

## SCHLUSSBETRACHTUNG

Vaux-le-Vicomte zählt heute zu jenen historischen Orten, an denen sich die Vorstellungen des Grand Siècle und der beginnenden Alleinherrschaft Ludwigs XIV. symbolisch verdichten. Die Rezeption erwies sich als nachhaltig von dem wirkmächtigen Mythos um Aufstieg und Fall von Nicolas Fouquet geprägt, wobei auch die im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit stehende künstlerische Ausstattung des Schlosses in erster Linie als Spiegel der hohen Ambitionen von sowohl Fouquet als auch Charles Le Brun wahrgenommen wurde. Das lange tradierte Bild des sich in Vaux-le-Vicomte entfaltenden Genies stilisierte den Auftrag zum entscheidenden Wendepunkt in Le Bruns Werdegang, ohne dass die ausgeführten Werke selbst eine angemessene kunsthistorische Beachtung erfuhren. Schließlich resultierte aus dem guten Erhaltungszustand der Schlossanlage – als solcher tatsächlich außergewöhnlich angesichts der verhältnismäßig geringen Zahl der an ihrem Entstehungsort bewahrten Ausstattungen des französischen 17. Jahrhunderts – ein bis heute präserter Einzigartigkeitstopos, hinter dem künstlerische Vorbilder und vergleichbare Bauprojekte im Pariser Umland zurücktraten.

Tatsächlich war Vaux-le-Vicomte nur eines von zahlreichen Landschlössern, die in den ersten beiden Dritteln des 17. Jahrhunderts abseits der höfischen Zentren vornehmlich von Mitgliedern schnell aufgestiegener und vermögender Finanz- und Regierungseliten gebaut wurden, zu denen auch Nicolas Fouquet zu zählen ist. Soziale Mobilität als wesentliche Einflussgröße der Kunst zu berücksichtigen, bildete den Ausgangspunkt der Untersuchung und führte zu der Frage, inwieweit sich vor Beginn der alleinigen Regierungszeit Ludwigs XIV. (1661) in Frankreich eine charakteristische künstlerische Ausdrucksform des sozialen Aufstiegs beschreiben lässt. Denn zeugen die Schlossbauten zum einen von dem Geltungsbedürfnis und den politisch-gesellschaftlichen Ambitionen ihrer Besitzer, stellten sie zum anderen einen entscheidenden Faktor in der Entwicklung der Baupraxis und künstlerischen Repräsentation des 17. Jahrhunderts dar.

Die heterogene Gruppe aufgestiegener Eliten profitierte von einer zunehmenden Unschärfe klassenspezifischer Abgrenzungen. Sie folgte zwar vielfach aristokratischen Leitbildern, zeigte jedoch zugleich eine hohe Bereitschaft, künstlerisch innovative und kostspielige Gestaltungen umsetzen zu lassen. In ihrer mehrheitlichen Abhängigkeit von der Gunst des Königs bewegten sich diese neuen Eliten dabei in einem kaum aufzulösenden Spannungsfeld, wofür Vaux-le-Vicomte der Untersuchung ein aussagekräftiges Beispiel bot. Die historiographisch gefestigte Vorstellung, wonach die Repräsentation Fouquets eine außergewöhnliche Präention und Missachtung des Königs darstellte, verweist tatsächlich auf ein Phänomen, das sich als zeitspezifisch offenbarte: Das Spannungsverhältnis zwischen Decorum und Anspruchsniveau

## Schlussbetrachtung

kann als grundlegendes Charakteristikum der Maisons de plaisance vor der Epoche Ludwigs XIV. gelten. Eine in Teil I, Kapitel 3.1 erfolgte Auswertung zeitgenössischer Stellungnahmen zum Fall Fouquet offenbarte eine bereits im 17. Jahrhundert wahrgenommene Diskrepanz zwischen Fouquets Herkunft und seiner vermeintlich nicht standesgemäßen Repräsentation. Dies entsprach jedoch einer generell den Aufsteigern und ihren Anwesen entgegengebrachten Kritik vornehmlich in den ersten beiden Dritteln des Jahrhunderts und war nicht als Alleinstellungsmerkmal Vaux-le-Vicomtes oder gar als Ausdruck einer über die Maßen geltungsbedürftigen Persönlichkeit Fouquets zu werten. Fouquet selbst legitimierte die Pracht seines Schlosses damit, dass es im Rahmen seines Amtes der Surintendance des finances notwendig gewesen sei, seine Kreditwürdigkeit zu demonstrieren, womit er das Bild des idealen, uneigennütigen Staatsdieners evozierte. Auch seine Behauptung, er habe das Schloss an Mazarin oder ein Mitglied der königlichen Familie verkaufen wollen, versteht sich vor dem Hintergrund, dass er die offensichtliche Ausrichtung der Gestaltung an einer königlichen Maison de plaisance zu rechtfertigen suchte.

Tatsächlich erwiesen sich vor allem die in Teil I, Kapitel 3.2 näher untersuchten Empfänge als sinnstiftende Funktion der Anwesen im Pariser Umland, die sich seit dem 16. Jahrhundert in Frankreich als Teil der Aufstiegsstrategien insbesondere der Staatseliten etabliert hatte. Das Ziel, einen angemessenen Rahmen für den – idealerweise königlichen – Gast zu schaffen, beeinflusste die künstlerische Gestaltung maßgeblich. Der außergewöhnlich gut dokumentierte Empfang von Ludwig XIV. in Vaux-le-Vicomte am 17. August 1661 führte die vielschichtige Bedeutung solcher Festlichkeiten anschaulich vor Augen und konnte über einzelne Quellen zu ähnlichen Ereignissen auf weiteren Landschlössern ergänzt werden. Als gemeinsame Merkmale erwiesen sich die eingeschränkte Zugänglichkeit der Innenräume, der hohe Stellenwert der Gärten und die im Rahmen der standardisierten Festabläufe gesetzten Akzente auf materielle Pracht, kulinarischen Überfluss und illusionistisch-überraschende Effekte. Das Ereignis nachträglich in Text zu überführen zielte, so auch in Vaux-le-Vicomte, auf eine mediale Verbreitung und leistete zugleich eine gezielte Erinnerungs- und Rezeptionslenkung. Ebendiese Strategien der außenwirksamen Repräsentation beherrschte Fouquet scheinbar mühelos.

Eine in Teil I, Kapitel 2 unternommene überblickende Betrachtung von Fouquets Sammlungen erklärte seine Intentionen indes mehr mit einem sozio-politischen Geltungsstreben als mit einem künstlerischen Interesse im engeren Sinne. Mit zunehmendem Einfluss und Vermögen bemühte sich Fouquet seit Beginn der 1650er Jahre um einen breit angelegten Aufbau von Kunst- und Kuriositätensammlungen und intensivierte seine Förderung zeitgenössischer Literatur. Das Potential eines über die Sammlungen und Protektionen möglichen Zuwachses an Prestige und Einfluss im kulturellen Raum scheint hierbei im Vordergrund gestanden zu haben. In der näheren Betrachtung zeigten sich große qualitative Unterschiede der einzelnen Sammelgebiete und im zeitgenössischen Vergleich wenig Kohärenz und Systematik, jedoch eine intelligente Auswahl von

## Schlussbetrachtung

Künstlern und Spezialisten. Die in der Rezeption nach wie vor verbreitete Überblendung von Sammler und Bauherr musste folglich revidiert und differenziert werden. Denn wo Fouquet als Bauherr eines künstlerisch herausragenden Schlossbaus in Erscheinung trat, ist sein gleichzeitiges Engagement als Sammler als heterogen und gerade bezüglich der bildkünstlerischen Kollektionen als vergleichsweise durchschnittlich zu werten.

Die in Teil II und III der Arbeit im Zuge einzelner Raumanalysen in den Blick genommene Ausstattung von Vaux-le-Vicomte erwies sich erwartungsgemäß als künstlerisch anspruchsvoll und inhaltlich vielschichtig. Immer wieder verdeutlichte sich dabei, wie eng verflochten die Bau- und Ausstattungs Aufgabe mit dem angestrebten Aufstieg Fouquets in Abhängigkeit des Königs war und manifestierte sich zugleich das Bedürfnis, das schon erlangte Prestige sichtbar zu demonstrieren. Zudem konnten in allen Teilen der Ausstattung im Innen- und Außenraum leitmotivisch wiederkehrende Themen beschrieben werden: Diese umfassten hauptsächlich eine Inszenierung von Vaux-le-Vicomte als Ort ländlicher Muße, eine Betonung der politisch-staatsmännischen Eigenschaften Fouquets sowie ein Herausstellen seiner Erfolge als *curieux*.

Die Inszenierung des Anwesens als Ort des Rückzugs und der Erholung inmitten ländlicher *plaisirs* erfolgte über eine kontinuierliche Verschränkung von Außen- und Innenraum, so mit Hilfe durchlässiger architektonischer Grenzen und der Kombination von realen, architektonisch gerahmten und malerisch fingierten Ausblicken oder – wie im Grand Salon – über die Verwendung außenarchitektonischer Dekorelemente im Innenraum. Der Rekurs auf eine typische Landschloss-Motivik ging mit einer antikisierenden Formensprache einher, so bereits im bauplastischen Schmuck der Vorhöfe und Fassaden, wo ein konventionelles Repertoire von Hermen, Profilmedaillons, Metopen, Flammenvasen und Büsten das Schloss in eine antike und in der Renaissance erneuerte Tradition einschrieb. Desgleichen zitierten die im Garten zahlreich aufgestellten Sphinxen und Hermen eine typisierte Motivik, die aus antiken und italienischen Villengärten überliefert war. Die Grotte mit ihren beiden Flussgöttern folgte einer üblichen Gartenarchitektur und inszenierte eine von der Kunst domestizierte und verbesserte Natur. In den Innenräumen wurde vielfach eine visuelle Öffnung auf das landschaftliche Umfeld gesucht: so beispielsweise in Fouquets Cabinet am Ende der Enfilade im Erdgeschoss, dessen Gestaltung sich mit den raumdominierenden Grottesken zwar an raumtypischen Konventionen orientierte, jedoch den traditionell abgeschlossenen Raumcharakter aufgab. Malerisch illusionierte Ausblicke in Form von in die Vertäfelungen eingelassenen Landschaftsszenen fanden sich in der Salle du buffet, wo zudem einst vermutlich eine gemalte Pergoladecke die Nähe zum Garten unterstrich.

Seine wichtigste Funktion erhielt das Motiv der *plaisirs* bei dem erhofften Besuch des Königs, dem das Schloss ein Ort des Müßiggangs und der Zerstreuung sein sollte. In der dem König zugewiesenen Chambre wurden Prosperität und Unbeschwertheit sowie eine im Deckengemälde zu vermutende Zeitalter-Thematik mit der beginnenden Regierungszeit Ludwigs XIV. in Verbindung gebracht; ebenso in der dem königlichen

## Schlussbetrachtung

Appartement angegliederten Salle à manger, in der ein Porträt des Königs und Teile des Deckengemäldes auf den Pyrenäenfrieden anspielten. Die Inszenierung einer ländlichen Idylle entbehrte in Vaux-le-Vicomte indes nicht einer politischen Dimension mit Bezug auf Fouquet, denn erst – so suggerierten die Bildprogramme – die starke Position des Ministers brachte Stabilität und Überfluss und ermöglichte die Entlastung des Königs. Letzterem führte Vaux-le-Vicomte nicht nur vor Augen, dass er die politische Verantwortung fortan an Fouquet abgeben konnte, sondern setzte ostentativ den bereits vollzogenen Aufstieg und Reichtum seines Besitzers in Szene.

Entgegen einer in den zeitgenössischen Schriften zu Vaux-le-Vicomte beschriebenen Selbstlosigkeit des Bauherrn erwies sich die auf Fouquet bezogene panegyrische Bedeutungsebene als dominierende Konstante der Bildprogramme. Bereits die in Bauplastik, Gartenskulpturen und Malereien umfassend präsenten heraldischen Zeichen kündeten von der personalisierten Inanspruchnahme des Ortes und rekurrieren auf die Heraldik als typisches alt-aristokratisches Hoheitszeichen. Ungeachtet der tatsächlich weitgehend bedeutungslosen familiären Tradition sollte so dem Ort Historizität und Fouquets Namen eine höhere Gewichtung verliehen werden.

Die nicht mehr ausgeführte Kuppelbemalung des Grand Salon hätte im Zentrum des Gebäudes einen Höhepunkt von Fouquets Selbstinszenierung dargestellt – Le Brun Projekt evoziert das Bild des Ministers, der, von den Göttern zum Regieren befähigt, am Ursprung der Prosperität des Landes steht. Ewigkeits- und Kosmosymboliken sowie die Metapher eines neu erschaffenen Sterns betrieben eine Überhöhung von Fouquets Aufstieg, der zu einem historischen Wendepunkt epochalen Ausmaßes stilisiert wurde. Die Deckengemälde von Fouquets Appartement ergänzten und erweiterten diese Glorifizierung: In der Antichambre stand erneut der ideale Staatsmann im Mittelpunkt, nun über eine Gleichsetzung mit Herkules, dessen Apotheose einen Aufstieg auf Basis bereits vollbrachter Leistungen in idealer Weise verbildlichen konnte. In Analogie zu den Grundlagen der Fürstenerziehung wurde Fouquet die Fähigkeit der Affektbeherrschung zugeschrieben, die die Voraussetzung für das vernunftbasierte und erfolgreiche Regieren darstelle. In der Chambre erfuhr das politische Tugendlob eine Erweiterung um jenes des herausragenden Mäzens, der Apoll an der Spitze der Musenversammlung abgelöst hat und Vaux-le-Vicomte zu einem Ort der künstlerischen Entfaltung werden lässt. Das Schloss wurde so zu einem »modernen« Parnass unter Fouquets Regie umgedeutet, bereitwillig aufgegriffen von den in seinem Umfeld schreibenden Literat\*innen. Zugleich betonte das Zentralbild Fouquets Königstreue als Voraussetzung seines Aufstiegs, über die Muse der Geschichtsschreibung zu zeitloser Relevanz verklärt.

Das frappierend hohe Selbstverständnis Fouquets fand seine Entsprechung in einer innovativen und künstlerisch anspruchsvollen Form, die sich insbesondere in den Deckengemälden von Le Brun manifestierte. Für das nicht mehr umgesetzte Deckenprojekt des Grand Salon wurde anhand zahlreicher Vorzeichnungen eine Werkgenese und graduelle Steigerung des künstlerischen Anspruchs deutlich, an deren Ende eine

## Schlussbetrachtung

vielfigurige und illusionistische Komposition stand, die an die großen italienischen Ausstattungsprogramme des frühen 17. Jahrhunderts angelehnt war. Der künstlerische Prozess offenbarte seine Anfänge in mehreren, im Zuge der Louvre-Umbauten in den 1650er Jahren entstandenen Entwürfen, die von Le Brun – ungeachtet der Verschiebung des Auftraggebers von König zu Minister – für Vaux-le-Vicomte adaptiert wurden. Ein konkretes Modell ließ sich in der ersten Jahrhunderthälfte in Frankreich nicht benennen, wo bei Kuppelbemalungen vergleichbarer Dimensionen noch auf eine konventionelle Unterteilung der Decke in kleinformatige Felder zurückgegriffen wurde. Auch in Italien, zweifelsohne Inspirationsort für den Illusionismus der Szene, wurde im Gegensatz zu Le Bruns freier Figurenanordnung meist eine Gliederung über fingierte Architektur- oder Stuckelemente und eine stärkere Bewegtheit der Figurengruppen gesucht.

In den beiden Appartements im Erdgeschoss orientierte sich Le Bruns Wahl der Dekorationssysteme an Funktionen und repräsentativem Grad der Räume, verbunden mit einer sukzessiven Steigerung des Schmuckaufwands. So schuf Le Brun in der Antichambre d'Hercule eine komplexe fingierte Architektur in der Tradition einer Quadraturalmalerei und bündelte den inhaltlichen Gehalt in einem illusionistischen Zentralbild. In der anschließenden Chambre des Muses wurde die strikte Trennung von Deckenspiegel und Wölbung zugunsten einer illusionistischen Umdeutung des Raumes aufgebrochen. In einer feinen malerischen Abstufung der einzelnen Szenen demonstrierte Le Brun die Ausdrucksmöglichkeiten der Malerei, deren Gleichrangigkeit mit den anderen Künsten er zudem mit einer der Parnassversammlung hinzugefügten Muse der Malerei postulierte. Nicht nur unterstrich Le Brun damit die Nobilitierungsansprüche der Bildkünste, sondern verdeutlichte zugleich seine Ambitionen auf eine führende Rolle in deren Akademisierung, die sich in den 1650er Jahren in der *Académie royale de Peinture et de Sculpture* verdichtete.

Während die Decken in Fouquets Appartement vielschichtige Bildprogramme transportierten, standen die dem König reservierten Räume unter dem Zeichen der Prachtentfaltung und lehnten sich in der Kombination von Vergoldungen und Skulptur an eine in königlichen Residenzbauten verbreitete Formensprache an. Der Überwältigungseffekt der dichten Gestaltung sollte indes nicht nur eine dem König angemessene Größe vermitteln, sondern war zugleich beredtes Zeugnis von Reichtum und Erfolg des Bauherrn. Ein inhaltlich vielschichtiges Programm scheint nicht in derselben Form wie in Fouquets Räumen ausgearbeitet worden zu sein; indes ließen sich einige teils deutliche künstlerische Zitate und wirkmächtige Vorbilder italienischen und französischen Ursprungs erkennen. Die aufgerufenen Orte – so insbesondere der Florentiner Palazzo Pitti und das Palais Cardinal in Paris – dienten der Legitimation des Künstlers und stellten zugleich eine augenfällige Parallele zwischen Fouquet und seinem politischen Vorbild Richelieu sowie den erfolgreich aufgestiegenen italienischen Familien her. Eine ähnliche doppelte Verweisfunktion ließ sich auch andernorts beobachten, so in der vorgesehenen Aufstellung des Herkules Farnese am Endpunkt des Gartens, wo sich die

## Schlussbetrachtung

Parallelisierung mit dem antiken Helden mit dem Anknüpfen an die Sammlungen der Farnese verbunden hätte.

Die den Appartements angegliederten hofseitigen Räume erwiesen sich mit Balken- und Kassettendecken als überraschend antikiert und legten ein hierarchisches Verständnis zeitgenössischer Dekorationssysteme nahe. Bei den dem königlichen Appartement zugehörigen Räumen handelte es sich mit einem Speisesaal und mehreren Baderäumen um zwei funktional spezifizierte und luxuriöse Raumformen.

Für die Enfilade ließ sich in beiden Appartements eine innere Kohärenz der jeweils gewählten künstlerischen Stilmittel beschreiben: Während Fouquets Räumlichkeiten die Prämissen malerischer Finesse und komplexer Bildprogramme zugrunde lagen, basierte die Aussagekraft des königlichen Appartements wesentlich auf seiner Materialität und effektvollen Kombination von Gold, Stuck und Malerei. Trug Le Brun so der geforderten Angemessenheit der Räume im Hinblick auf ihre Funktionen Rechnung, erlaubte die formale Vielfalt zugleich, seine Virtuosität zu demonstrieren.

Insgesamt zeigte sich in Vaux-le-Vicomte die Verwendung einer standardisierten Bildsprache, die zwar den Betrachter\*innen eine unmittelbare Wiedererkennbarkeit garantierte, jedoch mit einer hohen Deutungsoffenheit einherging. Themen wie die vier Jahreszeiten, die vier Elemente, die Musen oder bekannte Götterfiguren wurden um die Jahrhundertmitte für zahlreiche französische Innenräume adaptiert. Der konventionalisierte visuelle Kanon eröffnete indes die Möglichkeit, anschließend eine Bedeutungsverengung im Sinne des Auftraggebers vorzunehmen. Da dies bildautonom insbesondere in den vielfigurigen Deckengemälden kaum zu leisten war, nutzte man in Vaux-le-Vicomte ein durchdachtes Netz literarischer Strategien, die darauf zielten, das Schloss bekannt zu machen und seine Rezeption zu lenken. Die Texte von André Félibien, Madeleine de Scudéry und Jean de La Fontaine zeugen von Fouquets Streben nach größtmöglicher medialer Aufmerksamkeit, wobei sich die Autor\*innen unterschiedlicher literarischer Gattungen bedienten und eine breite Zielgruppe adressierten, vom künstlerisch versierten Kenner bis hin zum interessierten Laien und mondänen Salonpublikum. Zu den Leitmotiven der Texte zählte es, die künstlerische Überlegenheit der eigenen Epoche zu betonen, die sich im Verhältnis zur Antike und ebenso zu Italien – künstlerischer Maßstab und Konkurrenz zugleich – manifestiert. Eine bildliche Umsetzung fand dieser Wettstreit auch in der Grotte, wo zwei Flussgötter gegenübergestellt wurden: zum einen der in melancholischer Pose gezeigte Tiber und zum anderen der in Vaux-le-Vicomte fließende Anqueuil, der die französische Vormachtstellung symbolisierte. Nicolas Fouquet rückt in den Texten an den Ursprung der künstlerischen Errungenschaften in Vaux-le-Vicomte, erscheint als Inspiration und Anregung für die künstlerischen Prozesse und bildet zugleich ihren hauptsächlichen Gegenstand – eine Argumentation, die anschließend für Ludwig XIV. umfassend aufgegriffen werden sollte.

In ihrem panegyrischen Grundton verfolgten die Autor\*innen zwar ähnliche Themen und bedienten Fouquets Erwartungen, dies jedoch auf gänzlich unterschiedliche Weise.

## Schlussbetrachtung

Jean de La Fontaine schuf eine poetische Traumwelt, die ihm eine umfassende metaphorische Überhöhung erlaubte: Er ließ die Götter in Fouquets Dienste treten, suggerierte eine weltweite Reputation der Schlossanlage und rechtfertigte deren Aufwand als Ergebnis göttlicher Protektion. Als einziger der Autoren erhob er einen mobilen Gegenstand – die Tapisserieserie der *Histoire de Vulcain* in der Chambre des Muses – zum literarischen Gegenstand. Madeleine de Scudéry's Passage zu Vaux-le-Vicomte, eine von zwölf Evokationen real existierender Schlossanlagen in ihrem Roman *Clélie*, unterschied sich trotz ähnlicher Stilmittel und wiederkehrender thematischer Schwerpunkte deutlich von ihren anderen Beschreibungen. Eine nahezu gleichberechtigte Betrachtung von Außen- und Innenraum, ein ausführliches Porträt Fouquets und der über die Maßen euphorische Tonfall vermitteln Scudéry's Verhältnis zu ihrem finanziellen Förderer, während ihre anderen Schlossevokationen mehrheitlich in einem Kontext freundschaftlicher Verbundenheit entstanden waren. André Félibien konzentrierte sich auf die künstlerische Bewertung im engeren Sinne und widmete sich detailliert der Form und Ikonographie von Le Bruns Deckengemälden in Fouquets Appartement, bezog zudem Stellung zu zeitgenössischen kunsttheoretischen Debatten, insbesondere zu der im akademischen Kontext intensiv diskutierten Anwendung der Perspektive.

Alle Texte reflektieren das mediale Verhältnis der Künste und die Herausforderung der gelungenen Überführung des Bildes in den Text. André Félibien erhob die Horaz'sche *ut-pictura-poesis*-Formel zu einem Grundprinzip und baute seine Argumentation umfassend auf einer strukturellen Gleichsetzung von Literaturtheorie und Bildkünsten auf. Madeleine de Scudéry ließ ihre literarischen Protagonisten in der *Clélie* wiederholt über die Schwierigkeiten der Architekturbeschreibung und die Unzulänglichkeit sprachlicher Möglichkeiten angesichts des Gesehenen debattieren, womit sie in erster Linie ihren eigenen autodidaktischen Zugang legitimierte. Jean de La Fontaine schließlich widmete ein ganzes Kapitel dem Paragone der Künste, in dem er die Ausdrucksmittel und Eigenheiten der gegeneinander antretenden Kunstformen herausstellte und am Ende die Poesie triumphieren ließ. Der Sieg der Dichtkunst basierte insbesondere auf ihrer Zeitlosigkeit, die gerade für die den Auftraggeber interessierende Lobpreisung wesentliches Argument war. La Fontaine benannte damit auch die werkvollendende Funktion des Textkorpus, das die Kunstwerke zu einem vorläufigen Abschluss bringen sollte, indem es ihre Botschaften benennt.

Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive erwiesen sich die literarischen Strategien zu Vaux-le-Vicomte als herausragend. Inspirationsquelle war vor allem Italien, wo Ausstattungen verstärkt seit dem 16. Jahrhundert um die verbale Repräsentation ergänzt wurden. Insbesondere das in der Bibliothek Fouquets inventarisierte Beschreibungskorpus zum Palazzo Barberini muss als unmittelbares Modell gelten, sowohl bezüglich der Wahl der literarischen Genres als auch der intendierten sinnlichen Überwältigung und anschließenden rationalen Bilderschließung. In Frankreich ließen sich einige thematische Parallelen in anderen Beschreibungen finden, so beispielsweise der Topos des

## Schlussbetrachtung

Übertreffens der Natur, doch blieb dort die Berücksichtigung von explizit künstlerischen Aspekten vergleichsweise begrenzt. Die für Fouquet schreibenden Autor\*innen bewiesen hingegen ein geschärftes Verständnis für die Möglichkeiten medialer Verbreitung und ihres kunstpolitischen Potentials.

Trotz Le Bruns Bemühungen, die Bildaussagen auch bildimmanent sichtbar werden zu lassen, war diese in ihrer Gesamtheit ohne textliche Anleitung kaum erfassbar. Vermutlich beeinträchtigte dies die Wirkmacht der Deckengemälde dennoch kaum: Wie in Teil III, Kapitel 3.3 ausgeführt, transportierten die künstlerisch anspruchsvolle Form, die verwendeten Materialien und die motivische Dichte sowie der räumliche Kontext bereits das hohe Anspruchsniveau des Ortes sowie Status und Ambitionen seines Besitzers.

Die Betrachtung der Räume und ihrer wandfesten Ausstattung konnte in Teil IV der Arbeit ergänzt werden, indem die zu Vaux-le-Vicomte erhaltenen Inventare einbezogen wurden, wobei insbesondere ein bislang nicht ediertes und von der Forschung kaum berücksichtigtes Récolement von 1665 zu neuen Erkenntnissen führte. Der größte Teil des Mobiliars wurde in den Garde-meubles, in Nebenräumen und Zwischengeschossen aufbewahrt, so dass nur Fouquets repräsentatives Appartement im Erdgeschoss sowie die Räume im Obergeschoss es erlaubten, die Möblierungen in ihrem räumlichen Kontext zu betrachten. Dennoch erwies sich auch die überblickende Untersuchung des Mobiliars als aufschlussreich für die Möblierungspraxis in Landschlössern der Zeit. So waren die in Vaux-le-Vicomte inventarisierten mobilen Objekte vergleichsweise zahlreich, umfassten die ganze Bandbreite von rein funktionalen bis repräsentativen Objekten und müssen ohne Zweifel im Kontext des nicht lange zurückliegenden Empfangs des Königs gesehen werden. Hieraus erklärt sich wohl auch der herausragende Gesamtwert, der jenen des Mobiliars anderer Schlösser der Zeit weit übersteigt. In der näheren Betrachtung situierten sich die einzelnen Objekte in Vaux-le-Vicomte hingegen mehrheitlich im Pariser Durchschnitt. Die Tendenz zu einer ausgesprochen luxuriösen mobilen Ausstattung ist dennoch zu erkennen. Sie deutete sich beispielsweise in der auffallend hohen Zahl von Spiegeln und Lüstern an, die als teure Luxusobjekte dem repräsentativen Grad der Räume entsprechend gehängt worden waren.

Über eine Einbeziehung mehrerer Inventarisierungen der Schlösser von Wideville, Le Raincy und Maisons konnten in Teil IV, Kapitel 3 nicht nur die Erkenntnisse zu Vaux-le-Vicomte vertieft werden, sondern wurde zugleich ein Beitrag zu den bislang wenig untersuchten mobilen Ausstattungen der Anwesen im Pariser Umland geleistet. Es offenbarten sich frappierende Unterschiede in Qualität und Quantität der Möblierungen, ungeachtet der Entstehung der Schlossbauten in einem ähnlichen Milieu. Die Besitzer, ausnahmslos über den Kauf von Ämtern und Ländereien aufgestiegene Protagonisten der Finanz- und Staatseliten, verfolgten in ihren Maisons de plaisance einen vergleichbaren Anspruch. Dessen ungeachtet war das inventarisierte Mobiliar erstaunlich heterogen, worin sich die anlassbezogene und temporäre Nutzung der Schlossbauten spiegelte; auch die funktionalen Ausrichtungen bestätigten sich in

## Schlussbetrachtung

der Art der Objekttypen. Ein Zusammenhang der Möblierungen von Hôtel particulier und Maison de plaisance im selben Besitz zeigte sich sowohl bei Claude de Bullion als auch bei Jacques Bordier, denn in beiden Fällen korrelierten wenig herausragende Möblierungen in dem einen mit einem hochwertigen Mobiliar im anderen Anwesen. Zwei im Abstand von sieben Jahren erfolgte Inventarisierungen von Le Raincy machten diesen Zusammenhang besonders deutlich, da das aus der Aufwertung der Möblierung abzulesende gesteigerte Interesse am Schloss mit einer Vernachlässigung des Pariser Hôtel particulier einherging.

In den Kapiteln 2 und 3 (Teil IV) standen mit den Tapisserien sowie den Betten mit ihren zugehörigen Sitzmöbeln einzelne Objekttypen exemplarisch im Fokus. In Vaux-le-Vicomte bestimmten figürliche Tapisserieserien die Wanddekoration, während Gemälde oder Stoffbespannungen keine nennenswerte Rolle spielten. Fouquets Favorisierung der Tapisserie versteht sich vor dem Hintergrund ihres hohen Prestiges und ihrer Konnotation als genuin aristokratischem Medium, das eine vielschichtige Aussagekraft auf materialästhetischer und ikonographischer Ebene entfalten konnte. Mit einer eigenen Manufakturgründung, die Exklusivität und eine effektive Reproduktion einzelner Serien ermöglichen sollte, manifestierte Fouquet seine langfristig hohen Ambitionen. Bis zu seinem Sturz übte die zunächst nach Le Bruns Entwürfen produzierende Manufaktur zwar einen noch geringen Einfluss aus, doch verwiesen die hohen Schätzwerte der wenigen aus Maincy stammenden Serien auf ihr Potential. Fouquets Ankaufspolitik favorisierte Serien, die auf bedeutende Vorlagen zurückgingen und es damit erlaubten, an dynastische Traditionen anzuknüpfen, oder den Verweis auf bekannte Künstler beinhalteten. Thematisch-ikonographische Aspekte waren offenbar von zweitrangiger Bedeutung. Die in Vaux-le-Vicomte zahlreich inventarisierten Tapisserien offenbarten eine große Bandbreite von Sammlungs-, Dekorations- oder einfacher Gebrauchsfunktion. Ihre Sammlungsbedeutung bewegte sich im zeitgenössischen Vergleich dennoch auf einem durchschnittlichen Niveau: Überstieg der Tapisserienbesitz von Mazarin und Richelieu jenen von Fouquet um ein Vielfaches, wurde er auch von zahlreichen Pariser *Robins* übertroffen. Im Vergleich mit den in den genannten Landsitzen inventarisierten Tapisserieserien bot sich hingegen ein anderes Bild: Der Bestand in Vaux-le-Vicomte lag in Zahl und Wertschätzung deutlich über jenem von Maisons, Wideville oder Le Raincy. Dies galt auch für die *ameublements*, bestehend aus einem mit aufwendigen Textilien ausgestatteten Bett und zugehörigen Sitzmöbeln, deren textile Bestandteile in Vaux-le-Vicomte von teils herausragender Qualität waren und entsprechend hohe Schätzwerte erzielten.

In der Betrachtung des Mobiliars im räumlichen Kontext traten im Vergleich der verschiedenen Inventare grundlegend abweichende Ausstattungskonzepte zutage. Wesentlich deutlicher als in Vaux-le-Vicomte kommunizierten die mobilen Objekte in Le Raincy und in Maisons eine hierarchische Abstufung der Appartements. Die Verortung überaus hochwertigen Mobiliars in Fouquets Räumlichkeiten ließ dagegen, auch unter

## Schlussbetrachtung

Hinzuziehung der in den Garde-meubles inventarisierten Objekte, keinen entscheidenden Unterschied insbesondere zum – im Moment der Inventarisierung nicht möblierten – königlichen Appartement vermuten. Während René de Longueil in Schloss Maisons eine grundlegend ähnliche Raumausstattung wie in Vaux-le-Vicomte verfolgte, zeigte sich in Wideville eine in den anderen Inventaren so nicht zu findende Konzentration auf eine Ausstattung mit Gemälden, die in ihrer Themenwahl unterstrichen, dass Bullion die Nähe zur königlichen Macht suchte. In Schloss Le Raincy wurde dagegen ganz auf die Wirkung farblich-materieller Analogien gesetzt: In nahezu allen Räumen begrenzte sich das inventarisierte Mobiliar auf wenige Objekttypen, die kaum variiert wurden. Die Aufmerksamkeit richtete sich auf einen Effekt von Homogenität, der mittels materieller oder farblicher Verbindungen zwischen den Wandgestaltungen und den Textilien der *ameublements* erreicht wurde. Der Repräsentationsgrad der jeweiligen Räume wurde in Le Raincy mithin über Zusammensetzung und Exquisitität der verwendeten Stoffe angezeigt. Figürliche Tapisserien, wie in Vaux-le-Vicomte und Maisons bestimmend, fanden nur vereinzelt Eingang in die Ausstattung. Das Beispiel vermochte somit nicht nur ein im Verhältnis zu Vaux-le-Vicomte grundsätzlich differierendes Ausstattungskonzept zu vergegenwärtigen, sondern stellte zudem vermeintlich gültige Bewertungskategorien von Möblierungspraktiken der Zeit in Frage. So erstaunte die dort gesuchte Verbindung zwischen Wänden und Mobiliar, wurden darüber schließlich die Umgestaltungsmöglichkeiten einzelner Räume wesentlich eingeschränkt oder zumindest erschwert, was nicht zu einer anlassbezogenen Nutzung des Landschlusses passte. Im Zuge der in Le Raincy zwischen 1653 und 1660 erfolgten Aufwertung der Ausstattung erfuhren einige Räume eine vollständige Neugestaltung, um erneut eine Homogenität der einzelnen Dekorbestandteile zu erreichen. Jacques Bordier, erfolgreicher und engagierter Sammler, entzog sich nahezu völlig dem Wettbewerb um einen eindrucksvollen Tapisserienbesitz und verzichtete damit nicht nur auf ein aristokratisches Repräsentations-Medium par excellence, sondern ebenso darauf, über ein einfach zu transportierendes, vielseitig einsetzbares Gestaltungselement zu verfügen.

Ähnlich den Möblierungen deutete sich auch in der Analyse der in Teil II, Kapitel 2.3 vergleichend betrachteten Schlossgärten und ihrer skulpturalen Ausstattung der Epoche Vaux-le-Vicomtes eine erstaunliche Diversität an. Die Gärten von Berny, Wideville und Chantemesle verfolgten grundlegend voneinander abweichende Ausstattungskonzepte, die sich nicht zuletzt über die Suche nach Alternativen zum italienischen Modell des Villengartens erklärten. Die fehlenden Möglichkeiten der französischen Bauherren, eine italienische Gartenausstattung im Stil insbesondere der römischen Kardinals- und Nepotenfamilien zu realisieren, führte dazu, dass sie sich auf zeitgenössische Werke und Auftragsarbeiten konzentrierten. Damit hätte sich ihnen die Möglichkeit der gezielten Themenwahl eröffnet, was sie indes kaum aufgriffen – in allen betrachteten Gärten erwiesen sich ikonographische Kohärenz und Sinnaufladung der aufgestellten Statuen als zweitrangig. Auch in Vaux-le-Vicomte ergab sich keine zwingende Verbindung

## Schlussbetrachtung

unter den an gartenbaulich hervorgehobenen Orten aufgestellten Skulpturen, die in Teil II, Kapitel 2.2 thematisiert wurden. Vielmehr implizierte die Gartenausstattung ein auf mehreren Ebenen funktionierendes Verweissystem, das Nicolas Fouquet als erfolgreichen Sammler und Staatsmann zum Inhalt hatte oder eine Antikisierung des Ortes suggerierte. Prestige wurde insbesondere daüber gemehrt, namhafte zeitgenössische Künstler zu beauftragen, darunter Nicolas Poussin und Michel Anguier, sowie über Kopien bekannter Kunstwerke. Einige Marmorskulpturen waren aufgestellt worden, jedoch vermutlich noch nicht in der gewünschten Dichte; vorerst blieben die Steinfiguren ebenso präsent. Fouquet bemühte sich darüber hinaus, ähnlich dem Vorgehen in seinen Sammlungen, um ein breit angelegtes Aufgreifen des im Garten möglichen Distinktionspotentials, das über Wasserverschwendung, technisch avancierte Brunnenanlagen oder botanische Exotik transportiert wurde.

Auch für die Gartenausstattung erwies sich der Vergleich mit anderen Gärten der Zeit als aufschlussreich und brachte ähnlich ambitionierte Konzepte zutage. Im Garten von Schloss Berny stand beispielsweise ebenfalls eine größere Anzahl von Marmorskulpturen, vermutlich mehrheitlich Auftragsarbeiten und Kopien nach der Antike, teils thematisch aufeinander abgestimmt, teils einen unspezifischen Götterkanon präsentierend. Indes wurde ebenso offenbar, dass die Marmorskulptur nicht unbedingt das wichtigste nobilitierende Element der Gärten bildete. In Schloss Wideville beispielsweise ließ Claude de Bullion ein größeres Ensemble aus Steinfiguren aufstellen, womit er den Garten als Ort der Sammlungspräsentation weitgehend aufgab. Das ikonographisch vage bleibende Programm erstaunte dadurch, dass es in einen festen architektonischen Rahmen eingebunden und damit weitgehend unbeweglich war. Zugunsten der Kohärenz des in einem einzigen Auftrag geschaffenen Skulpturenprogramms verzichtete Bullion sowohl auf ein aussagekräftiges Verweissystem, als auch darauf, Bedeutung mittels Material oder renommierter Künstler zu generieren. Louis Hesselins Garten in Chantemesle schließlich lag ein Konzept zugrunde, das die Skulptur nahezu vollkommen ausschloss und sein hohes Prestige einzig über botanische Errungenschaften, wie die Kultivierung von seltenen Blumen oder Zitrusfrüchten, und technisch ausgefeilte Wasserspiele akkumulierte.

Die grundlegende Frage danach, ob das Decorum in Vaux-le-Vicomte überschritten wurde, begleitete die Untersuchung fortlaufend. Die zeitgenössische Wahrnehmung einer Anmaßung hinsichtlich der königlichen Autorität erwies sich mehr als zeitspezifisches Phänomen denn als Charakteristikum speziell von Fouquets Repräsentation, wenn dieser auch unbestreitbar eine äußerst prätentiose Form der Selbstdarstellung betrieb. Indes war es in den Kreisen der neuen Eliten in der Zeit offenbar kein Einzelfall, sich bei der Gestaltung der Landschlösser an einer königlichen *Maison de plaisance* zu orientieren.<sup>1</sup> Speziell in der Ausstattung von Vaux-le-Vicomte bestätigte sich eine

---

<sup>1</sup> Stefan Rath gelangt in seiner Dissertation zu Schloss Maisons zu einem ähnlichen Fazit. So sei auch hier die Gestaltung maßgeblich von der Intention geleitet worden, den königlichen Besuch zu provozieren:

## Schlussbetrachtung

Bildsprache, aus der die Intention spricht, einen dem König angemessenen Ort zu schaffen, die jedoch in der demonstrativen Glorifizierung Fouquets zu einer Prätention geriet. Bereits die Triumphbogenarchitektur der Vorhöfe vergegenwärtigte das entstehende Spannungsfeld zwischen einem kaum legitimierbaren Rückgriff auf ein königliches Hoheitszeichen und der Intention, eine dem königlichen Gast angemessene Umgebung zu schaffen. Auch in den Deckengemälden wurde weitgehend auf Bescheidenheitssymboliken verzichtet. Zudem griff Le Brun mehrfach eine vornehmlich königlich besetzte Bildsprache auf oder verwendete für eine königliche Residenz entstandene Entwürfe. Anschaulich wurde dies beispielsweise in der Antichambre Fouquets, in der mit einer Apotheose des Herkules im Deckengemälde eine genuin herrscherliche Ikonographie gewählt worden war, für deren formale Umsetzung Le Brun sich zudem an einer zuvor im königlichen Palais du Louvre realisierten Komposition orientierte. Dass Fouquet die Herkules-Ikonographie bis in die Skulpturen des Gartens weiterführte, verdeutlichte nicht nur seine Orientierung an italienischen Modellen, sondern ebenso sein hohes Selbstverständnis. In diesem Kontext erwies sich auch das Bildprogramm des nicht ausgeführten Projekts für den Grand Salon als über die Maßen präventios, überhöhte es Fouquets Aufstieg schließlich zu epochaler Bedeutung – im Kontrast zu der wenige Jahre später erfolgten bescheideneren Adaption desselben Entwurfs im Gartenpavillon in Sceaux für Jean-Baptiste Colbert. Ließ sich im königlichen Appartement zwar eine Zurücknahme einer auf Fouquet zentrierten Ikonographie beobachten, bedeutete dies im Umkehrschluss keine ausgiebige Huldigung des Königs, der einzig in der Ausstattung der Salle à manger in den Mittelpunkt rückte. Vielmehr wurden die Räume der Enfilade von einer Materialität bestimmt, deren ostentative Pracht dem König zwar würdig, dem Minister jedoch kaum angemessen war. In der demonstrativen Zurschaustellung von Reichtum spiegelte sich die zeitgenössische Kritik, die maßgeblich die vermeintlich illegitimen Vermögen der Aufsteiger fokussierte.

Nicolas Fouquets Form der Repräsentation, wie sie sich in Vaux-le-Vicomte manifestierte, wurde vielfach als Wendepunkt in der politischen Instrumentalisierung der Kunst begriffen. Angetrieben von der Notwendigkeit des Macht- und Stuserhalts habe Fouquet seine Zeitgenossen übertroffen und die entscheidenden Impulse für eine anschließend von Ludwig XIV. erfolgreich ausgebaute Herrschaftsinszenierung gegeben.<sup>2</sup> Zweifelsohne waren die künstlerische Qualität von Vaux-le-Vicomte und Fouquets Strategien in ihrer Summe außergewöhnlich, doch zugleich Teil einer Epoche, in der die aufgestiegenen Eliten den ihnen gelassenen Spielraum auch auf kunstpolitischer Ebene nutzten. Die in der vorliegenden Untersuchung punktuell hinzugezogenen Vergleichsbeispiele offenbarten teils überaus ambitionierte Ausstattungen, einschließlich eines

---

»Maisons wurde primär als eine königliche *maison de plaisance* und lediglich sekundär als Landsitz René de Longueils inszeniert.« Rath 2011, S. 210.

2 Vgl. bspw. Howald 2011, S. 194–197.

## Schlussbetrachtung

Interesses an literarischen Verarbeitungen, ausgefeilten räumlichen Effekten, spektakulärer Prachtentfaltung und deren Instrumentalisierung für den weiteren Aufstieg.

In Fouquet eine Schlüsselfigur und Ausnahmeerscheinung seiner Epoche zu sehen, mag legitim sein, bedarf jedoch des einschränkenden Verweises auf eine Vielzahl von Ausstattungskonzepten, die ihm und Vaux-le-Vicomte auf Augenhöhe begegnen konnten. Zudem zeichnete sich eine Vielschichtigkeit der künstlerischen Gestaltungsmittel ab, die der Heterogenität der neuen Eliten entsprach und zugleich zur Vorsicht bezüglich generell angenommener Bewertungskriterien mahnte. Es ist zu vermuten, dass in der zeitgenössischen Wahrnehmung ein Schloss wie Le Raincy mit beeindruckender homogener Raumwirkung nicht zwangsläufig hinter den figürlichen Tapisserien von Vaux-le-Vicomte, ein allein mit raffinierter Technik ausgestatteter Außenraum nicht hinter einem Skulpturengarten zurückstehen musste, sondern in gleichem Maße das Ziel der Prestigeakkumulation erfüllen konnte. Die konstante Überhöhung von Vaux-le-Vicomte erschloss sich zu einem großen Teil vor einer wirkmächtigen Rezeption der persönlichen Geschichte Fouquets, die auch im Zuge späterer Transformationen des Schlosses den Status des einzigartigen Ensembles aus dem 17. Jahrhundert stetig erneuerte und festschrieb.

Ausblickend bleibt festzuhalten, dass die noch immer fragmentarischen Kenntnisse zu den mobilen und wandfesten Ausstattungen der *Maisons de plaisance* vor der Regierungszeit Ludwigs XIV. der weiteren Vertiefung bedürfen. Erst auf einer breiteren Vergleichsbasis können weiterführende Fragen formuliert werden, so beispielsweise inwieweit sich Konkurrenzen innerhalb der neuen Eliten auch auf künstlerischer Ebene niederschlugen. Auch wäre es ohne Zweifel von Interesse, die Reaktionen des alten Adels genauer zu betrachten, die im Kontext seiner Bemühungen standen, den Rangabstand zu wahren. Seinen restaurativen Interessen folgend, scheinen im Adel weniger innovative als vielmehr traditionelle bis sogar obsolete künstlerische Formen favorisiert worden zu sein, ohne dass man sich an Archaismen störte. Zu denken ist beispielsweise an die Porträtgalerie, deren künstlerische Form in der zweiten Jahrhunderthälfte aus der Mode geriet und die dennoch im aristokratischen Milieu Bestand hatte – vermutlich, da sie den Bedürfnissen des alten Adels nach Präsentation einer weit zurückreichenden Linie entgegenkam.<sup>3</sup> Fragen nach Modellrezeptionen könnten so für die Sammlungs- und Bauaktivitäten im 17. Jahrhundert sowohl innerhalb der neuen Eliten als auch in Wechselbeziehung zu altem Adel und Königshaus weiterführend untersucht werden.

Wie wichtig die königliche Kontrollinstanz – beziehungsweise ihr Fehlen – für die Bautätigkeit um Paris war, verdeutlicht gerade der Ausblick auf die Ausstattungspraktiken unter Ludwig XIV. Zwar blieb das Anwesen auf dem Land weiterhin ein

---

<sup>3</sup> Im Schloss von Roger de Bussy-Rabutin bspw. wurde in den 1670er Jahren eine Porträtgalerie geschaffen; im Pariser Hôtel de Soubise findet sich eine solche in der Salle des gardes noch 1702. Vgl. Cojannot-Le Blanc 2001, S. 65.

## Schlussbetrachtung

Gradmesser sozialer Ansprüche, doch schlossen die Institutionalisierung der Kunst und die Inszenierung der Unvergleichbarkeit des Herrschers eine direkte Übernahme königlicher Darstellungsformen aus. Insbesondere Katharina Krause konnte zeigen, dass es nun eine zu starke politische Konnotation zu verbannen galt.<sup>4</sup> Wie auch am Beispiel der Adaption von Le Bruns Grand-Salon-Entwurf für Colbert in Sceaux deutlich wurde, inszenierten sich die hohen Minister nach 1661 in demonstrativer Unterordnung. Oftmals banden sie zahlreiche königliche Porträts in die Ausstattung ein, was dem König eine allgegenwärtige Präsenz zugestand, die man in Vaux-le-Vicomte vergebens sucht. Die Funktion des Landschlusses sollte sich sukzessive hin zu einem zweckfreien Ort der ländlichen Muße verschieben, wo politisierende Anspielungen allenfalls subtil erfolgten.

---

4 Vgl. Krause 1996, S. 319.