

EINLEITUNG

In seiner um die Mitte des 17. Jahrhunderts entstandenen Beschreibung von Paris zeigt sich der französische Historiker und Autor Henri Sauval von einem nahezu unüberschaubaren Anstieg der Menge neu errichteter Landsitze im Pariser Umland beeindruckt. Weder sieht er sich in der Lage, ihre tatsächliche Anzahl zu benennen, noch den dort beobachteten Aufwand und ostentativen Luxus angemessen wiederzugeben.¹ Ein näherer Blick auf die von Sauval besonders hervorgehobenen Beispiele offenbart, dass die Bauherren mehrheitlich zum Milieu des neuen Adels und aufgestiegenen Bürgertums gehörten, und verweist auf ein sich in den ersten beiden Dritteln des 17. Jahrhunderts intensivierendes bauliches Engagement abseits der höfischen Zentren.² Möglich wurde die von neuen Eliten geförderte künstlerische Entfaltung auch aufgrund einer begrenzten Institutionalisierung und fehlenden Bündelung kunstpolitischer Interessen seitens der Monarchie: Bevor Ludwig XIV. mit Beginn seiner alleinigen Herrschaft 1661 die Kunst systematisch für seine politisch-repräsentativen Interessen instrumentalisieren sollte, entstand insbesondere seit Kardinal Richelieus im Jahr 1624 einsetzender Regierungszeit ein durch Regentschaften und politische Unruhen befördertes Machtvakuum, das von den ersten Ministern und Staatseliten gefüllt wurde.³ In dieser Phase lässt sich vornehmlich in den heterogenen Kreisen schnell aufgestiegener Staats- und Finanzeliten eine wahre Blüte neu errichteter Anwesen beobachten,⁴ die dem Geltungsbedürfnis und den politisch-gesellschaftlichen Ambitionen ihrer Besitzer berechten Ausdruck verliehen und das Zusammengehen von Kunst und Politik entscheidend vorantreiben sollten.⁵

1 Vgl. Sauval 1724, Bd. III, S. 50–51.

2 Vgl. zu den historischen Bedingungen der Entstehung neuer Eliten im 17. Jahrhundert Teil I, Kapitel 1 in der vorliegenden Arbeit.

3 Bereits Richelieu hatte das relativ geringe Kunstinteresse Ludwigs XIII. für eine Inanspruchnahme der Kunst für seine eigenen Interessen genutzt. Nach der Niederschlagung der Fronde resultierte das Ausbleiben einer konsequenten höfischen Förderungspolitik in einem Konkurrieren insbesondere der Staatseliten um Einfluss in der kulturellen und intellektuellen Welt. Erst mit Jean-Baptiste Colberts Ernennung zum Surintendant des bâtiments begann 1663 eine wirkungsvolle Zentrierung kunstpolitischer Aktivitäten auf den König. Vgl. Germer 1997b, S. 130–131.

4 In der Region von Lyon bspw. waren mehr als 160 Landsitze im Besitz der Noblesse de robe, wohingegen die Noblesse d'épée mit 47 an der Zahl deutlich unterrepräsentiert war. Vgl. Brancourt 1978, S. 33. Auch im Rahmen der Literaturförderung offenbart sich die zunehmende Bedeutung der Regierungseliten: Während sich in den Jahren vor 1634 nur 3,9 Prozent der Buchpatenschaften dieser Gruppe zuordnen lassen, sind es 1634 bis 1661 deutlich höhere 21 Prozent. Vgl. Leiner 1965, S. 227.

5 Vgl. Kirchner 2001, S. 12–13.

Einleitung

Als Teil von Legitimations- und Kommunikationsstrategien oszillierte die Bauaufgabe des Landschlusses⁶ zwischen der von einem Individuum in »privatem« Rahmen initiierten Repräsentation und einer öffentlich orientierten Ausrichtung, die ihren Ausgangspunkt in der Abhängigkeit der vielfach im Staatsdienst stehenden Aufsteiger von der Gunst des Königs nahm. Aufwand und künstlerische Innovation der Bauten traten zwangsläufig in ein Spannungsverhältnis mit der sozialen Herkunft der Bauherren, worauf ihre Zeitgenossen mit teils großer Irritation reagierten. Während Sauvals Beschreibung in erster Linie von Erstaunen und allenfalls Befremden zeugt, äußern sich andere Autoren deutlich kritischer ob der vermeintlichen Anmaßungen der aufgestiegenen Eliten. So findet beispielsweise Charles Cotin, französischer Gelehrter und Poet, drastische Worte für die luxuriösen Anwesen, denen er in seinen *Réflexions sur la conduite du roy* angesichts Herkunft und Rang ihrer Besitzer jegliche Existenzberechtigung abspricht:

»Ce sont des temples abominables, où la cruauté, l'avarice insatiable, la volupté brutale, la dernière injustice & l'ambition effrénée dominant [...]; [...] il est insupportable de voir logez comme des Rois des gens qui sont le rebut du monde, & que nulle illustre compagnie ne peut souffrir. Après vn million de ces cruels avis, après vne resolution de tout perdre pour s'enrichir, après avoir tiré des tributs honteux des vivans & des morts, c'est dans ces Louvres nouveaux qu'habitent ces hommes sans nom, sans naissance, sans charge, sans humanité & sans foy, qui se sont nommer les Dieux de la terre.«⁷

In der bisherigen kunsthistorischen Forschung wurden die Ausstattungen jener Landsitze mit erstaunlich geringem Interesse bedacht, was in nicht unerheblichem Maße der im 18. und 19. Jahrhundert erfolgten erheblichen Reduzierung und Umgestaltung der originalen Bestände geschuldet ist. Erschwerend hinzu kommt eine begrenzte Berücksichtigung insbesondere der Innenausstattungen in zeitgenössischen Beschreibungen und Abbildungen. Dies ist nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass sie nur eingeschränkt zugänglich und im Pariser Umland schwerer zu erreichen waren. Punktuell erfolgte Werkanalysen zeichnen sich zudem vielfach durch ein weitgehendes Übergehen der soziohistorischen Parameter der Ausstattungsprogramme aus, ungeachtet der Tatsache, dass es sich bei den europaweit präsenten Elitenkonflikten und Statuskonkurrenzen um wesentliche Einflussgrößen der Kunstproduktion

6 Der im Folgenden für die französischen Landsitze auch verwendete Begriff der *Maison de plaisance* orientiert sich an der bei Krause 1996 vorgestellten Definition Augustin-Charles d'Avilers, wonach nicht der Bautypus, sondern die funktionale Ausrichtung entscheidend ist. D'Aviler definierte in seinem Architekturtraktat 1691 die *Maison de plaisance* als Landsitz ohne wesentliche ökonomische Aufgabe, die dem vorübergehenden »séjour agréable« (Aviler 1691, Bd. II, S. 656) diene, ohne bautypologische Phänomene einzubeziehen. Vgl. Krause 1996, S. 9–10.

7 Cotin 1663, S. 20. Siehe auch Erben 2004, S. 58.

handelte.⁸ Umfassender erfolgte eine Thematisierung der bildkünstlerischen Repräsentation am Schnittpunkt von sozialer Mobilität und damit einhergehenden Aufstiegs- und Legitimationsbestrebungen in der auf den italienischen und deutschen Raum gerichteten kunsthistorischen Forschung.⁹ Tatsächlich verspricht jedoch auch die soziohistorische Perspektive für die Betrachtung der in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts um Paris errichteten Schlossbauten umfassenden Erkenntnisgewinn. Gerade der Konkurrenz- und Repräsentationsdruck innerhalb der Gruppe der Aufsteiger und ihre Positionierung im Verhältnis zu Königshaus und alter Aristokratie lassen eine ausgeprägte Bereitschaft zu künstlerischer Innovation und die Entwicklung eigener Ausdrucksmittel erwarten.

Zu den bedeutendsten der in diesem Kontext entstandenen Anwesen zählt das Schloss von Vaux-le-Vicomte, erbaut zwischen 1654 und 1661 im Auftrag des Surintendant des finances Nicolas Fouquet, dessen schneller Aufstieg und tiefer Fall einen Platz im kollektiven französischen Gedächtnis eingenommen und Vaux-le-Vicomte einen Status als Erinnerungsort in der französischen Geschichtsschreibung gesichert hat.¹⁰ Auf dem Höhepunkt seiner Karriere von Ludwig XIV. im September 1661 gestürzt, sollte Fouquet nach einem aufsehenerregenden Prozess sein restliches Leben im Gefängnis verbringen, während sein Schloss nicht nur zum Symbol eines beeindruckenden Werdegangs, sondern auch vermeintlich maßloser Ambitionen wurde. Für eine Annäherung an die visuellen Implikationen sozialen Aufstiegs bietet Vaux-le-Vicomte ein geradezu ideales Beispiel, da sich in der Schlossanlage das Spannungsverhältnis zwischen sozialer Herkunft und künstlerischer Repräsentation verdichtet, wie es in den Wertungen von Fouquets Zeitgenossen bereits ausformuliert wurde. Die Instanz des Decorum als gesellschaftlich definiertes Prinzip des Angemessenen schien von Fouquet nicht ausreichend respektiert worden zu sein. In der Absicht, einen Beitrag zum Thema der repräsentativen Strategien aufgestiegener Eliten zu leisten, nimmt die vorliegende Untersuchung die künstlerische Ausstattung von Vaux-le-Vicomte exemplarisch zum Gegenstand. Auf Basis einer ikonographisch-ikonologischen, stilistischen und funktionsgeschichtlichen Werkanalyse soll die Indienstnahme der Ausstattung für die politische Inszenierung und den weiteren sozialen Aufstieg Nicolas Fouquets herausgearbeitet werden.

8 Dies wurde bspw. bereits von Marianne Cojannot-Le Blanc konstatiert: »De manière paradoxale, les catégories sociales qui ont provoqué l'explosion quantitative des décors peints à Paris au Grand Siècle n'ont guère été analysées dans leurs attentes en matière d'iconographie, selon leur état (nobles d'épée ou de robe, prélats, bourgeois) et selon leur fonctions ou charges (magistrats, officiers royaux, hommes de guerre, financiers, etc.)« Cojannot-Le Blanc 2014, S. 102.

9 Zu verweisen ist beispielhaft auf die Untersuchungen zu den Repräsentationsmustern römischer Nepoten, venezianischer Adelsfamilien sowie die im Rahmen einer Kulturgeschichtsschreibung gewonnenen Forschungsergebnisse. Vgl. insbesondere Reinhardt 2001; Höppner 2009; Sittig 2010; Tillmann 2014.

10 Vgl. François 2009; B. Gady 2010, S. 363.

Einleitung

Die künstlerische Entstehungsgeschichte von Vaux-le-Vicomte ist von dem Bild des Dreigespanns von Charles Le Brun, Louis Le Vau und André Le Nôtre geprägt, die sich als Künstler in willkommener Eindeutigkeit einer Gattung zuordnen ließen und deren erste, unter Fouquets Regie erfolgte Zusammenarbeit in der Rezeption zu einem harmonischen und herausragenden Moment verschmolz. Die tatsächliche Art der Verbindungen zwischen den Künstlern war zweifellos komplexer und eine hohe Zahl ausführender Mitarbeiter wesentlich an der künstlerischen Qualität von Vaux-le-Vicomte beteiligt.¹¹ Nachdem sich Fouquet zunächst an den Architekten Daniel Gittard gewandt hatte, schloss er 1656 den Vertrag mit Le Vau, der in seinem realisierten Bau den herkömmlichen Typus des von Gräben umgebenen Wasserschlosses weiterentwickelte. Statt ausgreifender Seitenflügel (und folglich unter Verzicht auf die hierin meist untergebrachte Galerie) schuf er ein überkuppeltes Corps de logis mit seitlich angegliederten Pavillons.¹² Die Architektur entstand in enger Verschränkung mit den umgebenden Gartenanlagen von Le Nôtre, die um 1653/54 begonnen wurden.

Verantwortlich für die in der vorliegenden Arbeit interessierende Ausstattung zeichnete Charles Le Brun, seit Dezember 1657 dauerhaft im Schloss anwesend, wo er ein vorübergehend eingerichtetes Appartement im ersten Obergeschoss in der gartenseitigen Antichambre rechts der Kuppel bewohnte. Le Brun war zum Zeitpunkt seines Eintritts in Fouquets Dienste bereits ein etablierter Künstler in Paris. Im Anschluss an eine in den 1640er Jahren unter der Protektion Pierre Séguiers unternommene Italienreise arbeitete er zielstrebig an seinem weiteren Aufstieg: Über verschiedene ausgeführte Innendekorationen in Pariser Hôtels particuliers, erste Aufträge in den königlichen Residenzen und eine führende Rolle in der 1648 vollzogenen Akademiegründung hatte sich Le Brun, seit 1656 *peintre ordinaire du roi*,¹³ als ernstzunehmender Künstler ins Spiel gebracht. Vaux-le-Vicomte bot die entscheidende Gelegenheit zur Profilierung und übertraf Le Bruns bisherige Aufträge bei weitem, wie bereits der Umfang seines Verantwortungsbereichs veranschaulicht. Seine Tätigkeiten umfassten die Gestaltung der Innenräume mit zahlreichen Deckengemälden, die Konzeption einzelner Skulpturen an Fassaden und im Garten, Entwürfe für die von Fouquet gegründete Tapissiermanufaktur im benachbarten Maincy und für einzelne Möbelstücke sowie Modelle für ephemere Festdekorationen.

11 B. Gady 2010, S. 364, erwähnt eine bei Jean de La Fontaine überlieferte, offen geäußerte Geringschätzung von Louis Le Vau seitens Le Brun und Daniel Gittard. Anlass zur Verwunderung gibt zudem die unterschiedliche Unterbringung der drei Künstler im Schloss: Während Charles Le Brun in einem provisorischen Appartement in der Enfilade im ersten Obergeschoss mit Blick auf den Garten logierte, waren Louis Le Vau nur in einem Zwischengeschoss und André Le Nôtre unter dem Dach untergebracht. Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 128r, fol. 132r, fol. 138v.

12 Vgl. überblickend Krause 1996, S. 145–148.

13 Ab wann Le Brun den Titel des *premier peintre du roi* führen durfte, ist unsicher (das *brevet* datiert von 1664). 1662 erhielt er von Ludwig XIV. die *lettres de noblesse*. Vgl. B. Gady 2010, S. 290.

Einleitung

Die Dimension des Auftrags mündete in ein jahrhundertlang kolportiertes Bild des Universalkünstlers und einsam agierenden Genies, das von Bénédicte Gady umfassend revidiert wurde.¹⁴ Tatsächlich stand Le Brun an der Spitze einer großen Zahl von Mitarbeitern mit unterschiedlichen Kompetenz- und Verantwortungsbereichen, die angesichts einer lückenhaften Quellenlage nur vage erfasst werden können. Entgegen einer zu erwartenden hierarchischen Struktur, die immer noch einer verbreiteten Vorstellung des »Ateliers« entspricht, scheinen die in Vaux-le-Vicomte tätige Mitarbeiterschaft und die Art ihrer Verbindungen zum leitenden Künstler von äußerst heterogenem Charakter gewesen zu sein.¹⁵ Einzelne Werke der Ausstattung fielen zudem offenbar nicht unter die Verantwortung Le Bruns und verdeutlichen die variablen, nicht immer klar abgegrenzten Kompetenzbereiche. So arbeitete auch die Tapisseriemanufaktur in Maincy zwar größtenteils nach Modellen des Malers, ihre Leitung oblag indes Jean Valdor, einem engen Vertrauten Le Bruns. Es scheint, als habe es zudem in Le Bruns Zuständigkeitsbereichen zeitweise Verschiebungen zu Aufgaben informelleren Charakters gegeben, so in Form von Unterrichtsstunden für Fouquets Frau Marie-Madeleine de Castille oder einer Beteiligung an den Festorganisationen. Eine Präzisierung der einzelnen Beiträge der in Vaux-le-Vicomte anwesenden Künstler stellt nach wie vor ein Desiderat der Forschung dar,¹⁶ das in der vorliegenden Untersuchung jedoch allenfalls gestreift werden kann. Der Fokus liegt vielmehr auf den ausgeführten Werken selbst und deren bildwissenschaftlicher Aufarbeitung, wobei die Argumentationsführung eine interdisziplinäre und kontextualisierte Ausrichtung verfolgt und die an den einzelnen Werken gewonnenen Erkenntnisse in Bezug zu Vergleichsobjekten und zeitgenössischen Diskursen setzt. Der hierbei in den Blick genommene Zeitraum bewegt sich zwischen dem frühen 17. Jahrhundert und dem Jahr 1661, in das sowohl der Sturz Fouquets als auch der Beginn der alleinigen Herrschaft Ludwigs XIV. fallen.

Die Bewertung der Ausstattung aus der Perspektive ihrer speziellen soziohistorischen Entstehungsbedingungen erscheint gerade im Fall Fouquet von besonderer Relevanz, da die Diskrepanz zwischen dessen sozialem Status und dem demonstrierten Anspruchsniveau der Schlossanlage einen bis heute wirkmächtigen Einfluss auf die Historiographie ausübt. Die legendenbehaftete Rezeption von Vaux-le-Vicomte wurde maßgeblich von dem Bild eines Rivalitätsverhältnisses zwischen Ludwig XIV. und

14 Vgl. ebd., S. 363–400.

15 Es lassen sich grob zwei Gruppen unterscheiden, von denen die erste Figurenmaler umfasste, die in großer juristischer, künstlerischer und finanzieller Abhängigkeit zu Le Brun standen und, seinen Entwürfen folgend, an der Ausführung wesentlicher Teile der Deckenmalereien beteiligt waren. Eine zweite, weniger homogene Gruppe setzte sich aus Spezialisten zusammen, die vermutlich handwerkliche oder zweitrangige malerische Arbeiten ausführten und sich in einer mittelbaren Verbindung zu Le Brun situierten. Vgl. ebd., S. 369–397.

16 Nähere Untersuchungen liegen bislang insbesondere zu Charles Le Brun, zu François Bellin sowie zur künstlerischen Autorschaft der Skulpturen im Grand Salon vor. Vgl. ebd., S. 363–400; B. Gady 2013; Moureyre/Garnier 2017.

Einleitung

Fouquet bestimmt, hierbei den Mythos des ehrgeizigen und maßlosen Finanzministers mit jenem der beginnenden Alleinherrschaft des Sonnenkönigs verknüpfend. Vaux-le-Vicomte erscheint als Prolog der künstlerischen Höhepunkte des Grand Siècle in Versailles, besiegelt dadurch, dass Ludwig XIV. zahlreiche zuvor für Fouquet arbeitende Künstler in Anspruch nahm. Insbesondere die Überhöhung des Schlosses zu einer Ausnahmeerscheinung seiner Epoche ist bislang nur ansatzweise kritisch hinterfragt worden. Sowohl die spätestens in den 1620er Jahren einsetzende intensive Bautätigkeit im Pariser Umland als auch die großen italienischen Ausstattungsprogramme der ersten Jahrhunderthälfte traten in ihrer Modellfunktion für Vaux-le-Vicomte weitgehend in den Hintergrund.¹⁷

Im 19. Jahrhundert setzte ein verstärktes und bis heute ungebrochenes Interesse an Vaux-le-Vicomte ein, das in eine nahezu unüberschaubare Zahl von wissenschaftlichen und populärwissenschaftlichen Untersuchungen mündete. Indes erweist sich die Rezeption maßgeblich von der Geschichte um Fouquets Schicksal geprägt, in der das Imaginäre zu einer wesentlichen Konstante geworden ist und auch der Schlossanlage eine konstituierende Rolle zugewiesen wurde. Ein sich in der Einleitung anschließender Forschungsstand soll daher zunächst die wesentlichen Topoi jener Rezeptionsgeschichte herausarbeiten. Über eine Betrachtung des bisherigen Umgangs mit der Ausstattung wird die Notwendigkeit hergeleitet, sie fundiert zu bearbeiten. Die aufgeworfene Fragestellung erfordert anschließend eine einleitende Präzisierung des soziohistorischen Entstehungsrahmens der Werke. Ausgangspunkt bildet ein Verständnis des Schlosses als Zeichen sozialer und politischer Größe, das funktional in einem Kontext von Statuskonkurrenzen und elitären Kommunikationsstrukturen betrachtet werden muss. Einem genealogisch fundierten, alt-aristokratischen Werte-Kanon mussten die aufgestiegenen Funktionsebenen ein Tugend- und Leistungsethos entgegensetzen,¹⁸ was einen divergierenden Zugriff auf die Kunst im Dienst der Repräsentation erwarten lässt. Zugleich bildeten die aufgestiegenen Familien im Hinblick auf ihre Herkunft, die Art und Schnelligkeit ihres Aufstiegs und den weiteren Umgang mit ihrem gewonnenen Status eine äußerst heterogene Gruppe. Feste Kategorien und Begrifflichkeiten lassen sich nicht immer eindeutig anwenden und können sich vielfach überschneiden.¹⁹ So ging beispielsweise nicht mit jedem Ämterkauf eine Zugehörigkeit zur Noblesse de robe einher, fanden sich in zahlreichen Familien neben Mitgliedern der Robe auch solche, die bereits in die *Épée* assimiliert waren oder entschieden sich manche Amtsträger

17 Zweifelsohne hat auch die lange Konzentration der Forschung auf das Schloss von Versailles das Interesse an abseits der höfischen Zentren errichteten Landschlössern gemindert und auf deren Verortung in Bezug zum französischen Hof fixiert. Zahlreiche *Maisons de plaisance* wurden im Wesentlichen als Orte des Müßiggangs oder, im Falle der Schlösser des Hochadels, als eine verhaltene Form der Opposition zu König und Hof interpretiert. Vgl. Béguin 2010, S. 53.

18 Vgl. Sittig 2010, S. 49.

19 Vgl. Haddad 2020, Abschnitt 23.

schließlich, ihren weiteren Aufstieg über das Finanzmilieu voranzutreiben.²⁰ Übereinstimmend waren für die neuen Eliten die ständige Erneuerung und Festigung ihres Status und der weitere Ausbau von Prestige, Beziehungen und Vermögen essentiell;²¹ der Erwerb von Ländereien und die hier errichteten Schlossanlagen spielten dabei eine wesentliche Rolle. Im Bereich der Kultur konnten die Interaktionen der verschiedenen sozialen Gruppierungen und hier wirksam werdende Distinktionsmechanismen durchaus losgelöst von dynastischen Realitäten über Umgangsformen, Geschmacksverständnis oder eine Akkumulation von Gegenständen funktionieren. So müssen Fragen nach Einflüssen und Orientierungsmodellen vor einem vielschichtigen Hintergrund von imitatorischer Aneignung und sozialer Abgrenzung reflektiert werden.

Der Werkanalyse voraus geht im ersten Teil der Arbeit ebenso eine überblickende Neubewertung von Nicolas Fouquets Rolle als Sammler, die in der Forschung vielfach mit jener des Bauherrn überblendet wurde. Eine differenzierte und vergleichende Betrachtung der einzelnen Sammelgebiete soll das Bild von Fouquets Verhältnis zur Kunst schärfen.

Im Kontext des eingangs erwähnten Spannungsfelds eines gesellschaftlich geforderten Decorum und dem im Schlossbau kommunizierten Anspruchsniveau erlaubt es Vaux-le-Vicomte aufgrund des großen Widerhalls in zeitgenössischen Kommentaren, die epochenspezifische Wahrnehmung einer aufwendigen Schlossanlage im Besitz eines reichen Aufsteigers nachzuzeichnen. Aussagen von Fouquet selbst ermöglichen zudem die seltene Einbeziehung der Perspektive des Bauherrn. Bezüglich der konkreten Funktionen des Schlosses muss insbesondere der Empfang des Königs und weiterer hochrangiger Persönlichkeiten in den Fokus rücken. Der außergewöhnlich gut dokumentierte Besuch von König und Hof in Vaux-le-Vicomte am 17. August 1661 bildet die Grundlage für eine Untersuchung solcher Empfänge und aus ihrem Anlass stattfindender Festlichkeiten, die durch diverse überlieferte Berichte nachgezeichnet werden können. Der erste Teil der Arbeit schließt mit einer überblickenden Betrachtung dreier für Fouquet verfasster literarischer Abhandlungen von André Félibien, Madeleine de Scudéry und Jean de La Fontaine, die Vaux-le-Vicomte zum Gegenstand haben. Zählen diese heute zu den wichtigsten Quellen für das Verständnis der Ausstattung, muss zugleich ihre topische Überformung als Teil repräsentativer Strategien Fouquets berücksichtigt werden. Ihre hauptsächliche Funktion ist in der Bekanntmachung des Schlosses und einer systematischen Lenkung seiner Wahrnehmung zu sehen – eine Aufgabe, der die Texte bis heute gerecht werden. Bereitwillig stützte sich die Rezeption auf die

20 Vgl. Bayard 1995, Abschnitt 11–12; Horowski 2012, S. 54, Anm. 58; Haddad 2020, Abschnitt 20. Ein dauerhafter Aufstieg konnte am ehesten durch eine *charge anoblissante*, also ein käuflich zu erwerbendes Justiz- oder Finanzamt, erreicht werden. Ein solcher Erwerb ermöglichte den Schritt in den erblichen Adelsstand und stellte eine verbreitetere Strategie dar als die durch den König verliehenen *lettres de noblesse* (Adelspatente). Vgl. Horowski 2012, S. 49.

21 Vgl. Horowski 2012, S. 84.

Einleitung

angebotenen Interpretationen und poetischen Verklärungen, oftmals ohne ihre Entstehungsumstände und die intendierte Panegyrik angemessen zu reflektieren. Fragen nach literarischen Funktionen und Traditionen, den Interaktionen von Text und Bild sowie deren Funktionieren unabhängig vom jeweils anderen Medium sollen in der vorliegenden Arbeit vertieft werden. In ihrer Eigenschaft als literarischer Gegenstand kann die Ausstattung nicht losgelöst von den Texten untersucht werden; deshalb wird dies in erster Linie Bestandteil der Kapitel zu den einzelnen Räumen sein. Das der Werkanalyse vorangestellte Kapitel soll einleitend Zielsetzungen und Vorbilder der Texte, inhaltliche Schwerpunktsetzungen, Gattungsproblematiken, kunsttheoretische Implikationen und literarische Parallelen überblickend thematisieren.

In der Beschäftigung mit der Ausstattung orientiert sich die Gliederung der Arbeit anschließend an einer anzunehmenden Bewegung der Besucher*innen durch die einzelnen Räume der Schlossanlage, ohne diese als in sich abgeschlossene Einheiten zu verstehen. In den Blick genommen wird im zweiten Teil der Außenraum mit der skulpturalen Ausstattung der beiden Vorhöfe, der Hof- und Gartenfassade sowie des Gartens. Insbesondere letzterer erweist sich im Rahmen der Frage nach sich in den *Maisons de plaisance* manifestierenden Repräsentationsformen aufgestiegener Eliten als aufschlussreich: Aufwendige Gartenarchitekturen und Skulpturenprogramme sowie technisch anspruchsvolle Wasserspiele und Botanik ließen den Gartenraum zu einem der Hauptschauplätze inszenierten Wohlstands und distinktiver Prozesse werden. Literarische und bildliche Verbreitungen zeugen von seiner hohen Bedeutung. Die Vermutung einer künstlerischen Innovationsbereitschaft in Kreisen des neuen Adels scheint sich hier zu bestätigen: Richtungweisende Gärten entstanden in den ersten beiden Dritteln des 17. Jahrhunderts nahezu ausschließlich abseits der höfischen Zentren, während das gartenbauliche Engagement des Königshauses bereits um die Jahrhundertwende nachgelassen hatte. Im Garten von Vaux-le-Vicomte verdichtet sich das Bemühen um eine prestigeträchtige und zeitgemäße Ausstattung, deren Beurteilung erneut der Kontextualisierung bedarf. In ihrer Modellfunktion müssen zunächst die italienischen Villengärten einbezogen werden, die seit dem 16. Jahrhundert in einem ähnlichen Kontext von Statuskonkurrenzen zu einem Ort der Sammlungspräsentation und Prestigeakkumulation erhoben wurden. Die französischen Gartengestaltungen weisen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ihrerseits eine erstaunlich hohe Diversität auf, wobei sich die konkrete Rekonstruktion der Ausstattungen, die dem Vergleich mit Vaux-le-Vicomte standhalten können, vor der Herausforderung einer äußerst lückenhaften Quellenlage sieht. Hinzu kommt ein in hohem Maße ephemerer Charakter der Gärten: Aufstellung und Zusammensetzung der Skulpturen, die vielfach nicht nur Dekorationsobjekt, sondern ebenso Teil einer sich verändernden Sammlung waren, variierten ebenso wie Bepflanzungen, Wegführungen oder Wasseranlagen. Für einen Vergleich mit Vaux-le-Vicomte wurden exemplarisch drei voneinander abweichende Konzepte einer Gartenausstattung gewählt – jene der Schlösser von Berny, Wideville und Chantemesle.

Einleitung

Im dritten Teil der Arbeit werden die Innenräume und, der architektonischen Schwerpunktsetzung folgend, zunächst die Paradeappartements im Erdgeschoss und anschließend die Räumlichkeiten im Obergeschoss einer näheren Betrachtung unterzogen, hierbei alle Komponenten zum Verständnis der jeweiligen Raumkonzepte einbeziehend. Dazu zählen, soweit vorhanden, Mobiliar, Wandgestaltungen, Deckengemälde sowie eventuell textliche Verarbeitungen der bildkünstlerischen Programme. Als problematisch erwiesen sich die Einschätzungen der seit dem 18. Jahrhundert erfolgten Eingriffe in den Grundriss und die feste Ausstattung. Die seit dem frühen 18. Jahrhundert wahrscheinlich umfassend initiierten Umgestaltungen sind hierbei nicht losgelöst von Fouquets Geschichte zu sehen, deren Verbindung mit dem Ort ausnahmslos alle nachfolgenden Besitzer erhalten wissen wollten, wenn auch unter Hinzufügung ihrer persönlichen Prägung. Für die Innendekoration resultierte daraus eine bis ins späte 20. Jahrhundert hinein vielfach erfolgte stilistische Imitation des 17. Jahrhunderts, wodurch – zusätzlich bedingt durch eine prekäre Quellenlage – die Mehrheit der Eingriffe kaum als solche erkennbar ist und erst im Zuge professioneller Restaurierungen und technischer Untersuchungen näher beschrieben werden könnte. Es müssen folglich die Details zur Originalität von Decken und Wänden mit Fragezeichen versehen werden. Hingegen können die Möblierungen des 17. Jahrhunderts genau rekonstruiert werden. Insbesondere ein unmittelbar nach Fouquets Sturz im September 1661 angelegtes Inventar sowie ein sogenanntes Récolement – also eine weitere Inventarisierung, im Zuge derer die Objekte um die Schätzwerte ergänzt wurden – aus dem Jahr 1665 geben ein vollständiges Bild der im Schloss aufbewahrten mobilen Objekte. Für manche Räume wird damit eine ganzheitliche Analyse unter Berücksichtigung der Verbindungen von Raumfunktionen, Möblierungen und wandfester Ausstattung möglich.

Die Deckengestaltungen in den Innenräumen stellen ob ihres Motivreichtums sowie ihrer formalen und inhaltlichen Komplexität den größten zu bearbeitenden Teil der künstlerischen Ausstattung dar. Stand ihre Programmatik hauptsächlich in Diensten einer Überhöhung von Fouquets politisch-sozialem Status, vermitteln die Dekorationssysteme zugleich die Ambitionen Le Bruns, mit den großen italienischen Ausstattungsprogrammen zu rivalisieren und eine führende Rolle in der französischen Kunstproduktion zu übernehmen. Die vorliegende Arbeit nimmt zum einen die formale Ausführung und den künstlerischen Entstehungsprozess der Deckengestaltungen in den Blick und versucht zum anderen, mittels einer ikonographisch-ikonologischen Vorgehensweise, den programmatischen Gehalt der Werke zu rekonstruieren. Auf Basis so gewonnener Erkenntnisse werden die Deckengemälde anschließend im Rahmen eines erweiterten historischen Argumentationszusammenhangs betrachtet. Neben einer Verortung von Vaux-le-Vicomte im Werk Charles Le Bruns sollen über den Vergleich mit zeitgenössischen Ausstattungsprogrammen neue Erkenntnisse zu einer bildkünstlerischen Sprache des sozialen Aufstiegs gewonnen werden.

Neben dem auf Fouquet bezogenen panegyrischen Deutungsgehalt lassen sich in Vaux-le-Vicomte weitere Bedeutungsebenen beschreiben, die im Kontext kunst- und literaturtheoretischer Debatten der Zeit stehen und von den Künstlern – Jean de La Fontaine, André Félibien und Charles Le Brun – vermutlich auf eigenes Betreiben hin entwickelt wurden. Jenen kunsttheoretischen Implikationen in Bild und Schrift widmet sich im dritten Teil der Arbeit ein eigenes Kapitel, das die theoretischen und akademiegeschichtlichen²² Hintergründe reflektiert. Gesondert thematisiert wird ebenfalls die Problematik der inhaltlichen Verständlichkeit und bildimmanenten Lesbarkeit der Bildprogramme. Das erklärende Textkorpus zeugt nicht nur von Fouquets Bemühungen um Erhöhung des Bekanntheitsgrads seines Schlosses, sondern verweist in der gezielten Verengung der möglichen Lesarten der Deckengemälde ebenso auf eine Skepsis ob deren bildautonomen Vermittlungsmöglichkeiten. Die malerische Visualisierung einer vielschichtigen Narration lief einer unmittelbaren, eindeutigen Erfassung des Inhalts entgegen und barg zudem das Risiko einer nur dem gebildeten Publikum möglichen Erfassung der Bildaussage. Die Ergänzung des Bildes durch den Text in Vaux-le-Vicomte verlangt daher der näheren Betrachtung im Kontext zeitgenössischer Wahrnehmungsgewohnheiten, implizierter Zielgruppen und kunsttheoretischer Debatten.²³

Der vierte und letzte Teil der Arbeit widmet sich schließlich der Möblierung des Schlosses. Wird die mobile Ausstattung im Zuge der Betrachtung einzelner Räume zwar bereits thematisiert, erscheint eine vertiefende Betrachtung dennoch unerlässlich – zum einen, da sich ein Großteil der Objekte zum Zeitpunkt von Fouquets Sturz in den *Garde-meubles* befand und folglich im Zuge der Raumanalysen nicht berücksichtigt wird, zum anderen, da es sich um einen Forschungsgegenstand handelt, der auch über Vaux-le-Vicomte hinaus der grundlegenden Aufarbeitung bedarf. Tatsächlich stellen die Möblierungen der Anwesen um Paris bislang ein kaum beachtetes Gebiet dar, was sich bereits in der bislang nur vereinzelt erfolgten Erschließung von erhaltenen Inventarlisten verdeutlicht. Während die Möblierungen der Pariser *Hôtels particuliers* insbesondere durch Nicolas Courtin eine grundlegende Bearbeitung erfahren haben,²⁴ liegen zu

22 1648 wurde in Paris von einer Reihe von Künstlern, darunter auch Charles Le Brun, die *Académie royale de Peinture et de Sculpture* gegründet, die bis ins Jahr 1793 existieren sollte. Neben einer Nobilitierung der bildenden Künste strebte die Institution danach, verbindliche Regeln für die französische Kunstproduktion zu entwickeln, woran auch seitens der königlichen Kunstpolitik großes Interesse bestand. Erklärtes Ziel war darüber hinaus, ein Konzept für die akademische Ausbildung des Nachwuchses auszuarbeiten. Als ein Ort lebendiger Debatten, die über kunsttheoretische und künstlerisch-praktische Fragen ausgetragen wurden, sollte die Akademie prägend für die Kunstzentren in Europa werden. Vgl. zur Akademie insbesondere C. Michel 2012 sowie die mehrbändige kritische Edition der seit 1667 in der Akademie stattfindenden *Conférences*, entstanden am Deutschen Forum für Kunstgeschichte Paris, Lichtenstein/Michel 2006–2015.

23 Teilweise bereits erfolgt bei Germer 1997b, S. 132–181, sowie Kirchner 2001, S. 233–255.

24 Vgl. Courtin 2011a. Die von Nicolas Courtin ausgewerteten Inventare wurden vom Autor in Original und Transkription online publiziert (Courtin 2011b), siehe <http://www.centrechastel.paris-sorbonne.fr/page/corpus-des-hotels-parisiens-du-xviii-siecle-inventaires-apres-deces-de-24-hotels> [25.2.2021].

Einleitung

den mobilen Ausstattungen der Anwesen auf dem Land kaum übergreifende Erkenntnisse vor. In der vorliegenden Untersuchung wird zunächst das bislang nicht edierte oder systematisch betrachtete Récolement (1665) des Inventars zu Vaux-le-Vicomte von 1661 ausgewertet. Die daraus gewonnenen Erkenntnisse werden anschließend in einen zeitgenössischen Kontext von Möblierungspraktiken gestellt, um zu einer Einschätzung zu gelangen, die von der bislang generell angenommenen Außergewöhnlichkeit der in Vaux-le-Vicomte inventarisierten mobilen Objekte abstrahiert. Dafür werden weitere Inventare von vergleichbaren Anwesen – Wideville, Le Raincy und Maisons – in die Untersuchung einbezogen und Schätzwerte und Objekttypen sowie die Zusammenhänge von Raumfunktionen und Möblierungen überblickend betrachtet. Besonderes Interesse gilt hierbei der Tapiserie als wesentlichem Bestandteil der Raumausstattungen in Vaux-le-Vicomte, die zudem in ihrer Bedeutung durch Fouquets Gründung einer eigenen Manufaktur in Maincy zusätzlich hervorgehoben war. Mit der vergleichenden Betrachtung der mobilen Ausstattungen der genannten Landschlösser soll ein Beitrag zu einem nahezu unbearbeiteten Forschungsgebiet des französischen 17. Jahrhunderts geleistet werden.

Ein letztes Kapitel thematisiert schließlich den Umgang mit der Ausstattung durch die auf die Familie Fouquet folgenden Besitzer des Schlosses seit dem frühen 18. Jahrhundert und rekapituliert überblickend die Erkenntnisse zu nachträglichen Eingriffen und Anverwandlungen, die im Zuge der einzelnen Raumanalysen bereits beschrieben wurden. Damit eröffnet sich ein Ausblick auf einen wichtigen Forschungsgegenstand, der weit über das 17. Jahrhundert hinausreicht und nach wie vor der grundlegenden Aufarbeitung bedarf.

Mehr als 350 Jahre nach Nicolas Fouquets Entmachtung ist die Forschung auf eine beachtliche Anzahl von Beiträgen aus unterschiedlichen Disziplinen angewachsen, die von dem ungebrochenen Interesse an der mit Vaux-le-Vicomte verbundenen Geschichte zeugen. Die Ereignisse um Aufstieg und Fall Fouquets, gefolgt von einem aufsehenerregenden Prozess, bildeten den Auftakt einer breiten Rezeption, die im Folgenden im Hinblick auf jene Veröffentlichungen rekapituliert wird, die einen Beitrag zur künstlerischen Ausstattung des Schlosses liefern.

Die Geschehnisse um Fouquets Sturz wurden bereits zu seinen Lebzeiten von einer Fülle an Diskussionen und Stellungnahmen begleitet,²⁵ in denen eine bis in aktuelle Untersuchungen spürbare Legendenbildung ihren Ausgang nahm: Diese äußerte sich nicht nur in der vielfach stereotypen Charakterzeichnung Fouquets als einer maßlosen und vergnügungssüchtigen Persönlichkeit oder in der Stilisierung des prunkvollen Festes

25 Vgl. bspw. vierzehn Briefe von Madame de Sévigné an Simon Arnauld de Pomponne, verfasst im November und Dezember 1664, die den Sturz Fouquets und den Verlauf seines Prozesses zum Thema haben. Vgl. Sévigné 1972, Bd. I, S. 55–82. Die Briefe waren bereits mehrmals Gegenstand der Forschung, vgl. Barnwell 1992; Hawcroft 1994; Dostie 1995; Thommeret 1995. Eine Zusammenstellung zeitgenössischer Stellungnahmen zum Fall Fouquet findet sich bei Niderst 1997, S. 673–705.

vom 17. August 1661 zum Auslöser der königlichen Eifersucht, sondern wirkte sich auch nachhaltig auf die Rezeption des Schlosses aus. Vaux-le-Vicomte ließ sich sowohl zum anschaulichen Ausdruck von Fouquets Aufstieg als auch zum Sinnbild und Grund seines Verhängnisses stilisieren. Die Langlebigkeit mancher Mythen wurde zusätzlich durch zahlreiche fiktionale Verarbeitungen von Fouquets Geschichte gefördert.²⁶ Im Wesentlichen changierte die Charakterisierung Fouquets zwischen dem Bild des verschwenderischen Emporkömmlings, der sein Schicksal durch seine Maßlosigkeit letztlich selbst verschuldete, und jenem des ebenso faszinierenden wie tragischen Helden, dessen Fall den Beginn des absolutistischen Herrschaftssystems unter Ludwig XIV. markiert.²⁷ Dieser Antagonismus sollte teils auch auf die Schlösser von Vaux-le-Vicomte und Versailles übertragen werden, die zu Symbolen von freier künstlerischer Entfaltung respektive einer restriktiv-konformistischen Kunstpolitik erhoben wurden.²⁸

Die Primärquellen zur Ausstattung von Vaux-le-Vicomte müssen insgesamt als fragmentarisch beschrieben werden, denn Verträge, Korrespondenzen oder Quittungen sind nur für einige unter Le Brun arbeitende, nicht jedoch für die hauptverantwortlichen Künstler überliefert.²⁹ Auch die nach Fouquets Sturz erstellten Inventarlisten seiner Besitztümer liegen heute unvollständig vor: Für die Anwesen und Appartements in Saint-Mandé, Fontainebleau und Paris sind nur vereinzelt Dokumente vorhanden;³⁰ zu Vaux-le-Vicomte haben sich mehrere Inventarisierungen der Kunstobjekte und ein Inventar des im Schloss vorgefundenen Mobiliars von 1661 erhalten.³¹ Ein bislang

26 Bereits kurz nach Fouquets Sturz findet sich mit Furetière 1666 eine erste fiktionale Verarbeitung, gefolgt von Subligny 1671, Courtilz de Sandras 1700 und Dumas 1852. In jüngerer Zeit erschienen zahlreiche Romane, vgl. Jégo/Lépée 2007; Marschner 2009; Lepère 2010; Hann 2010. An Fouquets Geschichte knüpfen auch Archipenko 2011 und Vermès 2013 an. In Film und Fernsehen finden sich ebenfalls zahlreiche Beispiele, beginnend mit dem Stummfilm *Fouquet, l'homme au masque de fer*, 1910 (Regie: Camille de Morlhon) bis zu dem Fernsehfilm *Le roi, l'écureuil et la couleuvre*, zuerst ausgestrahlt am 5. März 2011 auf France 3 (Regie: Laurent Heynemann).

27 Entscheidend geprägt wurde die Rezeption durch Voltaires *Siècle de Louis XIV* (1751), worin Fouquet als geltungsbedürftiger Verschwender und Gegenspieler Ludwigs XIV. erscheint (Kapitel XXV: *Particularités et anecdotes du règne de Louis XIV*). Insbesondere Paul Morand versuchte sich in *Fouquet ou Le Soleil offensé* (1961) an einer Rehabilitation Fouquets, der in offenkundiger Sympathie als Sündenbock eines Epochenwechsels charakterisiert wird – eine Perspektive, die sich auch vor dem Hintergrund der autobiographischen Erfahrungen um die verhinderte Wahl des Autors in die *Académie française* erklärt. Vgl. näher Steinkamp 2007.

28 Diese Gegenüberstellung, innerhalb derer Vaux-le-Vicomte zudem als Vorbild und Voraussetzung für das Schloss von Versailles erscheint, wird bspw. bei Goldstein 2008 durchgehend entwickelt.

29 Cordey 1924 veröffentlichte im Anhang seiner Monographie zu Vaux-le-Vicomte die in den dortigen Privatarchiven aufbewahrten Dokumente zu den unter Charles Le Brun tätigen Künstlern (S. 189–251). Kergonan 2000 publizierte verschiedene Dokumente zu Fouquets Tapissieremanufaktur in Maincy (S. 119–171).

30 Vgl. für eine Übersicht die Bibliographie bei Terreaux 2015, S. 146–150.

31 Die Inventare werden mehrheitlich in den Archives nationales in Paris aufbewahrt (Arch. nat., O¹ 1964); jenes von 1661 befindet sich in der Bibliothèque nationale in Paris (Ms. Fr. 7620, fol. 106r–152v). 1880 wurden zwei Dokumente aus den Archives nationales zu den Statuen und Büsten in Vaux-le-Vicomte publiziert, vgl. Bruel 1880, S. 41–48. Anschließend veröffentlichte Edmond Bonnaffé mehrere

unveröffentlichtes Récolement ergänzte 1665 die erste Inventarisierung im Kontext der anstehenden Versteigerungen von Fouquets Eigentum um die Schätzwerte.³²

Bereits aus der Entstehungszeit der Schlossanlage datieren drei wesentliche Quellen, welche die Wahrnehmung insbesondere der Deckengestaltungen maßgeblich bestimmen sollten. Es handelt sich um ein Korpus fiktional-beschreibender Texte, verfasst von André Félibien, Madeleine de Scudéry und Jean de La Fontaine,³³ das für die allegorischen Deckenmotive leicht erfassbare Erklärungen anbot und vielfach ohne Reflexion seiner Entstehungsumstände und panegyrischen Überformungen herangezogen wurde.

Nicolas Fouquets mehrbändige Verteidigungsschrift,³⁴ die er während seiner Inhaftierung verfasste, enthält verhältnismäßig wenige explizite Aussagen zu Vaux-le-Vicomte oder seinem eigenen Kunstverständnis. Diesbezüglich aufschlussreicher ist ein Briefwechsel zwischen Fouquet und seinem Bruder Louis,³⁵ der zwecks des Erwerbs von Kunstgegenständen für die Ausstattung von Vaux-le-Vicomte in Italien weilte. Obwohl nur einseitig in Form der Briefe von Louis Fouquet überliefert, erlaubt die Korrespondenz einige Rückschlüsse auf Nicolas Fouquets Interessen und Intentionen.

Hervorzuheben ist schließlich eine Beschreibung von Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg, der Vaux-le-Vicomte im Rahmen seiner Grand Tour bereits im Juni 1667 und somit nur wenige Jahre nach Fouquets Sturz besuchte. Er besichtigte sämtliche repräsentativen Appartements – eingeschlossen jene im Obergeschoss – sowie den Garten und hielt in einem anlässlich verfassten Bericht mehrere aufschlussreiche Details zu dem Gesehenen fest.³⁶

Dokumente, darunter in Auszügen auch das Inventar von 1661, im Anhang seiner Biographie zu Nicolas Fouquet. Zwei Dokumente aus den Papieren von Gédéon Berbier du Mets werden von Bonnaffé noch in den Archives de l'Oise genannt, befinden sich jedoch seit Juni 2005 ebenfalls in den Archives nationales (Arch. nat., O¹ 3282 B) und werden im Folgenden mit ihrer aktuellen Signatur angegeben. Vgl. Bonnaffé 1882, S. 61–101.

32 Das Récolement von 1665 ist Teil der in den Archives nationales zu Vaux-le-Vicomte aufbewahrten Dokumente in O¹ 1964.

33 Vgl. M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1090–1143; La Fontaine 1967. Zwei fiktive Briefe von André Félibien finden sich in einer gedruckten Version ohne Ort, Datum und Autor in der Pariser Bibliothèque nationale (Département des Imprimés, LK7-10117) und wurden von Jacques Thuillier ediert. Vgl. Félibien, *Seconde relation* 1999; Félibien, *Troisième relation* 1999. Félibiens fiktiver Brief zur Antichambre d'Hercule wurde bereits 1860/61 publiziert. Vgl. Lacroix 1860/61, S. 305–320.

34 Vgl. Fouquet 1696.

35 Die Briefe wurden 1862 von Ernest de Buchère de Lépinois herausgegeben. Vgl. Fouquet 1862. Der Verbleib der originalen Dokumente ist heute nicht bekannt. Nach Aussagen Lépinois' befanden sie sich im Besitz der Familie de Cossé-Brissac, wo sich jedoch ihre Spur verliert. Vgl. Terreaux 2015, S. 12, Anm. 16.

36 Vgl. Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg 2019, Bd. I, S. 57–58. Der Bericht des Reisenden selbst wird durch eine im Vorfeld der Reise (1665 oder 1666) verfasste landeskundliche Abhandlung des ihn begleitenden Anton Finck ergänzt, in der Vaux-le-Vicomte bereits Erwähnung findet (Bd. II, S. 153–154); ebenso von einer Aufstellung der Reisekosten, aus der die gezahlten Beträge für die Besichtigung des Gartens sowie an einen Concierge und einen Gärtner hervorgehen (Bd. II, S. 548, 550).

Einleitung

Die Literatur über Vaux-le-Vicomte setzt sich aus Werken zusammen, die sich mit Leben und Werk Charles Le Bruns, der Schlossanlage oder mit Nicolas Fouquet beschäftigen. Der Stellenwert, den die dekorative Ausstattung in den bisherigen Publikationen einnimmt, kann zusammenfassend als gering und ihrer kunsthistorischen Wichtigkeit nicht angemessen beschrieben werden. In Anbetracht von verantwortlich zeichnendem Künstler, Umfang und künstlerischer Qualität mutet dies erstaunlich an, zudem die Bedeutung der ausgeführten Arbeiten für Le Bruns weiteren Werdegang bereits im 17. Jahrhundert betont und in der Folge immer wieder hervorgehoben wurde.³⁷ Bei Le Bruns frühesten Biographen Claude Nivelon und Guillet de Saint-Georges finden sich die ersten konkreten Beschäftigungen mit der Ausstattung. Die Beschreibungen und Deutungen der Werke offenbaren sich indes bei beiden Autoren als unvollständig und in großen Teilen fehlerhaft, so dass ihre Anwesenheit vor Ort in Zweifel gezogen werden muss. In offensichtlicher Unkenntnis des entschlüsselnden Textes von André Félibien lassen sich Verwechslungen der Raumfolgen sowie zahlreiche falsche Lokalisierungen und Fehldeutungen einzelner Motive feststellen.³⁸

Die nachfolgenden biographischen Abhandlungen zu Le Brun halten nicht mehr Erkenntnisgewinn bereit – das Interesse an den Werken selbst erweist sich als äußerst gering. Während Charles Perrault Vaux-le-Vicomte in seinem Kapitel über Le Brun in den 1696 veröffentlichten *Hommes Illustres* gar nicht erst erwähnt,³⁹ geht Roger de Piles in der 1699 herausgebrachten *Abrégé de la vie des peintres* über einen Absatz nicht hinaus;⁴⁰ ähnlich auch Florent Le Comtes Berücksichtigung in seinem 1699 im *Cabinet des Singularitez* erschienenen Kapitel über Leben und Werk Le Bruns.⁴¹ Einzig die *Chambre des Muses* wird bei de Piles und Le Comte benannt und hervorgehoben. Die beiden im 18. Jahrhundert entstandenen Le-Brun-Biographien von Claude-François Desportes und Antoine-Joseph Dézallier d'Argenville ordnen sich in Umfang und Inhalt in die Reihe ihrer Vorgänger ein.⁴² Indes erscheinen in jenen biographischen Verarbeitungen

37 Vgl. insbesondere Claude Nivelon, der Vaux-le-Vicomte zum entscheidenden Ort der Entfaltung von Le Bruns künstlerischem Genie erhebt: »On peut dire que ce génie sans bornes avait été contraint de se restreindre selon l'étendue des lieux où il avait travaillé, mais que trouvant dans celui-ci [d. i. Vaux-le-Vicomte] un champ libre dont il était le maître, cela lui fournit matière de produire de nouvelles beautés.« Nivelon 2004, S. 249.

38 Vgl. ebd., S. 249–261; Guillet de Saint-Georges 1854, S. 19–21.

39 Perrault war Fouquets politischem Gegenspieler Jean-Baptiste Colbert verbunden und entschied vermutlich aus politischer Vorsicht für ein Auslassen Vaux-le-Vicomtes; Nicolas Fouquet fehlt auch in der Reihe seiner *hommes d'état*. Vgl. Perrault 1696, Bd. I, S. 91–92.

40 Vgl. Piles 1699, S. 513.

41 Vgl. Le Comte 1700, Bd. III, S. 159–160.

42 Vgl. A.-J. Dézallier d'Argenville 1745, Bd. II, S. 305; Desportes 1752, Bd. I, S. 26–29. Während Desportes noch einige – wenn auch teils falsch benannte – Deckenmotive aufzählt, widmet Dézallier d'Argenville Le Bruns Aufenthalt in Vaux-le-Vicomte nur einige Zeilen. Seiner Edition von 1762 fügte Dézallier d'Argenville die vielfach tradierte Anekdote zur Entstehung von Le Bruns Konstantinsschlacht hinzu. Vgl. A.-J. Dézallier d'Argenville 1762a, Bd. IV, S. 128.

bereits einige Topoi, die als fester und wiederkehrender Bestandteil der Rezeption gelten können. So versäumt es beispielsweise keine der genannten Biographien, eine angeblich in Vaux-le-Vicomte stattgefundenen Begegnung Le Bruns mit Kardinal Jules Mazarin hervorzuheben, während derer Le Brun mit seinen Entwürfen für eine Tapisserieserie zu Konstantin von seinen Fähigkeiten überzeugen und so den Grundstein für seine spätere Karriere legen können. Der Mehrheit der Autoren erschließt sich die Bedeutung des Auftrags folgendermaßen: Zum einen diente Vaux-le-Vicomte als Ort der Kontaktvermittlung zu königlichen Kreisen und zum anderen räumten die Arbeitsbedingungen dem Genie seine notwendige Freiheit ein. Seit Nivelon wurde Le Brun als Universal-künstler und alleiniger Verantwortlicher der gesamten künstlerischen Ausstattung präsentiert, während die ausgeführten Arbeiten selbst in den Hintergrund traten.

Diese Tendenz lässt sich gleichermaßen für die im 18. und 19. Jahrhundert entstandenen Biographien zu Fouquet⁴³ und für die Beschreibungen des Pariser Umlands⁴⁴ beobachten. Nicolas Fouquet gewidmete Abhandlungen nutzen Vaux-le-Vicomte meist als Veranschaulichung von gesellschaftlichem Glanz, Reichtum und Ambitionen seines Besitzers, ohne künstlerische Aspekte zum Thema zu erheben. Die Reiseberichte und Beschreibungen zum Pariser Umland fassen sich in ihren Evokationen der Schlossanlage ebenfalls kurz und zeigen eine deutliche Abhängigkeit untereinander. Eine offensichtliche Orientierung an Stichen und die Tradierung fehlerhafter Beschreibungen lassen eine Anwesenheit der Autoren vor Ort mehrheitlich zweifelhaft erscheinen.⁴⁵

43 Vgl. Chéruef 1862; Bonnaffé 1882; Lair 1890.

44 Vgl. insbesondere Piganiol de La Force 1718, Bd. II, S. 495–497; A.-N. Dézallier d’Argenville 1755, S. 209–214; Dulaure 1786, Bd. II, S. 252–257; Goudemetz 1892, S. 182–198. In den späteren Editionen von A.-N. Dézallier d’Argenville (1762, 1768, 1779) finden sich geringfügige Variationen und Erweiterungen des Textes.

45 Die erschwerte Erreichbarkeit und der oft eingeschränkte Zugang der Landschlösser trugen dazu bei, dass sich die Reisenden und Autor*innen teils mit der Konsultation von Stichen begnügten. Im Fall von Vaux-le-Vicomte verrät dies der für den Garten zwar ausgeführte, doch nie aufgestellte Neptunbrunnen, der dennoch auf zwei Ansichten von Israël Silvestre abgebildet wird. Vgl. Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, OS 2468,02, <https://smb.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=80504&cachesLoaded=true> [22.7.2021]; OS 2468,11, <https://smb.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=80590&cachesLoaded=true> [22.7.2021]. Piganiol de La Force 1718, Bd. II, S. 497; A.-N. Dézallier d’Argenville 1755, S. 213; Goudemetz 1892, S. 194, und Dulaure 1786, Bd. II, S. 256, integrieren den Brunnen in ihre Beschreibungen. Auch überliefertes Bildmaterial entstand vermutlich teils nach Stichen: Der Architekt Christoph Pitzler, der Paris und Umgebung 1685–1687 bereiste, zeichnete Vaux-le-Vicomte nach zwei Ansichten der Perelle (in: *Veues des belles maisons de France*, um 1680: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/perelle1680/0173/image.info> [22.7.2021]; <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/perelle1680/0174/image.info> [22.7.2021]) und übernahm bspw. auch die dort fehlerhaft dargestellten Alleen im hinteren Teil des Gartens. Vgl. Pitzler 1685–1687, fol. 166–167 (<https://architrave.eu/view.html?edition=34znb&page=114&translation=350mg&lang=de> [15.9.2021]), fol. 168 (<https://architrave.eu/view.html?edition=34znb&page=115&translation=350mg&lang=de> [15.9.2021]). Ähnliches gilt für Nicodemus Tessin d. J., dessen im Folgenden aufgeführte Zeichnungen augenscheinlich auf Israël Silvestre zurückgehen: Gartenanlage (Nationalmuseum Stockholm, NMH Cels 123/1875), Parterre de broderie (Nationalmuseum Stockholm, NMH THC 286, <http://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=147373>

Einleitung

Auch scheint Vaux-le-Vicomte seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts kein übermäßig frequentiertes Ziel individuell Reisender gewesen zu sein, was sich neben der grundsätzlich schwierigen Erreichbarkeit auch durch die Brisanz von Fouquets Verhaftung sowie die folgende Vernachlässigung der Schlossanlage erklären mag.⁴⁶

1861 widmete sich Eugène Grésy⁴⁷ den in Vaux-le-Vicomte beschäftigten Künstlern, wobei sein Interesse den unbekannteren unter ihnen galt: Auf Basis einer Auswertung der Register der Pfarrgemeinde des benachbarten Ortes Maincy – dort hatten sich die Künstler mehrheitlich niedergelassen – erstellte Grésy eine mit wenigen biographischen Angaben ergänzte Liste. Le Bruns Funktionen werden, ebenso wie die ausgeführten Arbeiten selbst, kaum thematisiert. Ebenfalls im 19. Jahrhundert erschienen mit Genevay (1886)⁴⁸ und Jouin (1889)⁴⁹ die ersten umfangreichen Monographien über Charles Le Brun. Antoine Genevays Publikation geht zwar näher auf Le Bruns Arbeiten für die Tapiserie-Manufaktur in Maincy ein, thematisiert die Ausführungen in Vaux-le-Vicomte jedoch nur am Rande. Henri Jouin, dessen umfangreiches Werk eine fundierte Beschäftigung mit Vaux-le-Vicomte erwarten ließe, überschreibt zwar ein ausführliches Kapitel ebenso, zählt darin jedoch hauptsächlich im Zeitraum von 1648 bis 1661 entstandene Auftragsarbeiten auf, während Le Bruns Arbeiten im Schloss verhältnismäßig wenige Seiten gewidmet werden. Insbesondere Fouquets Appartement findet im Rückgriff auf Félibien Beachtung, wobei auch Jouin – ganz in der Tradition Nivelons – im Wesentlichen Le Bruns Funktionen und kaum die Werke selbst berücksichtigt.⁵⁰

[2.9.2021]; NMH THC 289, <http://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=147376> [2.9.2021]). Vgl. Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, OS 2468,12, <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1841440> [2.9.2021]; OS 2468,09, <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1841437> [2.9.2021].

46 Einer der wenigen Besucher von Vaux-le-Vicomte ist Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg, dessen europaweite Grand Tour (1674–1677) durch ein Journal von Johannes Pakenius dokumentiert ist. Die *magnificentia* der Anlage und insbesondere der Garten hinterlassen auch in den 1670er Jahren noch immer einen bleibenden Eindruck. Vgl. Kupka 2014, S. 315–316. Die Autorin dankt Prof. Dr. Hendrik Ziegler für den Hinweis auf diesen Reisenden. Hervorzuheben ist zudem der bereits 1667 erfolgende Besuch von Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg, von dem sich eine aufschlussreiche Beschreibung der Innenräume erhalten hat. Vgl. Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg 2019.

47 Vgl. Grésy 1861.

48 Vgl. Genevay 1886, S. 37–44.

49 Vgl. Jouin 1889, S. 79–128.

50 Vgl. ebd., S. 115–128. Neben einigen anekdotisch angereicherten Fakten zu Verlauf und Umständen der Arbeiten sowie der Hervorhebung von Fouquets Maßlosigkeit, betont Jouin Le Bruns über die Malerei hinausgehenden Aufgaben in Maincy, seine Entwürfe für Skulpturen und seine Rolle während der in Vaux-le-Vicomte stattfindenden Feste.

Einleitung

Vermutlich auch befördert durch den historisierenden Ansatz der Restaurierung unter Alfred Sommier,⁵¹ in dessen Besitz das Schloss 1875 übergang, zeigt sich in den Publikationen seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine zunehmende Wahrnehmung Vaux-le-Vicomtes als historischer Ort. 1888 gab Rodolphe Pfnor einen großformatigen Bildband mit Zeichnungen und Stichen heraus⁵² und Edmond Bonnaffé fügte seiner im selben Jahr erschienenen Biographie zu Fouquet einen Anhang mit zahlreichen Archiv-Dokumenten hinzu.⁵³ Auch das Interesse an Fouquet als Sammler intensivierte sich mit der 1905 publizierten, detailreichen Untersuchung von Urbain Victor Chatelain, der den Kunstförderer und den ihn umgebenden intellektuellen Kreis in den Blick nahm und uneingeschränkt glorifizierte.⁵⁴

Im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts erschienen einige fundiert recherchierte Abhandlungen zur Gesamtanlage von Vaux-le-Vicomte, die zwar in ihrem historischen Faktenreichtum von Interesse sind, jedoch einem kunsthistorischen Anspruch nicht gerecht werden.⁵⁵ Bezüglich der Ausstattung bieten sie entsprechend wenig Neues. Teile der Deckenmotive werden beschrieben und mit Rückgriff auf Félibien, Scudéry und La Fontaine interpretiert; darüber hinaus liest man die bereits bekannten, meist anekdotisch angereicherten Fakten zu den Entstehungsumständen und Le Bruns Werdegang, während die Auseinandersetzung mit den Werken an der Oberfläche bleibt. Die weitere, im 20. Jahrhundert zu Le Brun veröffentlichte Sekundärliteratur fügte dem zunächst wenig hinzu; einzig Jennifer Montagu schlug 1963 einige mögliche Vorbilder für einzelne Motive in Le Bruns Deckengestaltungen vor.⁵⁶ In den 1980er Jahren schließlich setzte das Bemühen um eine wissenschaftlich fundierte Aufarbeitung sowohl der Geschichte um Nicolas Fouquet als auch der künstlerischen Gestaltung von Architektur und Garten ein, die sich in zahlreichen Publikationen niederschlug, ohne dass sich das Interesse an der dekorativen Ausstattung verstärkte. Allein Sylvain Kerspern widmete 1990 Le Bruns Werken in Vaux-le-Vicomte in seiner Dissertation zur Malerei

51 Während die auf Fouquet folgenden Familien der Villars und Choiseul-Praslins Vaux-le-Vicomte als Stammsitz begriffen und dem Schloss über z. B. heraldische Symbolik eine individuelle Prägung zu geben versuchten, erfasste es der Industrielle Alfred Sommier in seiner historischen Bedeutung. Instandsetzungen und Möblierungen orientierten sich an der Entstehungszeit Vaux-le-Vicomtes, beeinflusst durch die geschmacklichen Tendenzen des 19. Jahrhunderts. Vgl. Terreaux 2015, S. 8, sowie das Kapitel *Nachwirkungen eines Mythos: Der Umgang mit der Ausstattung nach 1661* in der vorliegenden Arbeit, S. 423–430.

52 Vgl. Pfnor 1888.

53 Vgl. Bonnaffé 1882.

54 Vgl. Chatelain 1971.

55 Vgl. insbesondere Cordey 1924. Cordey veröffentlichte zudem mehrere Aufsätze, die mehrheitlich als Auszüge aus seiner Monographie gelten können: Vgl. Cordey 1922; Cordey 1923a; Cordey 1923b; Cordey 1925, Cordey 1927. Die kurz nach Cordey erschienenen Werke von Hector Saint-Sauveur und Anatole France beinhalten keine neuen Erkenntnisse. Vgl. Hector Saint-Sauveur 1926; Anatole France 1933.

56 Vgl. Montagu 1963, S. 395–408. Montagu verfasste ebenfalls einen kurzen Beitrag zur Tapissieriemannufaktur in Maincy. Vgl. Montagu 1962, S. 530–535.

des 17. Jahrhunderts in der historischen Region Brie ein überblickendes Kapitel.⁵⁷ Zu Fouquet erschienen mehrere umfassend recherchierte Biographien,⁵⁸ die sich um ein ausgewogenes und vollständigeres, von den überlieferten Stereotypen und Mythen abstrahierendes Bild verdient machten. Verwiesen sei darüber hinaus auf die Beiträge des in Versailles stattgefundenen Colloquiums im Jahr 2000.⁵⁹ Fouquets Sammeltätigkeit wurde von Antoine Schnapper in seiner Arbeit zu den *Curieux du Grand Siècle* mit einem kurzen, aber wesentlichen Beitrag bedacht;⁶⁰ über die Tapisseriemanufaktur in Maincy veröffentlichte Michel Lucas de Kergonan 2000 eine überblickende Abhandlung.⁶¹ Fouquets Kunstförderung im Kontext seines politischen Werdegangs wurde 2010 eine Dissertation von Christine Howald gewidmet.⁶² Diese bezog auch die Programme von Deckengemälden und Gartenskulpturen in ihrer Bedeutung für Fouquets Selbstdarstellung mit ein, jedoch unter weitgehender Auslassung kunsthistorischer Fragestellungen. Fundierte Recherchen wurden schließlich von Clara Terreaux unternommen, die in ihrer an der École du Louvre entstandenen Abschlussarbeit Fouquets Gemäldebesitz im Rahmen seiner Sammlungspolitik untersuchte.⁶³

Der von André Le Nôtre gestaltete Garten und die auf Louis Le Vau zurückgehende Architektur von Vaux-le-Vicomte erfuhren intensive Aufmerksamkeit, die sich in mehreren Dissertationen und Artikeln niederschlug.⁶⁴ Die Innenausstattung findet in jenen Veröffentlichungen, abgesehen von einer Kurzbeschreibung der Deckenmalereien bei Patricia Brattig,⁶⁵ keine Beachtung. Es erschienen zudem mehrere reich bebilderte Bände zu Vaux-le-Vicomte, die ihrem Anspruch, einen guten Überblick zu Geschichte und Erscheinung des Schlosses zu liefern, gerecht werden, bezüglich der Ausstattung jedoch wenig Neues enthalten.⁶⁶ 2008 publizierte Claire Goldstein einen literaturwissenschaftlichen Beitrag,⁶⁷ der im Vergleich der diskursiven und symbolischen Systeme das Schloss von Versailles als gescheitertes, Vaux-le-Vicomte hingegen als herausragendes und gelungenes Projekt beschreibt.

Entscheidend vorgebracht wurde die kunsthistorische Forschung durch Bénédicte Gadys im Jahr 2010 erschienene Dissertation zu Charles Le Brun, in der sie sich mit den

57 Vgl. Kerspern 1990, S. 141–162.

58 Vgl. insbesondere Dessert 1987; Petitfils 1998.

59 Vgl. Grell/Malettke 2001.

60 Vgl. Schnapper 1994, S. 215–228.

61 Vgl. Kergonan 2000.

62 Vgl. Howald 2011.

63 Vgl. Terreaux 2015.

64 Vgl. insbesondere Bechter 1993b; Brattig 1998; Schulze 1999.

65 Vgl. Brattig 1998, S. 235–241.

66 Vgl. Pérouse de Montclos 1997; Brix 2004; Fleurent 2005; Bordier 2013.

67 Vgl. Goldstein 2008. Dieselbe Autorin beschäftigte sich bereits in ihrer Dissertation mit dem literarischen Transfer von Vaux-le-Vicomte nach Versailles. Vgl. Goldstein 2000.

bis dato kaum beachteten frühen Jahren des Künstlers beschäftigte. In ihrem Kapitel zu Le Bruns Funktionen in Vaux-le-Vicomte lieferte Gady eine überzeugende Untersuchung von Le Bruns Verhältnis zu seinen Mitarbeitern, leistete eine chronologische Rekonstruktion der in Vaux-le-Vicomte ausgeführten Arbeiten und korrigierte in mehrfacher Hinsicht das überlieferte stereotype Bild des Universalkünstlers.⁶⁸ Eine formale und ikonographische Analyse der Werke selbst war indes in Gadys Arbeit nicht intendiert; eine entsprechende Untersuchung steht folglich weiterhin aus.⁶⁹

Hervorgehoben seien schließlich einige kunsthistorische Annäherungen, die in Form einzelner Artikel sowie als Teiluntersuchungen im Rahmen weiter gefasster Fragestellungen erfolgten und der Vertiefung bedürfen. Stefan Germer und Matthew Dowling beschäftigten sich im Rahmen von André Félibien gewidmeten Monographien mit den textlichen Verarbeitungen der Schlossanlage und lieferten zu deren Aufbau und Struktur grundlegende Erkenntnisse.⁷⁰ Holger Schulten berücksichtigte die Dekorationssysteme der Deckengemälde unter formalen Gesichtspunkten in seinem Überblick über die Geschichte der französischen Deckenmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts.⁷¹ Véronique Desramont konzentrierte sich in einem Aufsatz auf ein einzelnes Deckenmotiv der *Chambre des Muses*,⁷² während Alain Mérot den Blick auf die Gesamtheit der Deckengemälde lenkte und insbesondere die gleichzeitige Anwendung traditioneller und moderner, italienisch inspirierter Dekorationssysteme hervorhob.⁷³ Thomas Kirchner erkannte in einigen von Le Bruns Deckengestaltungen die Visualisierung einer der Literaturtheorie entlehnten epischen Erzählstruktur, die sich in ihrer

68 Vgl. B. Gady 2010, S. 363–400 (Kapitel VIII: Un chantier exemplaire: Vaux-le-Vicomte).

69 Einige an deutschsprachigen und französischen Universitäten verfasste, unveröffentlichte Abschlussarbeiten beschäftigen sich mit der Dekoration von Vaux-le-Vicomte. Vgl. Marie-Elisabeth Floquet: *Les lambris à grotesques du château de Vaux-le-Vicomte. Mémoire de maîtrise*, Université Paris-Sorbonne IV, 1992; Susanne Sütterlin: *Die Innendekoration des Charles Le Brun in Vaux-le-Vicomte*. Magisterarbeit, Ludwig-Maximilians-Universität München, 1995; Eva Vennebörger: *Der Schloßbau Vaux-le-Vicomte. Bauarbeiten 1656–1661*. Magisterarbeit, Ruhr-Universität Bochum, 2001; Sarah Maria Valerie Lange: *Ausblick in den Himmel. Dekorationssysteme von Vaux-le-Vicomte (1658–1661)*. Masterarbeit, Universität Wien, 2014; Laurent Nicol: *Le Bestiaire du château de Vaux-le-Vicomte. Tel que projeté jusqu'en septembre 1661. Mémoire d'étude de l'École du Louvre*, 2015; Sarah Bassen-Perez: *La salle à manger de Nicolas Fouquet à Vaux-le-Vicomte. Étude de son décor et de sa fonction. Mémoire d'étude de l'École du Louvre*, 2015.

70 Vgl. Germer 1997b, S. 132–181; Dowling 1999, S. 69–122.

71 Vgl. Schulten 1999, S. 299–301 (Grand Salon), S. 315–319 (Antichambre d'Hercule), S. 319–320 (Antichambre des Königs), S. 353–355 (Chambre von Fouquet im Obergeschoss), S. 355–360 (Chambre des Muses), S. 360–362 (Chambre des Königs), S. 408–410 (Cabinet des Jeux), S. 406–405 (Chambre von Madame Fouquet im Obergeschoss), S. 435–436 (Salle à manger). Schulten liefert eine schlüssige, wenn auch kurze Übersicht zu formalen Eigenheiten und möglichen Vorbildern der Dekorationssysteme, ohne die Decken in einen Bezug zueinander zu setzen. Eine inhaltliche Interpretation wird nicht unternommen; zudem sind manche Zuschreibungen inzwischen widerlegt. In den einzelnen Raumuntersuchungen der vorliegenden Arbeit werden diese Übersichtsdarstellungen nicht erneut zitiert.

72 Vgl. Desramont 1998.

73 Vgl. Mérot 2001.

Einleitung

vielschichtigen Argumentationsform zur Vermittlung politischer Inhalte als besonders geeignet erwiesen habe. In der Bemühung, kunstpolitische und künstlerische Aspekte miteinander zu verbinden, stehe Vaux-le-Vicomte am Ende eines unter Richelieu einsetzenden Prozesses, dessen Ergebnis eine mit explizit künstlerischen Mitteln betriebene Kunstpolitik gewesen sei.⁷⁴ 2016 war Vaux-le-Vicomte Gegenstand mehrerer Beiträge im Rahmen eines Colloquiums zu Charles Le Brun, die teils im Anschluss veröffentlicht wurden.⁷⁵

Ohne Zweifel zählt Vaux-le-Vicomte zu den am ausführlichsten untersuchten Schlossanlagen des französischen 17. Jahrhunderts. Die künstlerische Bedeutung des Schlosses, sein Erhaltungszustand und die Umstände seiner Entstehung sorgten für ein anhaltendes Interesse aus wissenschaftlichen und populärwissenschaftlichen Blickwinkeln. Die künstlerische Ausstattung wurde indes mehrheitlich als Beiwerk, als Illustration und Ausdruck anderer Phänomene behandelt, ohne dass sie in ihrer Gesamtheit zum hauptsächlichen Untersuchungsgegenstand erhoben wurde. Hier möchte die vorliegende Arbeit ansetzen und die Ausstattung in den Mittelpunkt stellen, bisherige Forschungsansätze überprüfen und erweitern sowie das bislang wenig kohärente und unvollständige Bild insbesondere durch eine Kontextualisierung der Werke einer grundlegenden Aufarbeitung unterziehen.

74 Vgl. Kirchner 2001, S. 233–255.

75 Vgl. M. Müller 2017; Moureyre/Garnier 2017.