

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

310 Vgl. Germer 1997b, S. 179–180.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

317 Vgl. Schneider 2004, S. 195–196.

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

4.1 André Félibien

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

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

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

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

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

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

4.1 André Félibien

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

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

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

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

324 Vgl. Félibien 1660.

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

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

327 Vgl. Kirchner 2006, S. 387.

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

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

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

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

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

329 Vgl. Germer 1997a, S. 263.

330 Félibien 1660, S. 15.

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

332 Vgl. Nivelon 2004, S. 249.

333 Félibien 1660, S. 14.

334 Ebd., S. 15.

335 Ebd., S. 15–16.

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

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

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

337 »[...] [L]a plûpart des Malheurs qui sont arrivez à la France ont été causez par le trop grand attachement que beaucoup de ceux qui ont été employez à l'Administration ont eu à leurs propres Intérêts au préjudice de ceux du Public.

Les uns ont toujours suivi les Intérêts du Public, qui par la force de leur nature les ont tirez à ce qui s'est trouvé le plus avantageux à l'Etat.

Et les autres accommodant toutes choses ou à leur utilité ou à leur caprice, les ont souvent détournez de leur propre Fin, pour les conduire à celles qui leur étoient ou plus agréables ou plus avantageuses.« Richelieu 1688, Bd. II, S. 15.

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

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

340 Siehe auch Germer 1997b, S. 142.

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

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

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

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

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

344 Vgl. Germer 1997b, S. 151.

4.1 André Félibien

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

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

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

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

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

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

346 Ebd.

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

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

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

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

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

4.2 Madeleine de Scudéry

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

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

351 Vgl. ebd.

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

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

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

4.2 Madeleine de Scudéry

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

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

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

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

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

357 Grimm 2006, S. 181.

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

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

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

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

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

361 Vgl. ebd., S. 104–106.

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

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

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

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

366 Ebd.

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

4.2 Madeleine de Scudéry

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

371 Ebd., S. 1084.

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

373 Ebd.

374 Ebd., S. 1092.

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

376 Ebd., S. 1095.

4.2 Madeleine de Scudéry

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

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

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

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

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

378 Ebd., S. 1096.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

384 Ebd., S. 1116.

385 Vgl. Dowling 1999, S. 102–106.

4.2 Madeleine de Scudéry

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

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

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

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

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

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

386 Vgl. auch Floeck 1979, S. 116.

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

388 Ebd., S. 1142.

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

390 Ebd., S. 1125–1126.

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

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

4.3 Jean de La Fontaine

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

391 Ebd., S. 1126.

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

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

394 Vgl. Titcomb 1967, S. 4–5.

4.3 Jean de La Fontaine

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

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

395 Vgl. ebd., S. 6–7.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

404 Vgl. La Fontaine 1967, S. 52–53.

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

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

407 Chauveau 1997, S. 26.

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

4.4 Die Texte im zeitgenössischen Vergleich

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

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

4.4 Die Texte im zeitgenössischen Vergleich

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

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

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

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

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

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

411 Vgl. Oy-Marra 2005, S. 97–99.

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

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

414 Vgl. näher Locher 1990, S. 5–10.

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

416 Vgl. Scott 1991, S. 20–21.

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

4.4 Die Texte im zeitgenössischen Vergleich

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

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

418 Oy-Marra 2005, S. 247.

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

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

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

422 Vgl. Kirchner 2006, S. 381–382.

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

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

423 Vgl. ebd., S. 382–383.

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

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

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

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

428 Vgl. Saba 1999, S. 98–99.

4.4 Die Texte im zeitgenössischen Vergleich

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

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

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

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

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

432 Vgl. Dalla Valle 1984, S. 32–33.

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

434 Vgl. ebd., S. 177.

435 Vgl. ebd., S. 200.

436 Vgl. Dalla Valle 1984, S. 34–35.

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

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

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

438 Vgl. Loskoutoff 2006, S. 722–723.

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

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

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

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

443 Siehe auch Loskoutoff 2006, S. 724.

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

4.4 Die Texte im zeitgenössischen Vergleich

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

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

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

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

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

446 Vgl. Loskoutoff 2006, S. 748–751.

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

448 Vgl. Desmarets de Saint-Sorlin 1653.

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

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

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

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

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

451 Vgl. näher ebd., S. 330, 333–342.

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

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

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

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

4.4 Die Texte im zeitgenössischen Vergleich

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

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