

# 1 ZUM PLASTISCHEN SCHMUCK DER VORHÖFE UND FASSADEN

Vaux-le-Vicomte wurde wiederholt als »Gesamtkunstwerk« charakterisiert, ein Begriff, der – ungeachtet seines Anachronismus<sup>1</sup> – den Versuch vermittelt, eine bis heute spürbare Wirkungsabsicht zu fassen. Entgegen einer Unterteilung in räumlich abgeschlossene Einheiten wurden in Vaux-le-Vicomte deren Ineinandergreifen und eine vielfach dialogische Beziehung der gestalterischen Mittel favorisiert. Architektonische Grenzen erscheinen bewusst durchlässig,<sup>2</sup> Dekorelemente sind im fließenden Übergang eingesetzt. Dabei erweist sich das absichtsvolle Spiel mit der Wahrnehmung als leitgebend, insbesondere in Form von sich stetig erneuernden visuellen Perspektiven und Effektsteigerungen. Eine entsprechende Inszenierung setzt bereits mit der Annäherung an das Anwesen ein<sup>3</sup> (Abb. 1): Beidseitig der Vorhöfe angelegte Wirtschaftsgebäude lassen das Hauptgebäude aus der Distanz optisch verkleinert wirken, zusätzlich verstärkt durch die zurücktretende Fassadenmitte der Hofseite. Wohl kaum als Bescheidenheitsgestus zu begreifen,<sup>4</sup> ermöglichte jene zunächst relativ zurückhaltende Wirkung eine anschließende graduelle Erweiterung des Blicks und effektvolle Steigerung der visuellen Eindrücke.

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

---

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

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

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

4 So interpretiert bei Warncke 1997, S. 164.

## 1 Zum plastischen Schmuck der Vorhöfe und Fassaden



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

die das beidseitig des zentralen Eingangsportals angelegte Eisengitter<sup>5</sup> schmücken und eine Reihe bekannter Götterfiguren darstellen (Abb. 2).<sup>6</sup> Das Motiv der Herme evozierte antike Traditionen: Zurückgehend auf antike Überlieferungen wurden Hermen üblicherweise an Grenzpunkten aufgestellt und avancierten im neuzeitlichen Rekurs auf die antiken Vorbilder zu einem weit verbreiteten Bestandteil der Maisons de plaisance.<sup>7</sup> Der sich in Vaux-le-Vicomte anschließende erste Vorhof wird von den Fassaden der angrenzenden Nebengebäude, einer niedrigen Mauer und freistehenden

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

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

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

## 1 Zum plastischen Schmuck der Vorhöfe und Fassaden



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

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

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

<sup>9</sup> M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1100.

<sup>10</sup> Estimation des bustes de Vaux, 1665, Arch. nat., O<sup>1</sup> 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 70. Die Angabe bezieht sich auf die »quatre faces des pavillons«, womit offenbar die Nebengebäude gemeint sind, da im Anschluss die Büsten am Hauptgebäude »au pourtour du chateau« beschrieben werden (ebd.). Bei den heute an den Fassaden der Nebengebäude aufgestellten Büsten handelt es sich um Kopien; einige erhaltene Originale werden im Schloss aufbewahrt.

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

## 1 Zum plastischen Schmuck der Vorhöfe und Fassaden

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

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

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

---

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

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

14 Vgl. Melters 2011, S. 7.

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

## 1 Zum plastischen Schmuck der Vorhöfe und Fassaden

antiker Persönlichkeiten<sup>16</sup> und ein Metopenfries über den Eingangsportalen sowie marmorne Büsten auf Höhe beider Geschosse<sup>17</sup> nehmen antikisierende Dekorelemente auf, wie sie insbesondere seit dem 16. Jahrhundert Verbreitung gefunden hatten.<sup>18</sup> Bestimmend ist darüber hinaus die heraldische Symbolik: Zum Hof geben über den Fenstern angebrachte Relieffelder mit stilisierten Löwen und Eichhörnchen-Medaillons Fouquets Wappenelemente wieder; teils werden die verschlungenen Chiffre von Fouquet und seiner Frau dargestellt. Auch der über den Eingangsportalen entlanglaufende Metopenfries zeigt in alternierenden Flachreliefs Fouquets Chiffre und das *écureuil rampant*. Im Fronton (Abb. 3) ist, nun in freierer Gestaltung, erneut Fouquets Wappen dargestellt, flankiert von zwei Löwen und spielenden Putten, ergänzt durch Marquiskrone und einen mit Federn verzierten Helm als Zeichen von Fouquets erworbenen Titeln.<sup>19</sup> Solcherart Darstellungen der Wappenelemente waren gerade am Eingangportal von Schlossbauten ein in der Zeit übliches Motiv<sup>20</sup> und kommunizieren eine Inanspruchnahme des Ortes als Familiensitz. Den mit den Putten spielenden Löwen und Fruchtgirlanden ist zusätzlich der Verweis auf Vaux-le-Vicomte als paradisischen und friedfertigen Ort eingeschrieben,<sup>21</sup> gleich den beiden freiplastischen, auf dem Fronton

16 Die Zwickelfelder in den Archivolten schmücken sechs paarweise angeordnete Medaillons; von links nach rechts: männliches Profil mit Brustpanzer und Helm (Inchrift: ALEXANDER), weibliches Profil (Inchrift: SCRIBONIA AUGUSTI UXOR), nicht identifizierbare Person (ohne Inchrift), männliches Profil (Inchrift: C. MARIUS VII CO[N]S[UL]), männliches Profil mit Brustpanzer (Inchrift: HADRIANUS AUG[USTUS] CO[N]S[UL] III P[ATER] P[ATRIAE]), weibliches Profil (Inchrift: IULIA C. CAESARIS F[ILIA] POMPEI UXOR). Übernommen von Brattig 1998, S. 76, Anm. 263. Die Medaillons wurden im Inventar als modern klassifiziert und auf je 70 livres geschätzt. Vgl. Estimation des bustes de Vaux, 1665, Arch. nat., O<sup>1</sup> 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 70.

17 Das Inventar nennt »vingt bustes tant antiques que modernes«; der Schätzwert entspricht mit 100 livres jenem der Büsten an den Nebengebäuden. Vgl. Estimation des bustes de Vaux, 1665, Arch. nat., O<sup>1</sup> 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 70. Es überrascht, dass der Wert zwischen modernen und antiken Büsten nicht variiert.

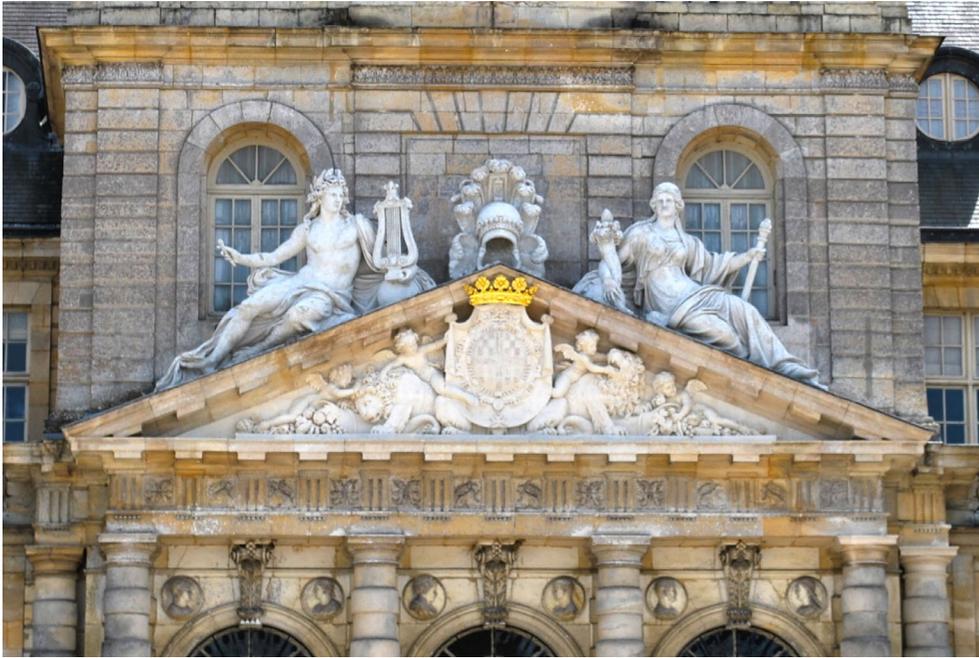
18 Bildnisreihen antiker Persönlichkeiten in Form von Büsten oder münzabhängigen Profilbildnissen entwickelten sich seit dem 16. Jahrhundert zu einer modischen Konvention. Beliebt war eine kanonische Auswahl der zwölf suetonischen Kaiser, doch auch davon abweichende Serien finden sich an zahlreichen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

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

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

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

1 Zum plastischen Schmuck der Vorhöfe und Fassaden



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



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

## 1 Zum plastischen Schmuck der Vorhöfe und Fassaden

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

Eine Darstellung der Genese der skulpturalen Gestaltung des Frontons erlaubt es, die kooperierende Arbeitsweise der in Vaux-le-Vicomte tätigen Künstler zu veranschaulichen und zeigt zugleich die mit Vorsicht zu ziehenden Grenzen deren einzelner Kompetenzbereiche auf.<sup>23</sup> Von Louis Le Vau kam der erste Impuls für die Bauplastik, wie aus seinen im Jahr 1656 von Fouquet gegengezeichneten Aquarellen<sup>24</sup> der beiden Fassaden abzulesen ist. Der Entwurf der Hoffassade zeigt bereits Profilmedaillons in den Zwickelfeldern der Archivolten, Fouquets Wappen im Fronton und darauf lagernde freiplastische Figuren. Ebenso sind Metopenfries, die Relieffelder über den Fenstern und die freistehenden Büsten vorgesehen. Die detailliertere Ausarbeitung oblag anschließend offenbar Charles Le Brun, wie eine Vorzeichnung zum Fronton der Hoffassade schließen lässt (Abb. 4). Le Brun erweiterte Le Vaus Entwurf um Marquiskrone und die mit Löwen spielenden Putten und Fruchtgirlanden, die nun die gesamte Fläche des Giebels ausfüllen, und ergänzte zudem die Attribute der auf dem Fronton liegenden Figuren Apoll und Kybele. Ausführender Künstler war Michel Anguier, der Le Bruns Entwurf zwar beibehielt, jedoch in zahlreichen Punkten variierte. Ob die Veränderungen auf eine überarbeitete Zeichnung Le Bruns zurückgehen oder von Anguier selbst eingebracht wurden, ist ebenso unklar wie die Rolle Fouquets, der eventuell Änderungswünsche formulierte.<sup>25</sup> Eine nicht erhaltene Zeichnung, die Anguier auf Anweisung Fouquets anfertigte und in einem Mémoire erwähnt, lässt das eigenständige Arbeiten des Skulpteurs vermuten.<sup>26</sup>

In der Ausführung realisierte Anguier vier Putten<sup>27</sup> und ersetzte die beiden Girlanden mit überquellenden Füllhörnern. Auch die auf dem Fronton sitzenden Figuren, zwischen Juli und Oktober 1659 aufgestellt,<sup>28</sup> wurden geringfügig verändert: Die sich

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

## 1 Zum plastischen Schmuck der Vorhöfe und Fassaden



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

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

<sup>33</sup> Basis dieser Zuschreibung war hauptsächlich der von Anguier vielfach verwendete *pietre de vernon*. Guillet de Saint-Georges erwähnt die Skulpturen in seiner Lebensbeschreibung von Anguier nicht. Im Inventar werden sie als »quatre figures de semblables pierre [...] de huit pieds ou environ« beschrieben und auf jeweils 500 livres geschätzt. Vgl. Estimation des bustes de Vaux, 1665, Arch. nat., O<sup>1</sup> 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 72.

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

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

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

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

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

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

37 Vgl. Krufft 2009, S. 29–30.

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

## 1 Zum plastischen Schmuck der Vorhöfe und Fassaden

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

---

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

40 Vgl. ebd., S. 197.

41 Vgl. Prinz 1985, S. 322.

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