

1 DIE AUSSTATTUNG DES GRAND SALON

1.1 Räumliche Funktionen und Konzepte

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



Abbildung 13. Vaux-le-Vicomte, Grand Salon

1 Die Ausstattung des Grand Salon

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

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

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

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

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

11 Vgl. Melters 2008, S. 119.

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

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

1.1 Räumliche Funktionen und Konzepte

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

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

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

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

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

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

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

1 Die Ausstattung des Grand Salon

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

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

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

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

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

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

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

1.2 Die Stuckausstattung und ihre Autorschaft

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

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

1.2 Die Stuckausstattung und ihre Autorschaft

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

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

25 Vgl. Moureyre/Garnier 2017, Abschnitt 1.

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

27 Vgl. Nivelon 2004, S. 257–258.

1 Die Ausstattung des Grand Salon



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

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

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

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

1.2 Die Stuckausstattung und ihre Autorschaft

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

30 Vgl. Moureyre/Garnier 2017.

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

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

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

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

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

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

1 Die Ausstattung des Grand Salon

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

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

1.3 Die Entwürfe für das Deckengemälde

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

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

³⁸ Vgl. *Mémoire des ouvrages de menuiserie fait et fournis et livré pour Monsieur le procureur general tant au chateau de Vaux-le-Vicomte qu'à celui de Maincy par moy, Jacques Prou, menuisier, par l'ordre de Monsieur Le Brun, Archiv in Vaux-le-Vicomte*, in: Cordey 1924, Annexe V. III, S. 206. Dass das Gerüst schon stand, lässt die Erwähnung von »deux degrez [...] pour travailler au plafond du salon« (S. 207) schließen.

1.3 Die Entwürfe für das Deckengemälde

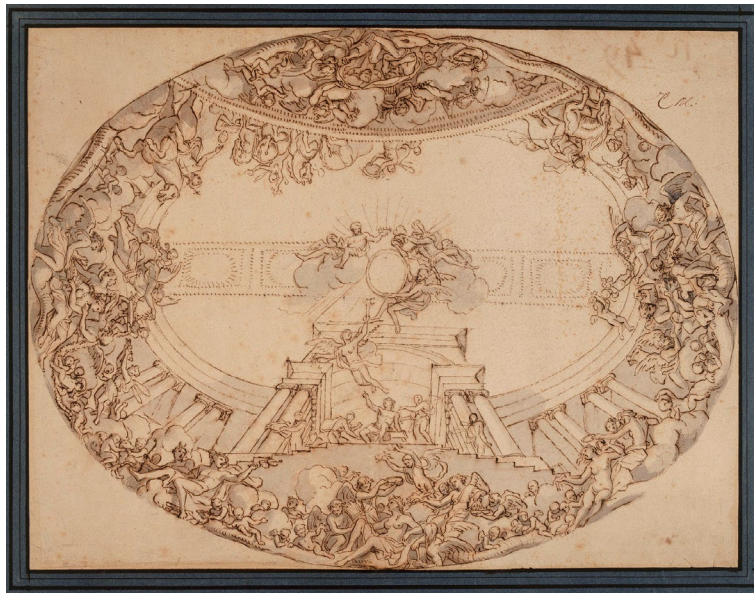


Abbildung 15. Charles Le Brun, Vorzeichnung für das Deckengemälde des Grand Salon in Vaux-le-Vicomte, um 1657–1660, Rötelskizze, Feder und schwarze Tinte, grau laviert, 43,1 cm × 56,7 cm. Musée du Louvre, Paris



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

1 Die Ausstattung des Grand Salon

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

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

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

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

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

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

1.3 Die Entwürfe für das Deckengemälde

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

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

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

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

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

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

1 Die Ausstattung des Grand Salon

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

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

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

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

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

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

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

49 Vgl. Berckenhagen 1970, S. 106.

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

1.3 Die Entwürfe für das Deckengemälde

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

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

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

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

52 Fréart de Chantelou 2001, S. 248.

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

1 Die Ausstattung des Grand Salon

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

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

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

54 Vgl. ebd., S. 212–214.

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

56 Vgl. Czymbek 1981, S. 73–76.

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

58 Vgl. Montagu 1963, S. 405.

1.3 Die Entwürfe für das Deckengemälde

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

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

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

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

60 Vgl. Berger 1976, S. 39–40.

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

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

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

1 Die Ausstattung des Grand Salon

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

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

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

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

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

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

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

1.3 Die Entwürfe für das Deckengemälde

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

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

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

68 Vgl. Krause 1996, S. 173.

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

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

71 Vgl. Rath 2011, S. 42–43.

1 Die Ausstattung des Grand Salon

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

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

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

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

73 Vgl. ebd., S. 117.

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

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

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

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

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

1.4 Das ikonographische Programm

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

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

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

1.4 Das ikonographische Programm

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

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

1 Die Ausstattung des Grand Salon

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

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

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

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

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

82 Vgl. Capodiceci 2011, S. 245–247.

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

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

1.4 Das ikonographische Programm

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

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

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

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

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

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

88 Vgl. Milovanovic 2003, S. 32.

89 Vgl. ebd., S. 33.

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

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

92 Ebd.

1 Die Ausstattung des Grand Salon

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

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

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

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

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

96 Vgl. Capodiceci 2011, S. 420–423.

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

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

1.4 Das ikonographische Programm

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

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

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

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

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

1 Die Ausstattung des Grand Salon

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

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

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

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

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

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