hellem Grund, die die Wandvertäfelungen überziehen, erinnern motivisch an jene im Cabinet des Jeux, sind jedoch von anderer Hand. Zahlreiche, neben Fouquets Chiffre integrierte Monogramme der Choiseul-Praslins lassen Eingriffe unter ihrer Verantwortung vermuten, zu denen auch die monochromen Szenen mit Kinderspielen im *lambris bas* gehören könnten.⁶⁷¹ In Frage steht auch die Datierung der Supraporten, die in achteckigem oder rundem Format Grisaille-Darstellungen mit Episoden aus dem Mythos um Io⁶⁷² zeigen.

So erweist sich die Raumausstattung insgesamt als ein schwer einzuordnendes und teils disparates Ensemble,⁶⁷³ das zahlreiche nicht abschließend zu klärende Fragen aufwirft. Ähnlich der Grande chambre carrée wählte Le Brun ein traditionelles Dekorationssystem, das in den 1650er Jahren in Frankreich als weitgehend überholt gelten kann, jedoch aus französischen Innenräumen der Zeit noch nicht ganz verschwunden war. Nur wenige Jahre früher wurden beispielsweise im Cabinet de l'Amour des Hôtel Lambert oder in einer Chambre des Hôtel de l'Arsenal ähnliche Kassettendecken mit jeweils neun Feldern um ein zentrales Mittelfeld ausgeführt. Im Vergleich ist in Vaux-le-Vicomte die Plastizität der Stuckrahmen zugunsten einer stärkeren Betonung von Flächigkeit zurückgenommen.⁶⁷⁴ Zudem zeigt sich in den malerischen Überschneidungen der Stuckrahmen ein verhaltener Illusionismus, mit dem die strenge Trennung zwischen malerischen und plastischen Elementen aufgebrochen wurde. Die Nebenfelder der Decke sind von künstlerisch zweitrangiger Ausführung, weshalb auch der Gedanke einer temporären Ausstattung nicht abwegig erscheint.

Die Allegorien von Überfluss und Frieden im zentralen Bildfeld der Decke offenbaren erneut Cesare Ripa als Quelle. Von Baudoins bildlicher Darstellung des Friedens übernahm Le Brun die entblößte Brust der Figur; auch die bei Ripa genannten Attribute von Caduceus und Füllhorn finden sich wieder. Das Füllhorn wird von der Allegorie des Überflusses getragen, die bis in die Details der Farbgebung ihres Kleides dem Ripa'schen Text entspricht.⁶⁷⁵ Auch die Allegorien der Jahreszeiten folgen mit Ceres, Bacchus, Flora

670 Vgl. Nivelon 2004, S. 260.

671 Ein ähnliches Konzept der Darstellungen von Kinderspielen in rechteckigem Format findet sich bereits in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Schloss Fontainebleau, ausgeführt von Ambroise Dubois für die Decke des sogenannten Salon Louis XIII (Château de Fontainebleau, INV SN Dubois 1-8).

672 Im Einzelnen: Io (als Kuh) mit ihrem Vater, dem Flussgott Inachos; Juno fordert Io von Jupiter als Geschenk; Juno mit Pfau und dem getöteten Argos ohne Kopf; Merkur und Io neben dem schlafenden Argos; Jupiter und Io (?).

673 Eine grundlegende Restaurierung fand in der Salle à manger bislang nicht statt; der in Vaux-le-Vicomte wiederholt arbeitende Restaurator Oreste Binenbaum führte in den späten 1960er Jahren einige Restaurierungs- und Instandhaltungsarbeiten aus, insbesondere die Vertäfelungen betreffend. Vgl. die Dokumente in den Archiven der Monuments historiques, 1991/025/0006; 1997/039/067; 1999/008/0117.

674 Vgl. Schulten 1999, S. 436.

675 Vgl. Ripa 1643/44, Bd. I, S. 3 (*Abondance*); S. 138–140 (*Paix*).

4.2 Die Salle à manger

und einem alten Mann mit Putto und Heizkessel üblichen Darstellungsmustern und sind problemlos erkennbar. Die verbleibenden vier Szenen hingegen lassen sich weniger eindeutig interpretieren. Eine verbreitete Deutung der fingierten Bronzereliefs als Allegorien der vier Elemente scheint sich in erster Linie aufgrund der naheliegenden Kombination mit den vier Jahreszeiten etabliert zu haben.⁶⁷⁶ Plausibler erweist sich indes eine schon bei Urbain Victor Chatelain erwähnte Deutung in Verbindung mit dem Phaeton-Mythos:⁶⁷⁷ Eine von Nymphen umgebene Diana, ein Pferd des Wagens am Zügel haltend, ist vermutlich als entschwindende Nacht gemeint. Zwei Felder zeigen Phaeton auf dem von wilden Pferden gezogenen Wagen; ein letztes den gefallenen Phaeton neben unter anderem dem Flussgott Eridanus und seiner Mutter Io als Kuh. In der Bildtradition übliche Motive geben die Szenen nicht wieder, doch ergibt sich eine inhaltliche Verbindung zu den ebenfalls in Grisaille ausgeführten fünf Supraporten um Phaetons Mutter Io, deren Geschichte in Ovids *Metamorphosen* jener Phaetons unmittelbar vorangestellt ist.⁶⁷⁸ Denkbar ist, dass sowohl die Supraporten als auch die Phaeton-Episoden nachträglich eingefügt wurden – gerade letztere lesen sich vor der weiteren Geschichte Fouquets als warnende Anspielung in einem auch dem Phaeton-Mythos eigenen Kontext von Hochmut, Selbstüberschätzung und Fall.⁶⁷⁹ Zudem lässt die Tatsache, dass in den Räumen des königlichen Appartements offenbar erst unter dem Duc de Villars Supraporten angebracht wurden, dies auch für die Salle à manger wahrscheinlich erscheinen.⁶⁸⁰

Fügen sich die bildlichen Darstellungen der Decke insgesamt zu keinem sprechenden Zusammenhang, erschließt sich die zentrale, unter Le Brun ausgeführte Allegorie von Überfluss und Frieden in Verbindung mit dem bei Nivelon beschriebenen und heute verlorenen Porträt Ludwigs XIV.,⁶⁸¹ das vermutlich von Beginn an als fester Teil der Ausstattung konzipiert worden war.⁶⁸² Gezeigt war nach Nivelon der König mit den

676 Vgl. bspw. Cordey 1924, S. 77–78; Howald 2011, S. 206–207.

677 Vgl. Chatelain 1971, S. 401.

678 Vgl. Ovid 2017, Buch I, V. 610–746 (S. 76–85).

679 Vgl. Thimann 2002, S. 76–77.

680 Dézallier d'Argenville erwähnt die sechs Supraporten in der Salle à manger, bleibt in der Benennung der Motive mit »sujets tirés de la fable« jedoch unspezifisch. A.-N. Dézallier d'Argenville 1755, S. 210.

681 Siehe zu dem Gemälde auch Terreaux 2015, S. 61–62, mit ähnlichen Ergebnissen wie in der vorliegenden Arbeit.

682 Das Récolement erwähnt das Porträt des Königs zwei Mal (Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 27r, 46v). Dézallier d'Argenville beschreibt in den Ausgaben von 1755 (S. 210), 1762 (S. 239) und 1768 (S. 261) ein Bild von Ludwig XIII.; 1779 nennt er Ludwig XIV. (S. 258). 1785 erwähnt Goudemetz an seine Beschreibung der Salle à manger anschließend einen großen Spiegel, jedoch – nicht eindeutig lokalisierbar – in einem großen Raum »à droite en entrant par la salle des gardes« (Goudemetz 1892, S. 191). 1786 nennt Dulaure erneut das Porträt Ludwigs XIV., doch schreibt er in enger Abhängigkeit zu Dézalliers Edition von 1779, vermutlich ohne selbst vor Ort gewesen zu sein. Es ist folglich möglich, dass das Gemälde 1785 nicht mehr an seinem Platz hing. Siehe auch Terreaux 2015, S. 62. Im Zuge der Revolution wurden im Oktober 1693 u. a. einige Gemälde aus

Insignien der Macht in seinen Händen, brennenden Waffen zu seinen Füßen und einem Amor zu seiner Seite, der die Rebellion in Ketten legt; umgebend lagen ein Porträt von Heinrich IV. und Trophäen der Künste. Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg, der Vaux-le-Vicomte im Juni 1667 im Rahmen seiner Grand Tour besuchte, erwähnt das Gemälde und beschreibt den »König am CAMIN in Lebensgröße mit dem <üdZ> Königlichen HABIT gar wohl abgemahlet [...]«. ⁶⁸³ Bei Nivelon findet sich eine Datierung kurz nach der Hochzeit Ludwigs XIV. und dem Pyrenäenfrieden in das Jahr 1659, womit das Bildthema benannt ist: Der die Rebellion in Ketten legende Amor spielte auf die Bedeutung der Ehe Ludwigs XIV. mit Maria Teresa von Spanien für den spanisch-französischen Frieden an. ⁶⁸⁴ Das Porträt in Vaux-le-Vicomte setzte den auch mittels der Heirat erreichten Triumph Ludwigs XIV. über Spanien in Szene und stellt ihn über das »Porträt im Porträt« von Heinrich IV. in eine Linie mit den Errungenschaften seiner Vorfahren. ⁶⁸⁵ Die nun anbrechende Zeit des Wohlstands wird in der Salle à manger sowohl in den Allegorien des zentralen Deckenfelds als auch in den die Rundbögen umgebenden Trophäen und Früchten verbildlicht. Tatsächlich war der Pyrenäenfrieden weniger das Verdienst Ludwigs XIV. als das Resultat des politischen Geschicks Mazarins, der persönlich die langwierigen Verhandlungen mit Spaniens Premierminister Luis de Haro auf der Fasaneninsel im Grenzfluss Bidassoa geführt hatte. Die Beschlüsse wurden als Erfolg von Mazarins Außenpolitik gefeiert, markierten sie schließlich, trotz zahlreicher Konzessionen durch die französische Seite, das Ende spanischer Weltgeltung. ⁶⁸⁶ In der Salle à manger versteht sich die klare Zuschreibung des Friedenserfolgs an Ludwig XIV. vor der Anbindung des Raumes an das königliche Appartement – es ist eines der wenigen Beispiele in der Innendekoration von Vaux-le-Vicomte, wo dem König, ganz ohne panegyrischen Umweg über die Person Fouquets, eine erhöhte Präsenz zugestanden wird.

In der angrenzenden kleinen Salle du buffet setzt sich das Prinzip großflächiger Wandpaneele fort, indes von starken Überarbeitungen oder vollständigen Erneuerungen nach Fouquets Zeit charakterisiert. Die Decke ist mit gemalten Kassetten und Rosetten in *trompe l'œil* überzogen, jedoch offenbar späteren Datums, da Nivelon eine

Vaux-le-Vicomte zerstört, darunter zwei ganzfigurige Porträts von Ludwig XIV. – eventuell handelte es sich bei einem von beiden um das Porträt aus der Salle à manger. Vgl. den bei Cordey wiedergegeben, anlässlich entstandenen Procès-verbal (Archives départementales de Seine-et-Marne, L. 715, fol. 116ff.) in Cordey 1924, S. 166.

683 Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg 2019, Bd. I, S. 57.

684 Vgl. Tischer 2010, S. 19.

685 Eine thematische Verwandtschaft zeigt sich an dem von Charles Le Brun etwa zeitgleich ausgeführten ephemeren Arc de triomphe an der Place Dauphine, entstanden anlässlich der Entrée triomphale Ludwigs XIV. mit Maria Teresa von Spanien in Paris. Vgl. Lafage 2015, S. 198–199 sowie <https://chateauxversailles-recherche.fr/francais/ressources-documentaires/corpus-electroniques/corpus-raisonnes/sources-des-fetes-et-des-306/l-arc-de-triomphe-eleve-place.html> [25.2.2021].

686 Vgl. Malettke 2009, S. 163; Séré 2010, S. 59–72.

4.2 Die Salle à manger

Decke »feint d'un treillage de vigne«⁶⁸⁷ beschreibt.⁶⁸⁸ Auch Dézallier d'Argenville erwähnt das »buffet dont la voûte est peinte en berceau avec des feuillages.«⁶⁸⁹ Die beiden Schilderungen geben Anlass zu der Vermutung, dass sich hier ursprünglich eine Spalierdecke befand. Fingierte Reliefs in den Wandvertäfelungen zeigen maritime Szenen mit Flussgöttern, Muscheln und Tritonen, wofür sich eine Anspielung auf Fouquets Aktivitäten im Kolonial- und Überseehandel verbergen könnte, doch muss eine Entstehung im 17. Jahrhundert erneut mit einem Fragezeichen versehen werden.

Von größerem Interesse sind die Landschaftsdarstellungen,⁶⁹⁰ deren künstlerische Autorschaft von Bénédicte Gady überzeugend mit François Bellin und Nicolas Lance in Verbindung gebracht und damit eindeutig Fouquets Epoche zugeordnet wurde.⁶⁹¹ Insgesamt sieben auf Holz gemalte Szenerien sind in die Wandvertäfelungen eingefügt. Sie zeigen Landschaftsausschnitte mit einzelnen Bäumen im Vordergrund, in das Bild führenden Wegen und teils dezenten architektonischen Akzenten im Hintergrund. Die Zuschreibung an François Bellin und Nicolas Lance kann sich auf drei Quittungen berufen, die Bellins Tätigkeit in Vaux-le-Vicomte und Saint-Mandé, teils in Zusammenarbeit mit Lance, attestieren.⁶⁹² Die flämische Inspiration der Bilder wird im Vergleich zu den italianisierenden Landschaftsausblickten im Cabinet de l'Amour im Hôtel Lambert⁶⁹³ deutlich, die von warmen Lichteffekten, Ruinen und einer südlich anmutenden Vegetation bestimmt werden. Einige stilistische und kompositorische Analogien zu anderen Werken Bellins untermauern seine Autorschaft, die sich zudem in einer zweiten siebenteiligen Landschaftsserie in Vaux-le-Vicomte bestätigt, deren einstiger Anbringungsort im Schloss unklar ist – heute schmücken sie zwei Türen im Cabinet von Madame Fouquet in der ersten Etage sowie zwei weitere Türen, die vorübergehend den Alkoven von Fouquets Chambre trennten. Zwei weitere Darstellungen auf heute abgenommenen Türen wurden übermalt.⁶⁹⁴ In Farbgebung und Bildausschnitt ähnlich, sind die Formate dieser Serie geringer als von jener in der Salle du buffet. Es zeigen sich

687 Vgl. Nivelon 2004, S. 260.

688 Mit seiner Beschreibung in der Salle du buffet von »toutes sortes de vases et bassins feints d'or et d'argent, mêlés de plusieurs autres moindres sujets, de tapis très riches et de linge ensemble« (S. 260) bezieht sich Nivelon vermutlich auf die Bemalung des Rundbogens.

689 A.-N. Dézallier d'Argenville 1755, S. 210. Diese Beschreibung findet sich auch noch in der Edition von 1779 (S. 258).

690 Zu Landschaftsdarstellungen in Innenräumen des 17. Jahrhunderts vgl. überblickend Mérot 1990, S. 93–98.

691 Vgl. B. Gady 2010, S. 371–372, 396–397; B. Gady 2013.

692 Vgl. zwei Quittungen vom 19. Juli 1661 und eine weitere vom 22. Februar 1663, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe XI, S. 234, 236. Siehe auch B. Gady 2013, S. 141–142.

693 Die Landschaften im Hôtel Lambert wurden 1646/47 bei einer Reihe von Künstlern, darunter Pierre Patel, Henri Mauperché, Jan Asselijn und Herman van Swanevelt, in Auftrag gegeben und, aufwendig gerahmt, in die Vertäfelung eingelassen. Vgl. Mérot 1990, S. 95; Cojannot-Le Blanc 2013.

694 Vgl. B. Gady 2013, S. 142–143. Die Baumporträts der zweiten Serie erinnern an die Landschaften in Simon Vouets Grottesken für das Cabinet des bains von Anna von Österreich im Palais Royal. Vgl. ebd., S. 143.

motivische Parallelen, doch differieren die Serien atmosphärisch, »ici majestueuse, là anecdotique, et par la gamme chromatique, ici aérienne, là terrestre.«⁶⁹⁵ Zurückgeführt werden könnte dies auf eine Aufgabenverteilung zwischen Bellin und Lance, auf eine Anpassung an differierende räumliche Kontexte oder es wurde gezielt eine Variation in der Bildwirkung gesucht.⁶⁹⁶

In der Salle du buffet entspricht die heutige Anbringung der Landschaften auf unterschiedlichen Höhen der Wand nicht dem ursprünglichen Zustand. Zu vermuten ist eine in der Zeit übliche Unterteilung der Wand in formal voneinander abgesetzte Bereiche und eine reihenförmige Anordnung der Szenen, vergleichbar der Umsetzung im Cabinet des Hôtel Lambert. Landschaften als Teil von Innenraumdekorationen erfüllten in erster Linie eine Art Fenster-Funktion, illusionierten einen Blick in den Außenraum und fanden sich erwartungsgemäß oft in kleinen, abgeschlossenen Räumen der Appartements.⁶⁹⁷ Die Landschaftsansichten changierten spielerisch zwischen Illusion und Kunstcharakter in einem räumlich begrenzten Kontext. So erklärt sich ihre Wahl im Hôtel Lambert auch durch eine gesuchte Verbindung mit der umgebenden, pastoral verklärten Île-Saint-Louis, wobei der obere Teil des Cabinet von Historien bestimmt wurde, zu denen die Landschaften in einem klaren Kontrast standen.⁶⁹⁸ In Vaux-le-Vicomte sind die Darstellungen auch im Kontext des Grotteskenskors der Salle à manger passend, da gerade die Kombination dieser beiden Ausdrucksmittel traditionell Verbreitung gefunden hatte.⁶⁹⁹

Mit den Landschaften in der Salle du buffet kann auch für diesen Raum eine typische Ikonographie des Anwesens auf dem Land beschrieben werden. Der Akzent lag auf einer Verschränkung mit dem Außenraum, was sich – glaubt man den Beschreibungen bei Nivelon und Dézallier d'Argenville – in einer einst dort umgesetzten Spalierdecke fortsetzte. Eine solche Decke erscheint für die Salle du buffet durchaus passend und konnte auf eine lange italienische und französische Tradition rekurrieren. Bereits in seiner ursprünglichen Form der italienischen *pergola*⁷⁰⁰ fungierte das Deckenkonzept als Grenzzone zwischen Innen- und Außenraum, konnte die Nähe des Landschlusses zum Garten akzentuieren und zugleich über die Hinzufügung von naturalistisch dargestellten Vögeln und Pflanzen eine *curiosité scientifique* bedienen. Simon Vouets Aus-

695 Ebd., S. 143–144.

696 Vgl. ebd., S. 144.

697 Vgl. Cojannot-Le Blanc 2013, S. 80.

698 Vgl. ebd., S. 86–87.

699 Oftmals erscheinen die Landschaften als Beiwerk und sind in die Grottesken integriert. Eine prominentere Platzierung von Landschaftsaussichten in Verbindung mit einem Grotteskenskors findet sich beispielsweise in den Wandpaneelen in einem Cabinet in der ersten Etage im Hôtel de Lauzun, entstanden 1657/58 unter Michel Dorigny. Die Inspirationsquellen sind auch hier in den Landschaftsszenen des Hôtel Lambert sowie in jenen von Simon Vouet im Palais Royal zu suchen. Vgl. Tellas 2021, S. 198.

700 Vgl. für Beispiele italienischer *pergola*-Decken Brejon de Lavergnée 2003, S. 108–109.

4.3 Das Cabinet des bains

stattung für die Galerie à volières im Schloss Wideville für Claude de Bullion zeigt beispielhaft eine solche Umsetzung, in der eine lebhaftere Farbgebung auf Unbeschwertheit zielte und die Freuden des Landlebens in der Natur evozierte.⁷⁰¹ Zwar sind die räumlichen Voraussetzungen der Galerie in Wideville gänzlich andere als in Vaux-le-Vicomte, doch ist konzeptuell von einer vergleichbaren Ausstattung auszugehen. Zwei Zeichnungen Vouets und seines Ateliers für Wideville⁷⁰² zeigen die *pergola*-Decke mit Variationen von Vögeln und Blättern, unterhalb derer Landschaftsansichten angebracht waren, die in ihrem relativ großen Format und den motivischen Ausschnitten mit jenen in Vaux-le-Vicomte vergleichbar sind. Im Kontrast zu der sie umgebenden illusionierten Architektur sind sie auch in Wideville eindeutig als Fensterausblicke gedacht, was gerade in der Nebeneinanderstellung mit den ebenfalls Landschaften zeigenden fingierten Tapisserien zur Geltung kommt. Die französische Tradition solcher Decken war ausgeprägt: Sogenannte *chambres de feuillages* finden sich bereits seit dem 15. Jahrhundert insbesondere in königlichen Residenzen und hatten ihre Beliebtheit im 17. Jahrhundert nicht eingebüßt,⁷⁰³ nun von den Aufsteigern gleichermaßen für ihre Anwesen beansprucht.

4.3 Das Cabinet des bains

Hinter dem Appartement des Königs liegt ein kleiner, kreisrunder Raum, an dessen Funktion es keine Zweifel gibt, da er bereits in Louis Le Vaus Plan als »Bains« bezeichnet ist. Das Bad im engeren Sinne war für den danebenliegenden rechteckigen Raum vorgesehen, in dem zwei seitlich in Le Vaus Plan eingezeichnete Wandnischen vermutlich die Badewannen aufnehmen sollten.⁷⁰⁴ Beide Räume haben Zugang zu einer anschließenden Chambre mit Alkoven, die offenkundig mit dem Bad eine räumliche Einheit bildete, eventuell gedacht als Ruheraum.

Wohl kaum ein anderer Raumtypus konnte den angestrebten Status der Aufsteiger besser in Szene setzen als eine eigens für das Baden vorgesehene Raumfolge. In den technischen Errungenschaften und einem erweiterten Komfortverständnis vermittelten sich Zugang zu Wissen und Fortschritt sowie ein luxuriöses Selbstverständnis. Die Einrichtung von repräsentativen Bädern in bürgerlichen oder adeligen Schloss- und Wohnbauten hatte im französischen 17. Jahrhundert ihren Ausgangspunkt in den höfischen

701 Vgl. ebd., S. 107.

702 Die beiden Vorzeichnungen wurden von Brejon de Lavergnée identifiziert (vgl. Brejon de Lavergnée 2003). Vgl. Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, RF 51909, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020508892>; INV 3817, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020101039>.

703 Vgl. für Beispiele französischer Spalierdecken Brejon de Lavergnée 2003, S. 110–112.

704 Vgl. Deessen 1986, S. 69.

Residenzen sowie bei Richelieu genommen. So wurde im Zuge der Umbauten des Palais Cardinal unter Leitung von Jacques Lemercier 1637/38 ein als *Chambre des bains* oder *Cabinet des bains* klassifizierter Raum in das sogenannte Appartement vert eingefügt, wahrscheinlich von relativ großen räumlichen Dimensionen.⁷⁰⁵ Mit der nach Richelieus Tod erfolgenden Übernahme des Palais durch Anna von Österreich errichtete Lemercier ab 1643 ein Appartement d'été, in das wiederum ein kleines Bad integriert wurde, das zu einer wahren Attraktion in Paris avancierte. Nicht nur die funktionalen Gegenstände – darunter eine 1646 von Lemercier entworfene *baignoire* aus Marmor – waren exquisit, sondern auch die von Simon Vouet ausgeführte Dekoration der Wandvertäfelungen mit maritimer Ikonographie und Grotteskenmotiven sollte über die Verbreitung in Stichen von Michel Dorigny eine hohe Nachwirkung entfalten.⁷⁰⁶ Ebenso entstand im Louvre ab 1653 im Appartement der Königinmutter Anna von Österreich ein *Cabinet des bains*, für dessen aufwendige und raffinierte Ausstattung Eustache Le Sueur verantwortlich zeichnete.⁷⁰⁷ Die aufgestiegenen Staatseliten adaptierten diesen zunächst königlich besetzten Raumtypus schnell für ihre Bedürfnisse: Seit der zweiten Hälfte der 1640er Jahre finden sich Badezimmer beispielsweise in den *Hôtels particuliers* von Bordier (um 1645), Bautru (1647), Particelli d'Émery (1645–1647), Lambert (um 1650) und Beauvais (1656).⁷⁰⁸

Räumliche Dimensionen und Dispositionen variierten, doch lässt sich einheitlich feststellen, dass sich der intime Charakter des Bades auf den zweiten Blick als ein nur scheinbarer offenbart. Tatsächlich konnte das Bad eine wesentliche Rolle für die Repräsentation und Demonstration des gesellschaftlichen Status spielen, was sich in seiner Bau- und Ausstattungsaufgabe spiegelt.⁷⁰⁹ Materialien und Aufwand der Dekorationen lassen auf eine zumindest in Teilen öffentliche Nutzung anlässlich von Empfängen und gesellschaftlichen Begegnungen schließen. So hingen in Richelieus Badezimmer im Palais Cardinal insgesamt fünfzehn Gemälde, die den Raum auch zu einem Ort der Sammlungspräsentation werden ließen, während die Badeutensilien im *Gardemeuble* verwahrt wurden.⁷¹⁰ Ein weiteres Beispiel bietet die 1649 von François Mansart realisierte *Grande chambre des bains* im Schloss von Coulommiers-en-Brie für Henri II de Longueville, die sich am Schnittpunkt von Galerie und Terrasse situierte und damit eindeutig für eine Einbindung in die Promenaden der Besucher*innen bestimmt war.⁷¹¹

705 Vgl. Bouttier 2011, S. 127–130.

706 Vgl. ebd., S. 132–136. Siehe auch S. 279, Anm. 392 in der vorliegenden Arbeit.

707 Vgl. Bouttier 2011, S. 141–144; Bresc-Bautier/Fonkenell 2016, S. 324–326.

708 Vgl. Bouttier 2011, S. 136–137.

709 Vgl. zur repräsentativen Funktion des Bades einfürend Deutsch/Echinger-Maurach/Krems 2017, S. 7–21, hier S. 15.

710 Vgl. Bouttier 2011, S. 129–130.

711 Vgl. ebd., S. 144–146.

4.3 Das Cabinet des bains

Das Bad situiert sich auch im Kontext von Machtansprüchen und deren Legitimierung⁷¹² und so erstaunt es kaum, dass es vielfach zum Ort aufwendiger malerischer Ausstattungen wurde, in denen die Aufsteiger mit den königlichen Vorbildern gleichzogen und zugleich ihren Anspruch auf adelige Lebensweise manifestierten. In den räumlichen Dimensionen lässt sich hingegen eine leichte Zurücknahme beschreiben: Die *Grandes chambres des bains* bleiben weitgehend auf die königlichen Bauten beschränkt, während Bäder in den Pariser *Hôtels particuliers* eher in Form von *Cabinets* oder als Teil eines Alkovens umgesetzt werden. Zu den vereinzelt Beispielen eines größer angelegten Bades zählt jenes in Schloss Maisons, errichtet unter Verantwortung von François Mansart von 1632 bis 1651 für René de Longueil. Der Raum mit Alkoven im Untergeschoss besaß ein in den Boden der Fensternische eingelassenes Wasserbecken mit seitlichen Nischen und einer kleinen Kuppel. Von der ursprünglichen Ausstattung sind nur Teile einer Marmorverkleidung an Boden und Wänden erhalten; die Fensternische konnte einst mit einer pilastergerahmten Tür verschlossen werden. Eine Treppe verband das Badezimmer mit den *Chambres* von Longueil und des Königs im Erdgeschoss sowie der ersten Etage. Vermutlich wurde es insbesondere in der heißen Jahreszeit als Abkühlung genutzt. Das mit der Einrichtung des Bades verbundene Prestige wird auch in Abraham Ravauds Erwähnung in seinem Lobgedicht zu Maisons deutlich.⁷¹³

In Vaux-le-Vicomte fügte das Bad dem königlichen Appartement ein entscheidendes luxuriöses Element hinzu; zugleich war es auch für Fouquet über die nahe gelegene Treppe, die direkt zu seinem Appartement im Obergeschoss führte, unmittelbar erreichbar. Vollendet wurde es zu Fouquets Zeiten vermutlich nicht mehr⁷¹⁴ und keine Quellen geben heute Aufschluss über eine vorgesehene Dekoration. Dass auch in den Inventaren von 1661 und 1665 keinerlei einem Bad zugehörige Objekte aufgeführt sind, bestätigt, dass der Raum unter Fouquet noch nicht genutzt wurde. Die kreisrunde Form des Vorraums sollte zweifelsohne für einen überraschenden Effekt sorgen.

Erst im 19. Jahrhundert wurden Vertäfelungen und Decke bemalt, wobei die in Blau-Tönen gehaltenen Grottesken- und Puttenmotive in eklektizistischer Manier an die Ausstattung des 17. Jahrhunderts anknüpfen (Abb. 48). Datierung und Urheberchaft sind nicht abschließend geklärt. Das Deckengemälde wurde mehrheitlich Louis Visconti zugeschrieben und in die 1830er Jahre datiert.⁷¹⁵ Indes bringt ein erhaltenes

712 Vgl. Deutsch/Echinger-Maurach/Krems 2017, S. 15.

713 Vgl. Ravaud 1643, in der französischen Übersetzung in Cueille 1999, S. 222.

714 Im Plan des Erdgeschosses von Charles de Wailly von 1784 ist der runde Raum als »Passage« bezeichnet und ist der Durchgang zwischen rechteckigem Bad und angrenzender *Chambre* – nun mit Garderobe benannt – geschlossen.

715 Vgl. bspw. Pérouse de Montclos 1997, S. 187. In der Liste der Auftraggeber von Visconti bei Périer de Larsan erscheint der Duc de Praslin mit den Jahren 1834–1836. Vgl. Hamon/MacCallum 1991, S. 267. Einzelne Instandhaltungsarbeiten sowie die Schaffung einer neuen Laterne werden in die 1840er Jahre datiert. Vgl. P. de Vogüé 2008, S. 16.

4 Zurschaustellung von Pracht: Das Appartement des Königs



Abbildung 48. Vaux-le-Vicomte, Decke der Salle des bains, 19. Jh. (vor 1870)

Skizzenbuch eine Beteiligung des heute weitgehend in Vergessenheit geratenen Malers Auguste Perrodin (1834–1887), einem Schüler von Hippolyte Flandrin, ins Spiel. Zu seinem Aufenthalt in Vaux-le-Vicomte fehlen aussagekräftige Quellen, doch attestieren einzelne Zeichnungen in einem Skizzenbuch von seiner Hand verschiedene Überlegungen zum Cabinet des bains (Abb. 49).⁷¹⁶ Seine Anwesenheit in Vaux-le-Vicomte datiert vermutlich in die 1860er Jahre, eventuell vermittelt durch Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, mit dem die Choiseul-Praslin in Kontakt standen und für den Perrodin im Rahmen der Restaurierungsarbeiten in der Kathedrale Notre-Dame in Paris tätig

⁷¹⁶ Das Deckengemälde des Cabinet des bains wurde von Perrodin mit leichten Abweichungen skizziert und mit Maßangaben beschriftet; auch mehrere gezeichnete Putten und Akanthusranken scheinen hiermit in Verbindung zu stehen. Das Skizzenbuch befindet sich heute im Besitz des direkten Nachfahren Perrodins und Malers Jacques Perrodin.

4.3 Das Cabinet des bains

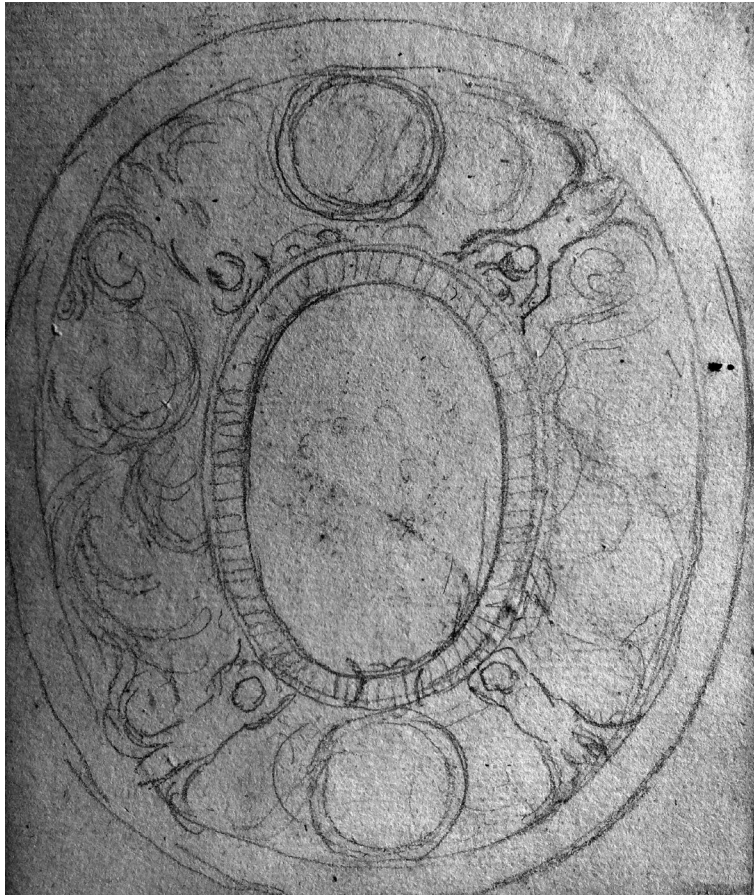


Abbildung 49. Auguste Perrodin, Entwurf für die Decke der Salle des bains in Vaux-le-Vicomte (?), um 1860–1870. Privatbesitz

war. Glaubt man seinem Biographen Charles Jarrin, war Perrodin in Vaux-le-Vicomte mit der Restaurierung oder Erneuerung schlecht erhaltener Fresken betraut worden.⁷¹⁷ Angesichts der erhaltenen Skizzen ist nicht auszuschließen, dass die Decke im Cabinet des bains Perrodin zuzuschreiben ist. Dass hier in den 1860er Jahren bereits Restaurierungsarbeiten notwendig wurden, erscheint hingegen wenig plausibel.

⁷¹⁷ Vgl. Jarrin 1888, Biographie von Auguste Perrodin, S. 7–8. »On lui demandait là [in Vaux-le-Vicomte] de retrouver ou plutôt de refaire des scènes mythologiques presque détruites« (S. 8).

5 DIE AUSSTATTUNG DER APPARTEMENTS IM OBERGESCHOSS

Die Ausstattung der Räumlichkeiten in der ersten Etage wurde vor Nicolas Fouquets Sturz zwar begonnen, war jedoch im Verhältnis zum Erdgeschoss von zweitrangiger Bedeutung. Der unvollendete Zustand der dortigen Appartements und ihre offenkundige Zurücknahme innerhalb der repräsentativen Raumhierarchie erhöhten die Bereitschaft der nachfolgenden Besitzer, sie grundlegend umzugestalten: Der Architekt Jean-Baptiste Berthier unterteilte in den 1760er Jahren die Appartements in kleinere Raumeinheiten, hiermit offenbar auf den Wunsch des Duc de Choiseul-Praslin nach erhöhtem Wohnkomfort antwortend. Es entstand so eine verschärfte Trennung von öffentlicher und privater Raumnutzung zwischen den beiden Geschossen, die in dieser Form nicht den Vorstellungen im 17. Jahrhundert entspricht. Eine Annäherung an die einstigen Raumfunktionen und den ursprünglichen Zustand der Ausstattung muss sich heute hauptsächlich auf die Inventarlisten sowie den Grundriss von Berthier aus dem Jahr 1767 beziehen (Abb. 50). Ein Plan von Louis Le Vau hat sich für das Obergeschoss nicht erhalten, jedoch gibt Berthier den vorgefundenen Grundriss wieder, in den er seine geplanten Umgestaltungen einzeichnete. Le Vau hatte demnach in der ersten Etage vier symmetrisch angeordnete Appartements mit Antichambre, Chambre und Cabinet geschaffen.

Gleich dem Erdgeschoss waren die zum Garten weisenden Räumlichkeiten privilegiert und beidseitig der sich über dem Grand Salon erhebenden Kuppel in einer Enfilade angeordnet. Zur Gartenseite befand sich östlich ein Appartement für Madame Fouquet, dem gegenüber jenes von Nicolas Fouquet zur Hofseite lag. Die westlich gelegenen Räumlichkeiten waren in ihren Funktionen vermutlich nicht abschließend definiert, sondern wurden temporär genutzt. Charles Le Brun bewohnte während seiner Anwesenheit im Schloss die Antichambre zum Garten,⁷¹⁸ der Verwalter des Schlosses Matthieu Dangeville nutzte 1661 noch eine Chambre »du costé du soleil couchant«⁷¹⁹ und Fouquets Bruder beanspruchte eine Chambre und ein Cabinet.⁷²⁰ Fouquet selbst scheint, ebenfalls vorübergehend, ein weiteres Cabinet genutzt zu haben, vermutlich aufgrund noch laufender Arbeiten in seinem eigenen Appartement.⁷²¹ Hof- und Gartenseite sind durch einen das gesamte Geschoß durchlaufenden Gang voneinander getrennt; neben der auf

718 Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 132r–132v.

719 Vgl. ebd., fol. 133r.

720 Louis Hanicle arbeitete »dans la chambre et cabinet du frère de Monseigneur«, *Mémoire des ouvrages de serrurerie faitz et fournis pour le chasteau de Vaux-le-Vicomte par Louis Hanicle, maistre serrurier à Paris*, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe VI, S. 213.

721 Im Inventar wird »un petit cabinet qui estoit cy devant celui dudict sieur foucquet dans lequel on entre de la premiere antichambre« genannt, Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 131v.

5 Die Ausstattung der Appartements im Obergeschoss

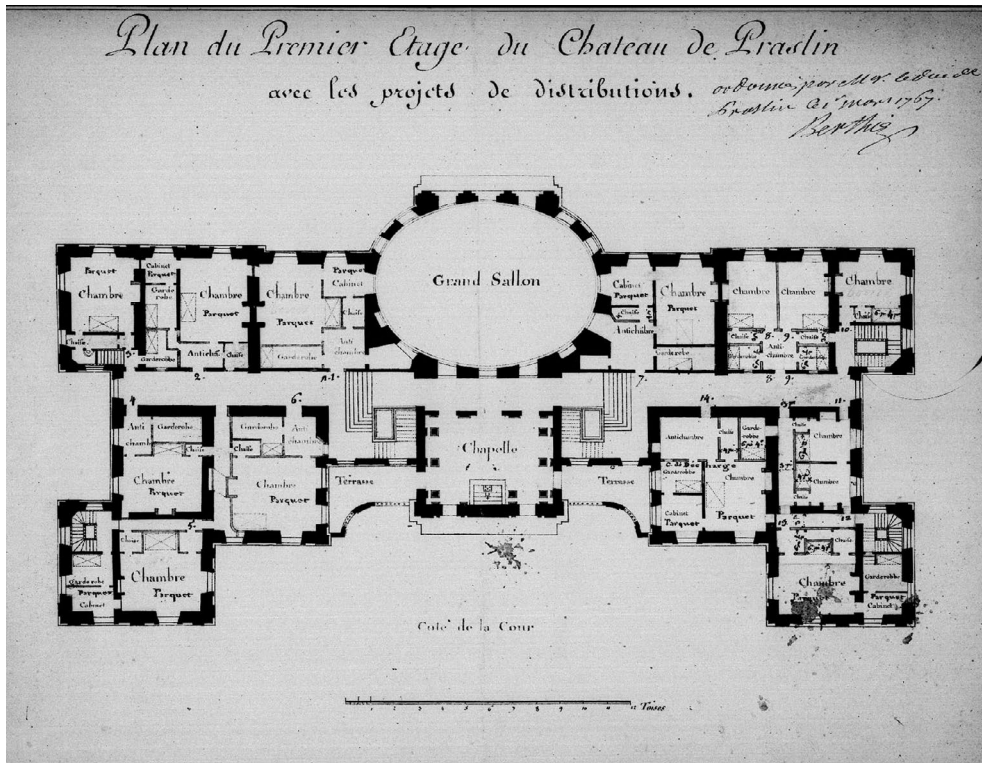


Abbildung 50. Jean-Baptiste Berthier, Plan du Premier Etage du Chateau de Praslin avec les projets de distributions, 1767. Privatbesitz (Schloss von Vaux-le-Vicomte)

Höhe der Salonkuppel zentral liegenden Kapelle sowie am äußeren Ende der Seitenflügel befinden sich die Verbindungstrepfen zum Erdgeschoss.

Die in der Sekundärliteratur verbreitete Festschreibung des Obergeschosses auf einen privaten Nutzungsbereich ist problematisch und verdeutlicht den schwierigen Zugriff auf die heute gebräuchlichen Kategorisierungen von »privat« und »öffentlich« zur Bestimmung der im 17. Jahrhundert zugewiesenen Raumfunktionen.⁷²² Dass die Räume der ersten Etage im Verhältnis zum Erdgeschoss in ihrem Repräsentationsgrad zurückgenommen waren, ist bereits über die am Außenbau erkennbare niedrigere Raumhöhe offensichtlich, zudem der zentral durchlaufende Gang auf eine praktikablere Zirkulation zwischen den einzelnen Räumen zielte. Dennoch handelte es sich bei den Räumen im Obergeschoss nicht um dem Erdgeschoss entgegengesetzte Orte von Arbeit, Rückzug und Privatheit. Dies zeigen die begonnenen Ausstattungen und Möblierungen der Appartements von Fouquet und seiner Frau, deren hoher Aufwand

⁷²² Vgl. zu den rückwirkenden Anwendungen der Begriffe »öffentlich« und »privat« S. 80 in der vorliegenden Arbeit.

auf zumindest halböffentliche Funktionen schließen lässt. Nicht zuletzt bestätigt der Besuch von Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg im Jahr 1667 die hohe Bedeutung der Räumlichkeiten: Auf seinem Weg durch die Innenräume des Schlosses wurde dem Besucher das Appartement von Madame Fouquet vor dem repräsentativen Erdgeschoss vorgeführt und veranlasste ihn zu einer relativ ausführlichen Schilderung.⁷²³ Auch in anderen Landschlössern der Zeit ist eine funktionale Trennung zwischen privater und repräsentativer Nutzung zwischen zwei Geschossen nicht nachweisbar.⁷²⁴

Innerhalb der Grundrissdisposition fällt zunächst die prominente Verortung der Kapelle auf, die, über einige Stufen erhöht, das formale Gegenstück zur Kuppel bildet. Die architektonisch manifestierte Bedeutung verweist zum einen auf den hohen Stellenwert der Religion in Fouquets Leben und greift zum anderen eine insbesondere aus herrscherlichen Schlössern bekannte Disposition auf. In zahlreichen Residenzen beanspruchte die Kapelle den Status eines sakralen Zentrums, in dem eine vielschichtige Zelebrierung von dynastischem Gedächtnis, Familientradition und Gottesgnadentum stattfand.⁷²⁵ Eine solch exponierte Lage der Kapelle ist in Landschlössern der neuen Eliten im französischen 17. Jahrhundert keineswegs üblich, wie ein vergleichender Blick auf Le Raincy und Maisons veranschaulichen kann. Während in Le Raincy nur ein kleiner Raum rechtsseitig des Vestibüls im Erdgeschoss als Kapelle fungierte,⁷²⁶ lag diese in Maisons ebenfalls nicht zentral, sondern es wurde das Vestibül des dem linken Seitenflügel vorgelagerten Altans neben der *Chambre de commodité* von René de Longueil als Kapelle genutzt.⁷²⁷

Das ambitionierte Konzept in Vaux-le-Vicomte vermittelt sich auch in der Dekoration der Kapelle, in Teilen fertiggestellt und 1847 abgenommen.⁷²⁸ Ein *Mémoire* des ausführenden Künstlers Jacques Prou enthält eine detaillierte Beschreibung von Vertäfelungen, Pilastern und Säulen und nennt Charles Le Brun im Zusammenhang mit dem Entwurf.⁷²⁹ Die Ausstattung, für die Prou die hohe Summe von 10.780 livres in Rechnung stellte, hat sich in ihrer Gesamtheit erhalten und befindet sich heute in der Kapelle

723 Vgl. Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg 2019, Bd. I, S. 57.

724 So befinden sich bspw. in Le Raincy und Maisons das königliche Appartement im Obergeschoss und jenes des Schlossbesitzers im Erdgeschoss, ohne funktionalen Kategorisierungen von »öffentlich« oder »privat« zu folgen.

725 Vgl. Mt. Müller 2004, S. 226–232.

726 Der Raum mit einem Fenster zum Hof wurde von der »Salle du billard« betreten. Vgl. Nachlassinventar von Catherine Lybault 1653, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109, S. 46–47; Nachlassinventar von Jacques Bordier 1660, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109, S. 86–87.

727 Vgl. Rath 2011, S. 109–110.

728 Die Dekoration musste zusätzlichen Räumlichkeiten für die Bediensteten weichen. Vgl. Bordier 2013, S. 155.

729 Vgl. *Mémoire de la menuiserie qui a esté faite pour la chappelle du chasteau de Vaux-le-Vicomte* [25. September 1662], Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe V.I, S. 203: »Le tout a esté fait suivant le desseings modelle qui en a esté arresté par M. Lebrun.«

des communs. Umgesetzt worden waren eine Vertäfelung mit sechs korinthischen, kannelierten Pilastern, darüber Kapitelle, ein Fries, Architrav und Gesims.⁷³⁰ Hinzu kamen acht freistehende Säulen, die gleich der Wand mit skulpturalem Schmuck, insbesondere mit Lorbeerzweigen, verziert waren.⁷³¹ Die Inventare verzeichnen eine vier-teilige Tapisserieserie mit dem Leben »de nostre Seigneur«,⁷³² die von Ludwig XIV. für 1.200 livres erworben wurde.⁷³³ Im königlichen Inventar wird dieselbe Serie 1716 als eine »Histoire de Saint Jean en petites figures, dans une bordre fond bleu à rainceaux couleur de bronze«⁷³⁴ englischen Ursprungs beschrieben. Im Rahmen der Schätzung des Tafelsilbers wird 1665 zudem eine vermutlich für die Kapelle bestimmte »chappelle dorée« verzeichnet, mit der ein Kreuz, zwei *chandeliers*, ein Weihwasserbecken und weiteres liturgisches Gerät genannt werden. Angegeben wird der hohe Schätzwert von 681 livres, 10 sols.⁷³⁵ Damit ging die Ausstattung weit über das in zeitgenössischen Landschlössern Übliche hinaus. In der Kapelle in Le Raincy wurden 1660 beispielsweise Objekte für niedrige 138 livres inventarisiert: Ein einfacher Holztisch diente als Altar, ergänzt um Kredenz und übliche textile und religiöse Utensilien. Zusätzlich wurden nur drei *chaises*, ein Betstuhl mit fünf, davon vier stofflich passenden, *carreaux*, zwei *chandeliers* und einige Teppiche inventarisiert. Die Wanddekoration bestand aus zwei wenig wertvollen Gemälden, einem Holzkreuz mit Christus aus Elfenbein und zwei vergoldeten Ledertapeten.⁷³⁶ Auch im Schloss von Wideville werden in der Kapelle nur zwei Teppiche mit passenden sechs *carreaux* und einige Textilien und Gegenstände für Altar

730 Vgl. ebd., S. 202: »[U]n lambry [...], qui est faite avec pilastre corinthien cannelé et enrichy de branches de lorier dans les canaux, avec six chapiteaux taillés de feuilles de refend (?), garny de ses plaintes et socques par en bas avec chambranle et cadres qui sont entre les pilastres, et orné de sa corniche, frise et architrave; et la dite architrave est enrichie de rais de cœur et de feuilles de refend (?) et mesme la corniche est enrichie de modillons de sculpture et les membres taillez d'ornemens, scavoir l'un de foilles de refend (?), l'autre d'aaves et fleurons.«

731 Vgl. ebd., S. 203: »Plus, avoir fait huit colonnes qui sont ysolez et enrichis de branches de lorier dans les canaux avec leurs chapiteaux enrichis de foilles de refend (?) et qui se voyent de tous les costez avec leurs plaintes et soques par embas, qui sont à deux pieds près du lambry du pourtour de la chappelle pour servir de colidor [...]«

732 Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 118r. 1661 wird eine fünfteilige Tapisserie inventarisiert (vgl. fol. 118r–118v); 1665 hingegen werden vier Tapisserien und eine einzelne Tapisserie mit einem »martir de St Estienne« präzisiert und auf 1.200 livres geschätzt. Vgl. Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 16r.

733 In der Liste der 1668 vom König erworbenen Objekte erscheint die Serie als »tecture de tapisserie rehaussée d'or en cinq pièces dont quatre representant partie de la vie de notre Seigneur, et la cinquiesme le martyre de S.^t Estienne contenant ensemble dix aunes 1/4 de cours sur une aune 1/4 de haut«. Vgl. Bibl. nat., Mél. Colbert, 280, 1668, fol. 303v.

734 Inventaire général des meubles de la Couronne 1716, in: Vittet/Lavergnée 2010, S. 102. Angegeben werden hier, wie im Récolement von 1665, vier Tapisserien. Maße und Schätzwerte lassen an den Übereinstimmungen der in den verschiedenen Dokumenten genannten Tapisserieserien keine Zweifel.

735 Vgl. Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 25v.

736 Vgl. Nachlassinventar von Jacques Bordier 1660, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109, S. 86–87; gesondert inventarisiert wird die »Linge De la chapelle« mit 30 livres (S. 96).

5.1 Das Appartement von Madame Fouquet (Marie-Madeleine de Castille)

und Messe für insgesamt 195 livres genannt.⁷³⁷ Weder erfuhren jene räumlich an die Appartements angegliederten Kapellen eine architektonische Hervorhebung, noch war ihre Ausstattung besonders kostbar, verweist vielmehr auf eine alltägliche Nutzung. In diesem Vergleich wird die in Vaux-le-Vicomte hochgradig symbolträchtige und repräsentative Bedeutung der Kapelle deutlich und rückt Fouquet erneut in die Nähe einer königlich beziehungsweise fürstlich inspirierten Architektur und Ausstattung.

5.1 Das Appartement von Madame Fouquet (Marie-Madeleine de Castille)

Die erhaltenen Quellen bezeugen für das zum Garten gehende Appartement von Madame Fouquet eine aufwendige Ausstattung, die sich insbesondere über die großflächige Verwendung von Spiegeln hervortat und in Le Bruns Schaffen eine der ersten Beschäftigungen mit diesem Gestaltungselement darstellte. Die zuerst zu betretende Antichambre besaß zwei zum Garten weisende Fenster und ein weiteres mit Blick in den Grand Salon. Das Inventar lässt 1661 mit der Beschreibung von »toute dorée peinte et lambrissée«⁷³⁸ auf eine aufwendige Dekoration schließen, die heute gänzlich verloren ist. Die inventarisierte Möblierung war sparsam, umfasste sieben *fauteuils* mit chinesischem *peluche*, einen Holztisch und Kaminutensilien, wofür 1665 insgesamt geringe 43 livres angegeben werden.⁷³⁹ Eine Marmorbüste wird auf 200 livres geschätzt.⁷⁴⁰

Von näherem Interesse ist die Erwähnung zweier Gemälde über der Tür und dem Kamin, die ebenfalls keine Schätzung erhielten, da sie offenbar als Teil der Ausstattung qualifiziert wurden und in dem Raum verbleiben sollten.⁷⁴¹ Hinter dem Bild über dem Kamin wurde wiederholt Charles Le Bruns *Vénus coupe les ailes de l'Amour* vermutet.⁷⁴² André Félibien thematisiert das Gemälde in seinem zweiten fiktiven Brief zur Antichambre d'Hercule, was seine Präsenz in Vaux-le-Vicomte nahelegt. Bestätigt wird diese Annahme durch den erwähnten Bericht von Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg. Dieser beschreibt im Appartement von Madame Fouquet »[...] ein Vorgemach an deßen CAMIN ein klein Knabe gemahlet, der auf einer tafel einen großen

737 Vgl. Nachlassinventar von Claude de Bullion 1641, Arch. nat., Min. centr., LI, 259, fol. 56v.

738 Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 129v.

739 Vgl. ebd.; Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 39r.

740 Vgl. Estimation des bustes de Vaux, 1665, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 71: »[U]n buste de marbre, la teste de marbre blanc et la drapperie d'albâtre orientale d'environ deux pieds huit poulces y compris le pied douche«. Auch 1666 wird die Büste in der Antichambre situiert. Vgl. Procès verbal fait a Vaux par M. de Sainte Hélène, 1666, Arch. nat., O¹ 1964, n. p., Ansicht 4.

741 Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 129v; Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 39r.

742 Vgl. insbesondere Cuzin/Rosenberg 1974, S. 5; Kerspern 1990, S. 160–161; Terreaux 2015, S. 58.

<ein Wort üdZ nicht lesbar> Turm mitt dieser überschrift A LA PLUS BELLE [...].⁷⁴³ Zwar stimmt diese Beschreibung nicht ganz mit dem Bild überein, auf dem weder Tafel noch Turm zu sehen sind, doch findet sich die genannte Inschrift auf dem Apfel am unteren Bildrand.⁷⁴⁴ Die Ungenauigkeiten sind eventuell mit einer nachträglichen Niederschrift zu erklären; der Turm wird von Friedrich I. vermutlich erwähnt, weil er Bestandteil des Wappens von Marie-Madeleine de Castille war, was ihm während seiner Führung erklärt worden sein könnte. In jedem Fall bestehen an der Identifizierung des Kaminbildes in der Antichambre keine Zweifel. Bis zu seinem Auftauchen im Verkauf der Sammlungen von Louis-François de Bourbon, Prince de Conti, im Jahr 1777 verlieren sich die Spuren des Bildes, das sich seit 1967 im Museo de Arte in Ponce, Porto Rico, befindet.⁷⁴⁵ Clara Terreaux brachte die Möglichkeit eines Transports nach Paris durch Fouquets Sohn Louis-Nicolas Fouquet ins Spiel, da das Nachlassinventar von dessen Hôtel particulier 1705 ein Gemälde mit passendem Sujet und einer verhältnismäßig hohen Schätzung verzeichnet.⁷⁴⁶

Die Forschung diskutiert verschiedene Entstehungszeitpunkte. So wurde teils für eine späte Entstehung des Werks ab 1658 plädiert, insbesondere basierend auf der stilistischen Nähe der zu Amor erhaltenen Vorzeichnung⁷⁴⁷ zu anderen in Vaux-le-Vicomte ausgeführten Putten. Andere nahmen eine stärkere zeitliche Nähe zu Fouquets Heirat mit Marie-Madeleine Castille im Jahr 1651 an, letzteres aufgrund der thematischen Ausrichtung des Bildes auf die eheliche Liebe.⁷⁴⁸ Mit den Zügen von Marie-Madeleine de Castille⁷⁴⁹ sitzt im Vordergrund unter einem rot-gemusterten Baldachin eine weibliche Allegorie der Schönheit, bekleidet mit einem weißen Kleid und blauen Mantel und im

743 Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg 2019, Bd. I, S. 57.

744 Auf den Reproduktionen des Gemäldes ist diese Inschrift nicht mehr erkennbar, indes wird sie bereits von André Félibien erwähnt (»Aussi quoy que sur cette Pomme l'on ait écrit ces mots, A LA PLUS BELLE [...].« Félibien, Troisième relation 1999, S. 51) und ist auf einem Stich aus dem Jahr 1763 zu lesen (siehe S. 364, Anm. 745).

745 In Vaux-le-Vicomte hängt heute eine Kopie. Zur Provenienz siehe Cuzin/Rosenberg 1974, S. 6; Rosenberg 1982, S. 260. Eine Vorzeichnung zu Amor hat sich erhalten, vgl. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 28411, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020206036>. Eine Studie zur Gesamtkomposition befindet sich in einer Privatsammlung (vgl. Cuzin/Rosenberg 1974, S. 7, Fig. 4). Zudem existiert ein seitenverkehrter Stich von Antoine Marcey de Ghuy (1763), British Museum, Prints and Drawings, 1840,0314.106, http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3064293&partId=1 [25.2.2021].

746 Vgl. Terreaux 2015, S. 58.

747 Vgl. Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 28411, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020206036>.

748 Vgl. für eine späte Datierung bspw. Lydia Beauvais' Kommentar zu Le Bruns Vorzeichnung für die Figur des Amor im Musée du Louvre, <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/30/206036-Etude-dun-enfant-nu-et-dune-portion-de-draperie> [25.2.2021]; für eine frühere Einordnung bspw. Terreaux 2015, S. 57. Siehe zu den Fragen der Datierung auch Cuzin/Rosenberg 1974, S. 6–9.

749 Die Gesichtszüge und die charakteristische Frisur sind vermutlich dem lebenden Modell angeglichen. Vgl. Cuzin/Rosenberg 1974, S. 5; Terreaux 2015, S. 56–57.

5.1 Das Appartement von Madame Fouquet (Marie-Madeleine de Castille)

Begriff, Amor die Flügel zu stützen. Die in Rüstung und mit Helm gezeigte Minerva bindet Amor die Arme auf den Rücken, während im Hintergrund Köcher und Pfeile verbrennen. Hinter der Figurengruppe erscheint Hymen, der Gott der Ehe, und erleuchtet mit einer Fackel die Szenerie. In der anderen Hand trägt er ein Füllhorn mit einem darauf sitzenden Eichhörnchen, das in seiner natürlichen Erscheinung einen dezenten Verweis auf das Haus Fouquet hinzufügt.

André Félibien hängte seine ausführliche Betrachtung des Gemäldes übergangslos an die Beschreibung des Deckengemäldes der Antichambre d'Hercule an,⁷⁵⁰ ohne eine dortige Hängung explizit zu erwähnen. Formal hätte sich das von Félibien als kleinformatig klassifizierte Gemälde kaum in die monumentale Ausstattung des Raumes gefügt, zudem nahezu die gesamte Wandfläche von der Tapisserieserie um Klytaimnestra eingenommen wurde. Auch ikonographisch ist eine Allegorie von ehelicher Liebe und Treue wenig passend, wenn Nicolas Fouquets Fähigkeiten als Staatsmann im Zentrum stehen. Das intimer konnotierte und in seinen Dimensionen überschaubare Appartement von Madame Fouquet erscheint als Hängungsort wesentlich stimmiger, zudem Félibien zu Beginn seiner Beschreibung das Bild explizit als ein Porträt von Madame Fouquet bezeichnet. Das Schema seiner vorausgehenden Deckenbeschreibung beibehaltend, liefert Félibien zunächst eine detaillierte Deskription, gefolgt von der Entschlüsselung des allegorischen Bildsinns. Marie-Madeleine de Castilles Porträt verberge sich hinter der Allegorie der Schönheit, welche die Liebe domestiziere, mit dem Ziel »qu'il [d. i. Amor] demeure tousjours aupres d'elle, comme une Amour domestique qui ne doit point porter ses armes au delà de sa Maison.«⁷⁵¹ Die Schönheit werde unterstützt von Minerva als Allegorie von Weisheit und Vernunft, denn erst durch das Verbrennen von Amors Waffen und dem Binden seiner Hände kann Amors außereheliche Aktivität unterbunden werden. Hymen als Gott der Ehe betrachtet die Szene wohlwollend – »il est ravy de ce qu'on le met en estat de l'empescher qu'il [d. i. Amor] ne s'échappe de luy«.⁷⁵² Steht Madame Fouquet zwar im Mittelpunkt der Szene, versäumt es Félibien dennoch nicht, einen Verweis auf ihren Ehemann einzuflechten, dem ihre ganze Liebe zu gelten habe:

»[...] [U]ne Dame qui pouvant donner de l'amour, retient par sa sagesse & par sa vertu, cet amour qu'elle conserve pour celuy à qui elle est obligée de le donner tout entier.«⁷⁵³

Félibien nimmt auf eine zeitgenössische Ehevorstellung Bezug, die sich in Text und Bild verdichtet. Jegliche Formen der *passions* galten als unvereinbar mit dem Funktionieren

750 Vgl. Félibien, *Troisième relation* 1999, S. 48–51.

751 Ebd., S. 50.

752 Ebd.

753 Ebd.

der Ehe als einer ökonomie-, familien- und standessichernden Verbindung; eine leidenschaftliche und unkontrollierte Liebe – wie sie ein mit Pfeil und Bogen bewaffneter Amor verkörperte – bedeutete eine Gefährdung der ehelichen Stabilität. Das so inszenierte Primat der Vernunft über ungebändigte Emotionen knüpft unmittelbar an das wesentliche Thema der Decke der Antichambre d’Hercule an, wo Nicolas Fouquets Qualifikationen als Staatsmann aus seiner Fähigkeit entwickelt wurden, seine Leidenschaften zu beherrschen.⁷⁵⁴ Es erschließt sich somit auch Félibiens Beschäftigung mit dem Bild im Anschluss an seine Interpretation des Deckengemäldes der Antichambre, denn ausgehend von der Betonung des Rationalitätspostulats wird in Herkulesdecke und Gemälde ein und dasselbe Thema verhandelt. Hierbei wird Madame Fouquet im Rekurs auf ein patriarchalisches Modell der Aufgabenbereich der Ehe zugewiesen, deren Funktionieren sie über eine klar definierte Verhaltensnorm, geprägt von Tugend, Vernunft und bedingungslos unterworfenen Liebe, garantieren kann.⁷⁵⁵ Unterstrichen wird das Bild der idealen Ehefrau auch über die klare Abgrenzung zur Göttin Venus, die Félibien auf eine minutiöse Beschreibung der idealen Schönheit Madame Fouquets folgen lässt. Durch einen am unteren Bildrand erkennbaren goldenen Apfel zu Füßen der Schönheit wird die Assoziation zu Venus hergestellt, jedoch ist damit nicht jene gemeint »que les Poètes ont feint estre sortie de la mer«,⁷⁵⁶ sondern die »celeste & pudique Apostrophie dont le maintien serieux, le visage grave, & le port honneste détournent les hommes de toutes sortes de desirs impurs.«⁷⁵⁷ Félibien recurriert hier auf die Unterscheidung von drei Venusfiguren bei Pausanias, der in seiner *Description de la Grèce antique* der Apostrophia explizit die Fähigkeit zuschreibt, die Menschen vor als verfehlt erachteten Leidenschaften zu bewahren.⁷⁵⁸ Auch die Tatsache, dass die Schönheit im Bild dem Goldapfel zu ihren Füßen keine Beachtung schenkt, wird von Félibien als Beweis für ihre Selbstlosigkeit und fehlende Eitelkeit angeführt.

Weitere ihr beigegebene Attribute erscheinen als Ausdruck von Keuschheit und ihrer sanften Persönlichkeit, so die Rosen in ihrem Haar, das hinter ihr sitzende Lamm und die Farben ihrer Kleidung. Am Ende seiner Bildbetrachtung unterstreicht Félibien erneut die Madame Fouquet zugewiesene Rolle: Ihre »forte Inclination que de plaire à son Mary, & de gouverner sa Maison«⁷⁵⁹ sei von Le Brun verbildlicht worden, indem er die Figur unter einem Baldachin in einer Landschaft platziert habe, nur erleuchtet

754 Siehe näher S. 220–222 in der vorliegenden Arbeit.

755 Vgl. Peter 2002, S. 46.

756 Félibien, *Troisième relation* 1999, S. 51.

757 Ebd., S. 51.

758 Vgl. Pausanias 1820/21, Buch IX (Béotie), Kapitel XVI, 3–4: »On voit à Thèbes des statues en bois d’Aphrodite [...]. De ces Aphrodite, la première se nomme Uranie, la seconde Pandémos, et la troisième Apostrophia; c’est Harmonie qui a donné à Aphrodite ces surnoms [...], et d’Apostrophia, pour qu’elle détourne les humains des passions illicites et des actions impies.«

759 Félibien, *Troisième relation* 1999, S. 51.

5.1 Das Appartement von Madame Fouquet (Marie-Madeleine de Castille)

über den Gott der Ehe, »pour faire voir, non seulement qu'elle est assez retirée, mais encore qu'elle ne veut estre éclairée que par cet Hymen, qui est le seul dont elle cherit la compagnie [...]«. ⁷⁶⁰ Félibien betont die Verpflichtung der Ehefrau zum Rückzug aus der Gesellschaft in einen häuslichen Bereich, verbunden mit einer Zurücknahme individuellen Empfindens. ⁷⁶¹ Die Wirkungsbereiche des Ehepaars sind klar definiert, verlangen jedoch trotz ihrer Unterschiedlichkeit die gleiche Fähigkeit der Affektregulierung.

Über jene allegorische Lesart und der ihr eingeschriebenen gesellschaftlichen Dimension hinaus fügt André Félibien in einer stetig mitlaufenden Bewertung der künstlerisch-malerischen Leistung seinem Text eine weitere Ebene hinzu. Mit »un petit Tableau, qui peut passer pour une piece de Poësie, des plus galantes & des plus fines« ⁷⁶² deutet Félibien in einem erneuten *ut-pictura-poesis*-Rekurs die fein abgestimmten Lesarten der Szene an. Er beschreibt die beiden Hauptfiguren detailliert und hebt dabei besonders ihre unterschiedlichen, von Le Brun erfolgreich ins Bild übersetzten *expressions* hervor. ⁷⁶³ Ein langer Abschnitt widmet sich zudem einzig der allegorischen Figur der Schönheit und ihrer idealen Komposition. So spannt Félibien in seiner Beschreibung einen Bogen zwischen der Hervorhebung von Le Bruns Befähigung des subtilen Einschreibens verborgenen Sinns und der Erläuterung desselben. Eine Platzierung des Gemäldes in der Antichambre von Madame Fouquet gewinnt mit der näheren inhaltlichen Beschäftigung an Plausibilität. In dem spärlich möblierten Raum konnte das relativ kleine Format zu seiner Geltung kommen, zumal das Inventar keine Tapisserieserie nennt. Unmittelbar mit Betreten der Räumlichkeiten von Marie-Madeleine de Castille wurden den Besucher*innen ihre Tugendhaftigkeit und Ergebenheit an Fouquets Seite vor Augen geführt.

Die an die Antichambre anschließende Chambre mit Fenstern zum Garten wird im Récolement, wie bereits im Inventar von 1661, ⁷⁶⁴ als »toute dorée pinte et lambrissé garnye de glasse de miroirs et ornée d'ung alcove aveq des balustres dorés« ⁷⁶⁵ beschrieben. Die Ausstattungsprinzipien der Antichambre mit Vergoldungen und vermutlich bemalten Vertäfelungen werden fortgeführt und über die Hinzufügung von Spiegeln und einem Alkoven mit vergoldeter Balustrade deutlich gesteigert. Eine Quittung des unbekanntenen Malers Jeuffin bestätigt seine Tätigkeit in der Chambre 1660, wenn auch die erhaltene Summe auf Arbeiten geringen Ausmaßes schließen lässt. ⁷⁶⁶

760 Ebd.

761 Entsprechende Ehekonzepte finden sich bspw. theoretisiert bei Antoine de Courtin, *Traité de la Jalousie ou Moyens d'entretenir la paix dans le mariage* (1674). Vgl. Peter 2002, S. 40–47.

762 Félibien, *Troisième relation* 1999, S. 48.

763 Vgl. ebd., S. 50.

764 Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 130r.

765 Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 39r.

766 Vgl. die Quittung von Jeuffin vom 30. Oktober 1660, mit der er den Erhalt von Le Brun von insgesamt 282 livres, 10 sols für Arbeiten in Chambre des Muses, Salle à manger und der Chambre von Madame Fouquet bestätigt. Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe XI, S. 232.

Das Augenmerk lag in Madame Fouquets Chambre vermutlich auf der Wandgestaltung mit einem Spiegelfeld, das sich aus mehreren Spiegelgläsern zusammensetzte, entsprechend der technischen Möglichkeiten der Zeit, die noch keine Realisierung größerer Spiegelflächen zuließ.⁷⁶⁷ Für deren Anbringung lieferte der Schlossermeister Claude Venard im Auftrag des *miroitier* 72 Schrauben. Darüber hinaus nennt Venard Arbeiten an Alkoven⁷⁶⁸ und Decke, 72 »pattes en bois pour tenir le lambris«⁷⁶⁹ sowie 20 Holzschrauben für die Anbringung von *chandeliers* (Kerzenleuchtern).⁷⁷⁰ Die Prachtentfaltung setzte sich nicht in der einfachen Möblierung fort, bestehend aus zwei Holztischen ohne *tapis de table*, einem Kaminschirm und Kaminutensilien sowie einem einfachen Bett mit zugehöriger Sitzmöbelgarnitur aus sechs *chaises*, sechs *fauteuils* und sechs *sièges pliants*, allesamt bezogen mit rotem *toile*.⁷⁷¹ Zwar wurden alle Objekte auf nur 160 livres, 20 sols geschätzt, doch entsprach die Präsenz des Bettes mit unterschiedlichen Sitzmöbeln durchaus der Empfangsfunktion der Chambre.

Im anschließenden Cabinet war die Möblierung ähnlich schlicht, mit einem Bett für 30 livres, einer kleinen Tapiserie aus Seidenbrokat für 60 livres und sechs *fauteuils* aus Holz mit grünen Hussen für ebenfalls 60 livres. Die luxuriöse Wandausstattung führte die Vergoldungen und Spiegel fort und wird in Inventar und Récolement erneut explizit genannt.⁷⁷² Für die Anbringung der Spiegelfelder lieferte derselbe Venard 100 »vis en bois polies avec leur rozettes polies«⁷⁷³ und schuf Jacques Prou in Le Bruns Auftrag insgesamt drei Paneele, auf denen die Spiegel befestigt wurden. Die von Prou angegebenen Maße der Platten erlauben eine Präzisierung der Größe des Spiegelfelds, das demnach 9,18 Quadratmeter betrug und folglich einen bedeutenden Teil der Wandfläche einnahm.⁷⁷⁴ Die Spiegel waren offenbar als bewusst luxuriöses und effektvolles

767 Vgl. Bazin-Henry 2017, Abschnitt 4.

768 Auch Louis Hanicle erwähnt den Alkoven mit Balustrade. Vgl. *Mémoire des ouvrages de serrurerie faitz et fournis pour le chasteau de Vaux-le-Vicomte par Louis Hanicle, maistre serrurier à Paris*, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe VI, S. 216.

769 *Estat des ouvrages qui ont été faitz et livrez par Claude Venard, maître serrurier a Paris, pour Monseigneur le procureur general dans sa maison et chasteau 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. 219.

770 Vgl. ebd., S. 218–219.

771 Vgl. Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 39r.

772 Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 130r; Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 39r–39v.

773 *Estat des ouvrages qui ont été faitz et livrez par Claude Venard, maître serrurier a Paris, pour Monseigneur le procureur general dans sa maison et chasteau 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. 219.

774 »Plus, avoir fait trois parquez d'assemblage qui y sont posez dans le cabinet de Madame, sur quoy les miroir sont posez dessus les dits parquez. Scavoir l'un est de quatre pieds, trois pouces en carrés [dies entspricht 137,7 cm im Quadrat] et les deux autres ont cinq pieds, quatre pouces de large sur six pieds et demy de hault [dies entspricht einer Breite von 173 cm und einer Höhe von 211 cm] avec une petite platte bande a bouemen resygné au pourtour des miroirs [...]«. *Mémoire des ouvrages de menuiserie fait et fournis et livré pour Monsieur le procureur general tant au chasteau de Vaux-le-Vicomte qu'à celui de*

5.1 Das Appartement von Madame Fouquet (Marie-Madeleine de Castille)

Gestaltungs- und Verbindungselement zum Außenraum eingesetzt, und nicht etwa um einen Platz- oder Lichtmangel auszugleichen. Auch Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg hebt bei seinem Besuch in Vaux-le-Vicomte 1667 die effektvolle Ausstattung hervor: »[...] [D]er MADAME FOUQVET Gemache, welches ein klein CABINET hatt umb und umb mitt Spiegel besetzt, scheint als wen die Wände alle von glaß werden und belustigen [Lesung unsicher] einen sehr [...].«⁷⁷⁵

Die privilegierte Platzierung des Cabinet am Ende der Enfilade mit zwei Fenstern nach Süden und nach Osten schuf einen hellen Raum mit variierenden Ausblicken, bei dem es sich in dieser Form, so konnte Sandra Bazin-Henry feststellen, um das erste Beispiel der in der Folge recht erfolgreichen Spiegelkabinette mit einer Kombination reizvoller Ausblicke und der Platzierung in der Gebäudeecke handelte.⁷⁷⁶ Interessant ist auch der Hinweis im Inventar von 1661 auf die Tapiserie »au dessus du lambris pres le plat fondz«,⁷⁷⁷ die folglich erstaunlich hoch gehängt war, vermutlich um die kostbaren Spiegel und die Vergoldungen nicht zu verdecken. Dem Appartement von Madame Fouquet kommt damit eine wichtige Rolle für Le Bruns Verwendung von Spiegeln im Innenraum zu, die er dort zum ersten Mal erfolgreich in größerem Stil erprobte, mehrere Jahre vor der Gründung der *Manufacture royale des glaces* durch Colbert 1665 und der umfassenden Verwendung von Spiegeln in der Ausstattung königlicher Räume.⁷⁷⁸

Das Cabinet ist der einzige Raum des Appartements, in dem sich eine bemalte Flachdecke erhalten hat: Ein ovales Bildfeld ist von vier runden Medaillons mit Engelsfiguren und Wolken auf Goldgrund umgeben, während in einer schmalen Zone dazwischen Landschaftsausblicke in Tafelbildperspektive erscheinen. Die durch die ovale Form des Zentrums entstehenden Eckfelder sind mit Grottesken auf Goldgrund gefüllt, in denen die heraldischen Motive des Turms der Castille und das Eichhörnchen sowie zusätzlich Schlange und Greif erkennbar sind. Nach unten schließt die Decke mit zwei umlaufenden polychromen Grottesken-Friesen ab. Es haben sich keine Dokumente zu diesem Deckengemälde erhalten, doch scheint es denkbar, dass ein Mitarbeiter aus Le Bruns Atelier oder aus seinem nahen Umkreis die Ausführung übernahm. Gestützt wird diese Annahme durch einige wenige Jahre später entstandene Deckenentwürfe aus Le Bruns Atelier für das Palais des Tuileries, die zu den beiden im Obergeschoss ausgeführten Decken – neben jener im Cabinet hat sich auch in der Chambre des Appartements von Fouquet ein Deckengemälde erhalten – eine unbestreitbare Nähe aufweisen. Für das Cabinet von Madame Fouquet kann konkret ein für die Antichambre des Dauphins

Maincy par moy, Jacques Prou, menuisier, par l'ordre de Monsieur Le Brun, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe V. III, S. 207. Zu den Maßen vgl. Bazin-Henry 2017, Abschnitt 4.

⁷⁷⁵ Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg 2019, Bd. I, S. 57.

⁷⁷⁶ Vgl. Bazin-Henry 2017, Abschnitt 4.

⁷⁷⁷ Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 130r.

⁷⁷⁸ Vgl. Bazin-Henry 2017, Abschnitt 3.

entstandener Deckenentwurf aus dem Jahr 1666 angeführt werden.⁷⁷⁹ Parallelen zeigen sich in der ovalen Form des Zentralbilds mit in den breiten Rahmen eingelassenen Medaillons und dazwischen entstehenden schmalen Bildfeldern sowie den Eckfeldern mit Grottesken. Das Dekorationssystem im Cabinet von Madame Fouquet ist jedoch deutlich einfacher gestaltet, in Kontrast zum Illusionismus und motivischen Reichtum der Deckengemälde im Erdgeschoss. Die Grotteskenmotivik ähnelt jener im Cabinet des Jeux; die Engelsdarstellungen in den Medaillons hingegen, nach denen der Raum heute als *Chambres des anges* benannt ist, passen weder ikonographisch noch stilistisch in eine in Vaux-le-Vicomte präsente Bildsprache. Nachweislich wurde in das Deckengemälde nach Fouquets Epoche umfassend eingegriffen, wie sich im Rahmen einer Restaurierung durch Oreste Binenbaum im Jahr 1981 herausstellte. Um 1975 wurde das leer gebliebene zentrale Bildfeld mit einer Himmelsszenerie ergänzt.⁷⁸⁰

Zwei im Kontext der *Salle à manger* bereits erwähnte Landschaftsansichten schmücken heute die Türen,⁷⁸¹ während die restlichen Felder der Vertäfelungen und der *lambris bas* auf goldenem oder weißem Hintergrund mit Grotteskenmotiven bemalt wurden. Insgesamt wenig kohärent, wurden die Felder zudem 1982 im Zuge von Restaurierungsarbeiten durch Jean-René Pincherit ergänzt.⁷⁸²

Entspricht also die heutige Präsentation des Appartements von Madame Fouquet kaum mehr jener zu Fouquets Zeiten, lässt die über die erhaltenen Quellen mögliche Rekonstruktion der Raumausstattungen den Rückschluss auf eine äußerst aufwendige Gestaltung zu, die insbesondere aufgrund der umfangreichen Spiegelverglasungen und Vergoldungen als über die Maßen luxuriös zu bewerten ist. In den sich wiederholenden Gestaltungselementen in *Chambre* und *Cabinet* vermittelt sich zudem die Bemühung um eine homogene Wirkung der Raumfolge, die sich in ihrer Exklusivität ohne Zweifel auch an eine zu empfangende Öffentlichkeit richtete.

5.2 Das Appartement von Nicolas Fouquet

Das Appartement von Nicolas Fouquet lag zur weniger prestigeträchtigen Hofseite und war nicht in einer *Enfilade* angeordnet. In der *Antichambre* wurde 1661 und 1665 eine schlichte Möblierung inventarisiert, die jedoch mit einer hohen Anzahl an Sitzmöbeln

779 Vgl. Charles Le Brun/François Francart I., Deckenentwurf für die *Antichambre* des Dauphins im Palais des Tuileries (1666), Nationalmuseum Stockholm, NMH CC 40, <http://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=141798&viewType=detailView> [25.2.2021].

780 Vgl. den Brief vom 17. August 1981 von Oreste Binenbaum an Jean Feray, Archiv der Monument historiques, 1999/008/0117.

781 Vgl. S. 351 in der vorliegenden Arbeit.

782 Vgl. den Kostenvoranschlag von Pincherit vom 24. Juli 1982, *Restauration de lambris anciens*, angenommen am 17. Januar 1983, Archiv der Monuments historiques, 0081/077/0049.

5.2 Das Appartement von Nicolas Fouquet

auf die Funktion des Raumes als Vor- und Warteraum verweist und darin eine Nutzung in öffentlich-repräsentativem Rahmen bestätigt. Im Einzelnen genannt werden zwölf *chaises* für 36 livres und zwölf *perroquets* für 24 livres, einheitlich mit *moquette* bezogen sowie ein Holztisch und ein einfaches Bett.⁷⁸³ Tapissereien werden nicht aufgeführt, sondern befanden sich offensichtlich in den *Garde-meubles*. 1983 wurde der Raum einer umfassenden Restaurierung unterzogen, im Zuge derer ein Teil der im 18. Jahrhundert eingezogenen Trennwände entfernt wurde. Nähere Aufmerksamkeit wurde den Vertäfelungen zuteil, die in das 17. Jahrhundert datiert werden konnten, jedoch im 18. Jahrhundert weitreichend ergänzt wurden. Aufgrund fehlender Quellen zum originalen Zustand verzichtete man in der Restaurierung bewusst auf figürliche Motive.⁷⁸⁴

Während eine *Chambre* und ein *Cabinet* zur Hofseite nicht möbliert waren, hatte eine weitere *Chambre* mit Fenstern zu den seitlichen Parterres und einer Tür zum Gang eine aufwendige Möblierung erhalten und ist zudem, neben dem *Cabinet* von Madame Fouquet, der einzige Raum im Obergeschoss mit einer in Teilen erhaltenen wandfesten Ausstattung. Das Deckengemälde wurde 1981 von Oreste Binenbaum restauriert und eine von Jean-Baptiste Berthier eingezogene Trennwand entfernt, um den Raum in seiner ursprünglichen Form wiederherzustellen.⁷⁸⁵ Der umlaufende *lambris bas*, der heute auf hellem Grund Grotteskenmotive und Fouquets Chiffre zeigt, wurde auf Basis der wenigen vor Ort vorgefundenen Paneele ergänzt und restauriert, repräsentiert somit größtenteils nicht den originalen Zustand. Das Inventar (1661) und das *Récolement* (1665) nennen in der *Chambre* einen großen Teppich für 20 livres, ein aufwendiges Bett mit Gold- und Silberstickereien und passenden vier *fauteuils* und sieben *chaises* für insgesamt 600 livres sowie einen Tisch mit persischem *tapis* für zusammen 34 livres.⁷⁸⁶ Ein 1661 inventarisierter Spiegel ist 1665 nicht mehr auffindbar; ein kleiner Lüster wurde gemeinsam mit den anderen Lüstern im Schloss geschätzt.⁷⁸⁷ Hervorzuheben ist eine sechsteilige Tapisserieserie *haute lisse, rehaussée d'or* mit den zwölf Monaten, deren Motive auf Lucas van Leyden zurückgehen. 1665 wurde die Serie auf 3.000 livres geschätzt und ist damit zu den hochpreisigeren Tapissereien in Fouquets

783 Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 129r; *Récolement* des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 38r. Mit einer *chaise percée* und Kaminutensilien erreichen die Objekte in der *Antichambre* die Gesamtsumme von geringen 89 livres.

784 Vgl. den Bericht aus dem Jahr 1984 von Olivier de Bergevin, Archiv der Monuments historiques, 0081/077/0049.

785 Vgl. einen Brief an Oreste Binenbaum vom 17. Juni 1981, Archiv der Monuments historiques, 1999/008/0117.

786 Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 129r–129v; *Récolement* des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 38v.

787 Vgl. *Récolement* des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 38v. Unter den Lüstern ist jener aus Fouquets *Chambre* nicht eindeutig zuzuordnen; es könnte sich um einen vierarmigen Lüster für 30 livres handeln, der in der »*chambre de la lingerye*« genannt wird (fol. 26v).

Besitz zu zählen.⁷⁸⁸ Erwartungsgemäß wurde sie 1668 für den König erworben.⁷⁸⁹ Insgesamt bewegt sich der Wert der mobilen Ausstattung in der Chambre im zeitgenössischen Vergleich auf hohem Niveau und erreicht, auch ohne die Schätzwerte von Spiegel und Lüster, 3.658 livres.

Die Flachdecke ist über einen mit Ornamenten verzierten Balken in einen Hauptraum und einen nur angedeuteten Alkoven⁷⁹⁰ unterteilt. Die Decke des »Haupttraumes« illusioniert gemalte Stuckrahmen und dazwischen platzierte Medaillons und Tafelbilder. Das Zentrum bildet ein ovales Bildfeld, das in leichter Untersicht eine Himmelszenerie mit einem davor schwebenden Apoll zeigt. Eingefasst wird das Zentralbild von einem zweiten rechteckigen Rahmen mit Eckeinzügen; dazwischen gehen goldene Lorbeerzweige von Köchern aus, hiermit Attribute Apolls aufgreifend. Vier polychrome Bildfelder auf Goldgrund flankieren das zentrale Bildfeld, während die Ecken illusionierte Reliefs mit ovalen Grisaille-Medaillons mit den vier Elementen zeigen,⁷⁹¹ gerahmt von aus Akanthusvolten wachsenden Sphinxen. Die figürlichen Szenen an den Seiten sind als gerahmte Tafelbilder fingiert und zeigen Episoden um Diana und Apoll: An den Längsseiten sind Diana und Aktäon sowie Diana und Callisto, an den Schmalseiten Apoll und Marsyas sowie Apoll, der die Schlange Python tötet, erkennbar.

Die teils in der Forschung aufgegriffene These, Jean Cotelle sei als verantwortlicher Künstler hinter der Decke zu sehen, entbehrt einer überzeugenden Quelle. Wahrscheinlicher erscheint eine Ausführung durch einen oder mehrere Künstler aus Le Bruns weiterem Umkreis, ohne dass Le Brun selbst umfassend involviert gewesen sein muss. Wie bereits das Dekorationssystem im Cabinet von Madame Fouquet, kann auch jenes in Fouquets Chambre in die Nähe der etwas späteren Atelierentwürfe für das Palais des Tuileries gerückt werden. Insbesondere zu zwei Deckenentwürfen aus dem Jahr 1666 lassen sich Parallelen in dem geometrisch aufeinander abgestimmten Rahmensystem, dem kleinen Bildfeld im Zentrum und einzelnen dekorativen Motiven erkennen.⁷⁹² Das

788 Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 129r; Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 38v. Eine fünfteilige Kopie der Serie hängt heute wieder in der Chambre. Sie umfasst die Monate Januar, August, November, April und eine Tapiserie *d'entre-fenêtres* und stimmt damit nicht ganz mit Fouquets Version überein.

789 Vgl. zu dieser Tapisserieserie der sogenannten *Mois Lucas* näher S. 391 in der vorliegenden Arbeit.

790 Der nur in der Decke angedeutete Alkoven wird von dem Schlosser Louis Hanicle mehrfach als solcher bezeichnet. Vgl. *Mémoire des ouvrages de serrurerie faitz et fournis pour le chasteau de Vaux-le-Vicomte par Louis Hanicle, maistre serrurier à Paris*, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe VI, S. 210, 212.

791 Im Einzelnen: Kybele oder die Erde, Jupiter oder das Feuer, Neptun oder das Wasser und Juno oder die Luft.

792 Vgl. Charles Le Brun/François Francart I, Deckenentwurf für die Antichambre des Königs im Palais des Tuileries (1666), Nationalmuseum Stockholm, NMH CC 41, <http://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=143451&viewType=detailView> [25.2.2021]; Deckenentwurf für die Chambre des Königs im Palais des Tuileries (1666), Nationalmuseum Stockholm, NMH CC 47, <http://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=141797&viewType=detailView> [25.2.2021].

5.2 Das Appartement von Nicolas Fouquet

künstlerische Niveau des Deckengemäldes steht deutlich hinter jenem der Decken im Erdgeschoss zurück. Trotz fingierter Architektur wird eine nur geringe illusionistische Wirkung erreicht, finden sich keine vergleichbare motivische Vielfalt und feinen Abstufungen fingierter Materialien, und wurde gänzlich auf im »realen« Raum platzierte größere Figuren verzichtet, zugunsten einfacher kleinfigürlicher Szenen oder monochromer Darstellungen. Der fliegende Apoll im zentralen Bildfeld wirkt in seiner Einnahme der ganzen Bildbreite und der Ausrichtung auf eine Ansichtsseite ungeschickt platziert. An der Decke des angedeuteten Alkovens ist eine Kuppel mit goldenen Rosetten, Kassettierung und Fouquets Monogramm im Zentrum illusioniert. Beidseitig erscheinen Allegorien von Morgenröte und Abenddämmerung in *quadri riportati* auf Goldgrund, die thematisch auf ein dort aufgestelltes Bett Bezug nehmen konnten.

Die beiden funktional nicht eindeutig bestimmbar Apartments auf der anderen Seite der Kuppel waren ebenfalls vollständig möbliert, teils mit überraschend hoch geschätzten Einzelobjekten. Zur Hofseite lagen die beiden vermutlich von einem Bruder Fouquets genutzten Räume. In der Antichambre wurden 24 *chaises de moquette* für 75 livres und eine achteilige Tapisserieserie für 1.800 livres inventarisiert, hinter der sich der sogenannte *Gideon-Zyklus* und damit eine überaus bekannte, ursprünglich für Philipp den Guten entworfene Serie verbirgt.⁷⁹³ In den Inventaren genannt werden außerdem ein Tisch mit türkischem *tapis de table* und Kaminutensilien für geringe 13 livres.⁷⁹⁴ Die anschließende Chambre, für die ein Alkoven erwähnt wird, besaß eine relativ dichte Möblierung mit einem aufwendigen Bett mit roten Stoffen und Goldstickereien sowie fünf passenden *fauteuils* für insgesamt 800 livres, hiermit das Bett in Fouquets Chambre um immerhin 200 livres übertreffend. Zwei weitere *fauteuils*, mit drei Sonnenschirmen auf 20 livres geschätzt, sowie vier (farblich nicht zusammenpassende) *carreaux* und vier *chaises* für ebenfalls 20 livres komplettierten die Sitzgelegenheiten. Eine siebenteilige Tapisserieserie flämischen Ursprungs wird mit 400 livres angegeben; weitere Gegenstände – hierunter ein Spiegel, zwei *guéridons* und zwei Tische mit *tapis de table* – bleiben unter 50 livres.⁷⁹⁵ Zusätzliche Möbel befanden sich in einer angrenzenden Garderobe.⁷⁹⁶ Zum Hof lag schließlich das erwähnte, temporär von Nicolas Fouquet beanspruchte Cabinet, das ebenfalls dicht möbliert war, wobei

793 Vgl. zu dieser Tapisserieserie näher S. 392 in der vorliegenden Arbeit.

794 Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 130v; Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 39v. Die Möblierung erreicht insgesamt einen Wert von 1.888 livres.

795 Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 130v–131r; Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 39v–40v. Die Möblierung erreicht insgesamt einen Wert von 1.287 livres.

796 Genannt werden eine dreiteilige Tapissérie aus Rouen, ein einfaches Bett, zwei *chaises*, ein Tisch (1661 ohne, 1665 mit *tapis de table*), ein beschädigter kleiner Spiegel und eine *chaise percée* für insgesamt 58 livres. Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 131r–131v; Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 40v.

5 Die Ausstattung der Appartements im Obergeschoss

ein Bett mit zwei passenden *fauteuils* und einem *siège pliant* auf immerhin 300 livres geschätzt wurde. Die Erwähnung eines abschließbaren *écritoire* lässt auf eine alltägliche Nutzung als Arbeitsort schließen.⁷⁹⁷

Die als Enfilade konzipierten Räume zum Garten mit ihren Garderoben zeigen 1661 noch allesamt eine vorübergehende Nutzung. In der offenbar provisorisch in drei Räume unterteilten Antichambre neben der Kuppel hatte sich Le Brun eingerichtet, während die anschließende Chambre 1661 noch als Gardemeuble, unter anderem für die *coffres forts* und das Tafelsilber, diente. Der Verwalter d'Angeville bewohnte 1661 den Raum am Endpunkt der Enfilade, wird jedoch 1665 nicht mehr erwähnt.⁷⁹⁸ Zu einer festen Ausstattung dieser Räume sind keine Quellen überliefert, so dass ihre langfristige Bestimmung unklar bleiben muss. Eventuell sollten die vagen funktionalen Festschreibungen und hiermit möglichen anlassbezogenen Nutzungen vorerst so beibehalten werden.

797 Vier weitere *fauteuils* und drei *chaises* passten stofflich zu einer Tapiserie; genannt werden zudem zwei Tische mit *tapis de table* sowie Kaminutensilien. Insgesamt ergibt sich ein Wert von 348 livres, 20 sols. In der zugehörigen Garderobe wurden eine Tapisserieserie aus Rouen, ein weiteres Bett mit vier *chaises*, zwei Tische mit einem *tapis de table*, ein Spiegel und Kaminutensilien für geringe 75 livres inventarisiert. Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 131v–132r; Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 40v–41r.

798 Vgl. zu den Möblierungen der genannten Räume zum Garten Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 132r–133v; Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 41r–42r. Zu den in Le Bruns Räumen inventarisierten Gemälden und den Hypothesen zu ihrem Aufbewahrungsort und ihrer weiteren Bestimmung siehe insbesondere Terreaux 2015, S. 68–70.